

# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

*PRIMER SEMESTRE DE 1995*

*NUM. 80*





# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen han contribuído:  
– Fundación BANCO BILBAO VIZCAYA  
– Fundación HAZEN HOSSESCHRUEDERS

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.-1958

---

GRÁFICAS ARABÍ, S.A. c/ Virgen de la Paz, 6 – Torrejón de Ardoz (Madrid)

# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

*PRIMER SEMESTRE DE 1995*

*NUM. 80*

## CONSEJO DE REDACCIÓN

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA  
*Presidente*

“ “ “ JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE  
*Vocal*

“ “ “ JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ  
*Secretario*

---

Publicación semestral

---

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 – Teléfs. 532 15 46 y 532 15 49

28014 MADRID

## SUMARIO

	<i>Págs.</i>
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. MANUEL RIVERA HERNÁNDEZ	
ENRIQUE PARDO CANALÍS, <i>Don Manuel Rivera</i> .....	11
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, <i>In Memoriam. Manuel Rivera Hernández</i> ...	13
VENANCIO BLANCO, <i>Homenaje a Manuel Rivera</i> .....	15
CRISTÓBAL HALFFTER, <i>A Manuel Rivera</i> .....	17
MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA, <i>Manuel Rivera. Tras las huellas de un artista ejemplar</i> .....	23
MIGUEL ORIOL, <i>Manuel Rivera</i> .....	27
JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO, <i>A Manuel Rivera</i> .....	31
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES	
ENRIQUE PARDO CANALÍS, <i>Don Hipólito Hidalgo de Caviedes</i> .....	37
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, <i>In Memoriam Hipólito Hidalgo de Caviedes</i> .	39
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Hipólito Hidalgo de Caviedes</i> .....	41
JOSÉ M <sup>a</sup> . DE AZCARATE, <i>Evocación de un colaborador del Museo</i> ...	45
FRANCISCO LOZANO, <i>In Memoriam Hipólito Hidalgo de Caviedes</i> ...	47
LUIS GARCÍA-OCHOA, <i>Recuerdo de Hipólito Hidalgo de Caviedes</i> ...	49
JULIÁN GÁLLEGO, <i>Adiós a Hipólito Hidalgo de Caviedes</i> .....	53
FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA, <i>Hipólito Hidalgo de Caviedes en el recuerdo</i> .....	55
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. ENRIQUE SEGURA IGLESIAS	
ENRIQUE PARDO CANALÍS, <i>Don Enrique Segura Iglesias</i> .....	63
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, <i>In Memoriam Enrique Segura Iglesias</i> .....	67
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Enrique Segura</i> .....	69
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID, <i>Una lejana cabecita de urgencia</i> .....	73
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ-CID	
ENRIQUE PARDO CANALÍS, <i>Don Antonio Fernández-Cid de Temes</i> ....	79
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, <i>In Memoriam Antonio Fernández-Cid</i> .....	83
ANTON GARCÍA ABRIL, <i>Carta a mi amigo Antonio Fernández-Cid</i> ...	85
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Un lugar entre las estrellas</i> .....	89
ANTONIO BONET CORREA, <i>Antonio Fernández-Cid, Académico</i> .....	91
RAFAEL DE LA-HOZ, <i>"Saber escuchar"</i> .....	93
ANTONIO IGLESIAS, <i>En la muerte de Antonio</i> .....	97
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. JUAN GYENES REMENYI	
ENRIQUE PARDO CANALÍS, <i>Don Juan Gyenes Remenyi</i> .....	105
RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, <i>Elogio de un gran fotógrafo</i> .....	107



	<u>Págs.</u>
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Ha muerto Juan Gyenes, ha muerto un notario</i> .....	109
JUAN DE ÁVALOS, <i>Recuerdo de Juan Gyenes</i> .....	113
CARLOS ROMERO DE LECEA, <i>En recuerdo de mi buen amigo el Académico Juan Gyenes</i> .....	117
JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, <i>Juan Gyenes: recuerdos de ayer y de hoy</i> .....	121
RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, <i>El antiguo órgano del Buen Suceso</i> .....	125
ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS, <i>El Sudario de Oviedo y su verificación tridimensional</i> .....	133
JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ, <i>Aproximación a la obra teórica del arquitecto Luis Moya Blanco</i> .....	153
ISABEL AZCÁRATE LUXÁN / M <sup>a</sup> CARMEN SALINERO MORO, <i>Cristóbal Vilella (1742-1803) y la Fundación del Gabinete de Historia Natural en el siglo XVIII (Exposición 6 de abril - 6 de junio, 1995)</i> .....	205
M <sup>a</sup> . CARMEN LACARRA DUCAY, <i>Benedicto XIII y el arte</i> .....	213
MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO, <i>La antigua iglesia parroquial de San Andrés de Valencia y la arquitectura valenciana en la transición al siglo XVII</i> .....	235
MANUEL UTANDE IGUALADA, <i>Justicia, Derecho, Arte</i> .....	259
JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, <i>Modernidad y posmodernidad, ¿una crisis permanente?</i> .....	307
JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO, <i>Escultura decorativa del casino de Murcia</i> .....	325
JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN, <i>La Biblioteca del Ingeniero General Jorge Próspero Verboom</i> .....	343
AURELIO BARRÓN GARCÍA, <i>Cruces burgalesas del siglo XV</i> .....	363
TERESA POSADA KUBISSA, <i>Jacques Callot en la pintura de Goya</i> .....	399
TONIA RAQUEJO, <i>"Imágenes poéticas de lo sublime: equivalencias visuales de la retórica en la pintura de Turner"</i> .....	419
JOSÉ MANUEL BARBEITO, <i>Velázquez: la realidad trascendida</i> .....	445
ENRIQUE RABASA DÍAZ, <i>Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García</i> .....	459
JOSÉ ÁNGEL SÁNCHEZ ASIAÍN, <i>El protagonismo cívico frente a los bienes y patrimonio cultural</i> .....	477
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Crónica de la Academia. Primer semestre de 1995</i> ..	495
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE RISTORI, <i>Memoria del Museo, 1994</i> .....	529
BIBLIOGRAFÍA .....	541

NECROLOGÍAS  
DEL  
EXCMO. SR. D. MANUEL RIVERA HERNÁNDEZ



## DON MANUEL RIVERA

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Al término de una prolongada y sufrida enfermedad, nuestro querido compañero D. Manuel Rivera Hernández, falleció a los sesenta y siete años, en la mañana del 2 de enero.

Trasladado al cementerio de La Almudena, se procedió al día siguiente a su incineración, en medio de la tristeza de los numerosos asistentes al emotivo acto.

Según la costumbre establecida, se ofrece en estas líneas una breve referencia de su paso por la Academia, reflejando su actividad en la misma.

De ahí que hayamos de recordar que, fallecido en 29 de enero de 1984 D. Juan Antonio Morales, sería en 25 de octubre del mismo año, cuando los Sres. D. Luis García-Ochoa, D. Antón García Abril y D. José Manuel Pita Andrade, suscribieron la correspondiente propuesta a favor de D. Manuel Rivera, acompañada del currículum acostumbrado, más de notar en este caso por la brillantez de su contenido.

Seguido el trámite de rigor y sometida a votación en la sesión extraordinaria de 26 de noviembre, fue elegido Académico numerario.

Unos meses después se celebraría con toda solemnidad, en 10 de junio de 1985, el ingreso del beneficiario bajo la presidencia del Sr. Director, D. Luis Blanco Soler, acompañado en la Mesa por los Sres. Censor, Tesorero, Bibliotecario y Secretario General.

En el estrado y visiblemente expuesto, figuraba el cuadro “Homenaje a Falla”, donado por el autor con motivo de su recepción.

Abierta la sesión y conforme al ritual acostumbrado, le acompañaron hasta el estrado dos Académicos de la misma Sección.

El Sr. Rivera da comienzo a la lectura de su discurso acerca de “Las vanguardias históricas en España”.

Después de recordar emocionadamente a su ilustre antecesor D. Juan Antonio Morales, así como a D. Fernando Zóbel de Ayala, desarrolla con

brillantez el tema de su discurso que cierra, casi a su término -y antecedien- do a una frase iluminada de San Juan de la Cruz-, manifestando su convicción personal en estas dos afirmaciones: “El Arte es una realidad y una esperanza, la esperanza de encontrar un orden espiritual más amplio”, añadiendo consoladoramente: “Mi alegría es poder todos los días empezar”.

D. Luis García-Ochoa le contesta en nombre de la Academia, dándole la bienvenida y subrayando la calidad de su obra que define como “prototipo de invención plástica” y destaca al autor “entre los arquetipos informalistas”.

Seguidamente el Sr. Director procede a la entrega del diploma e imposición de la medalla número 3, de la que fueron titulares entre otros, Francisco Sans, Alejo Vera y Manuel Benedito.

Observado el protocolo acostumbrado, queda incorporado a la Academia el nuevo compañero.

De su paso por la Academia, cabe registrar su asidua asistencia a las sesiones plenarias y activa cooperación en las Comisiones de Administración, Exposiciones y Comisión de Actos Conmemorativos del 250 aniversario de la fundación de la Academia.

Participó activamente en estas reuniones en cuanto se lo permitieron sus compromisos y ocupaciones, hasta que últimamente por el avance de su enfermedad, llegara a verse privado -y privarnos- de su presencia sugerente y sugeridora.

Le recuerdo personalmente como asistente a la Comisión de Administración en la que frecuentaba sus intervenciones con interesantes puntos de vista, que reclamaban una discreta reflexión.

Descanse en paz.

## IN MEMORIAM. MANUEL RIVERA HERNÁNDEZ

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Al inicio del presente año nos ha dejado MANUEL RIVERA. Aunque su larga enfermedad presentía un pronto desenlace, este nos ha conmovido a sus amigos y conocidos.

Granadino de nacimiento y de primera formación, estudió en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, con el magisterio de los artistas Joaquín Capulino primero, y Gabriel Morcillo, después.

Desde 1944 revalidó su conocimiento y preparación en la hispalense Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, obteniendo siete años después el título de Profesor de Dibujo. Como Director de dicha Escuela pude observar y comprobar la inteligencia y aptitud profesional del joven escolar, que destacaba entre sus compañeros nativos e incluso con los ordinarios del Centro.

Enseguida supe de su traslado a Madrid, que desde 1951 sería la plataforma de despegue de su tarea artística, hasta su muerte.

No pretendo enjuiciar su prestigiosísima carrera, que será glosada por otros compañeros en la sesión necrológica a él dedicada y a la que asistimos; solamente una sencilla y muy sentida semblanza académica.

En 1985 ingresó en esta Real Academia ostentando la Medalla número 3, antes poseída por los grandes artistas Alejo Vera, Manuel Benedito y Juan Antonio Morales, ofreciendo, junto a una obra singular y excepcional, un discurso de tesis sobre “las Vanguardias históricas en España”, muestra de sus inquietudes y logros en potencia y en acto, actualizando un tema de tanta novedad y preocupación. Todos advertimos su amor por la Academia, su gran asiduidad en las asistencias semanales del curso y a todos los actos corporativos, interviniendo cuantas veces lo estimaba procedente. Aunque a muchos chocaría, estimo que fue un académico ejemplar.

En 1989, como presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, lo propuse y se le nombró su Correspondiente en Gra-

nada, cargo que aceptó muy complacido y honrado, destacándolo entre otros muchos honores y distinciones que juntamente poseía. Cuantas veces nos encontrábamos en esta Academia de San Fernando, me recordaba sus orígenes artísticos sevillanos, con una sincera cordialidad a la que yo correspondía, entusiasmado.

Parejo a su categoría estética y artística, era su talante humano. Hombre abierto y cordial, respetuoso con todos los criterios, se hacía querer por cuantos le trataban, invitando siempre a la amistad. Descanse en paz.

# HOMENAJE A MANUEL RIVERA

Por

VENANCIO BLANCO





CON ESTE SINCERO HOMENAJE,

TAMBIÉN MI ABRAZO.

UN ABRAZO QUE YA NO PODRÁ TENER

FORMA, PORQUE ME FALTA

LA MATERIA: EL AMIGO. QUEDARÁ

SIEMPRE EN MI RECUERDO

DESCANSE EN PAZ

## A MANUEL RIVERA

Por

CRISTÓBAL HALFFTER

Sres. Académicos:

Todos la temíamos, todos la esperábamos y no por ello a todos nos sorprendió y nos conmovió la terrible noticia de la muerte de Manuel Rivera. Ha muerto un hombre bueno, una persona dotada con las más altas virtudes que un ser humano puede poseer; ha muerto un creador de arte, de belleza y de cultura; ha muerto un amigo entrañable; ha muerto un ilustre compañero de esta Real Academia. Con el espíritu profundamente afligido le deseo el eterno descanso y esa paz que en este mundo buscó afanosa e inquietamente.

Hasta aquí he expuesto la parte de la realidad que ante nosotros se presenta. La que corresponde a la fría e inexorable realidad, a la que, aparentemente, nos tenemos que ajustar. Pero el ser humano, dejando a un lado sus personales creencias, dispone de mecanismos para poder enfrentarse a esa realidad, por muy real y terrible que ésta sea, y aquellos que por vocación y profesión intentamos combatir y trascender la realidad, como hizo Manuel Rivera durante toda su vida, podemos basarnos en ellos para en momentos como los que ahora nos toca vivir, poder encontrar razones suficientemente válidas para seguir adelante en nuestro diario caminar. Y la primera reacción que pone en marcha ese mecanismo es rechazar de plano tanto la noticia como la realidad que contiene que nos habla de la muerte de Manuel Rivera.

La tesis que la realidad nos propone sería pues, Manuel Rivera ha muerto. La antítesis, que esto no es verdad, que es imposible, que ahí está la fuerza de su espíritu y de su personalidad para demostrarlo, que ahí fuera está su obra, sus cuadros, que nos siguen gritando un mensaje de orden y de belleza... Y la síntesis, continuando el método que nos propone Hegel, es decir, la unión de la tesis y la antítesis, es decir, la verdad que a mí me sirve, esa realidad en la que me puedo basar para seguir adelante en mi camino es... que quizá tenga-

mos que irnos acostumbrando a que Manuel Rivera no venga por algún tiempo a esta Academia, que no podamos participar de sus ideas expresadas por su voz y su palabra llena de gracia y de sabiduría, que personalmente me encuentro en una de mis largas ausencias de Madrid y que por ello no voy a tener la suerte de poder encontrarme con él...

Pero Manuel Rivera, para mí, no ha muerto. Lo que hemos enterrado ha sido su envoltura debilitada por una terrible enfermedad, pero su esencia permanece entre nosotros.

Acudo a Quevedo para afianzar mis ideas:

“Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
médulas que han gloriosamente ardido,  
su cuerpo dejarán, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrán sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado”.

Lo que hemos enterrado han sido cenizas y polvo, pero que por la fuerza de su espíritu esas cenizas tienen sentido y ese polvo permanece enamorado, apasionado y activo entre nosotros.

No puedo precisar cuándo conocí a Manuel Rivera. Creo que fue en los primeros años de la década de los 50 una tarde en la que coincidimos en el Ateneo, aunque pienso que nos debíamos de conocer desde mucho antes, pues formábamos parte de una generación que se caracterizó por tener muchas cosas en común y parecía que habíamos estado en contacto desde siempre, antes de saber que existíamos y de ser conscientes de nuestra profunda coherencia generacional. Una de estas características comunes era nuestro inconformismo, eso que algunos hemos definido como tener un “espíritu asalmonado”, un espíritu que, por suerte o por desgracia, nos hizo estar entonces y nos hace estar ahora otra vez, en contra de la corriente mayoritaria por no aceptar, por no poder y no querer aceptar la realidad por el sólo hecho de ser muchos los que la acepten y por no estar dispuestos a asumir verdades impuestas, sean éstas de la índole que sean y venga la imposición de donde viniere.

Sentíamos la necesidad, igual que los salmones, de ir a desovar allí donde nuestra obra pudiese ser más necesaria, costase lo que costase, y

sabíamos que este lugar no era precisamente en donde las aguas tranquilas encuentran remansos de paz sin sobresaltos, sino que se encontraba donde esas mismas aguas se batían con fuerza y son necesarios una más decidida vocación y un mayor esfuerzo para poder sobrevivir. Nos unía y nos sigue uniendo, un afán de colocar nuestra producción y nuestro mensaje, no al lado de donde se encuentra el poder, el dinero y el fácil alago, sino allí donde nuestras obras podían empezar a hacer crecer la duda en aquellas instituciones y personas que ostentan los poderes fácticos y económicos y que esas dudas les hicieran ver si tanto lo uno como lo otro están al servicio de las auténticas necesidades del ser humano de nuestro tiempo, o sólo se servían y se sirven de nosotros para promocionar intereses privados y partidistas muchas veces inconfesables.

Pretendíamos hacer una obra esencialmente nuestra y de nuestro tiempo en la que quedase patente nuestra visión del tiempo y el lugar donde habíamos nacido, liberándonos de toda la retórica que envolvía unos - para nosotros- falsos conceptos nacionalistas que venían imperando desde muchos años atrás en la producción artística de nuestro país. Y el resultado, en el caso de Manuel Rivera, fue la creación de una obra española en esencia, que sólo un hombre de su tiempo que estuviese enraizado en profundidad con la cultura de su estirpe, pudo realizar, sin necesidad de tener que disfrazar su pensamiento con adornos de un falso folklore o tener que demostrar diariamente su modernidad. Así el mundo lo ha reconocido y así veo yo su obra, como un espejo en el que se refleja la esencia de la España profunda, de la tierra que lo hizo posible en el tiempo presente y con un lenguaje de ahora.

En algunos pueblos de esa España profunda se cuenta que al nacer un niño lo tiran contra la pared. Si el recién nacido se agarra y comienza a trepar, sube muy alto y llega muy lejos. El que no lo consigue sucumbe devorado por la mediocridad.

Nuestra generación fue arrojada contra esa pared levantada entre la mediocridad y la indiferencia, entre la incomprensión y el inmovilismo. Sólo algunos, pero muchos más de los que se piensa, pudieron asirse a ella, subir y salir adelante, y llegar muy alto y muy lejos. Manuel Rivera es uno de ellos que gracias a su esfuerzo personal, a su tesón y constancia, a su talento y a su espíritu asalmonado pudo crear una obra plena de calidad y autenticidad que está repartida por el mundo donde diariamente demuestra su

valía. Y si hoy hay gentes que dudan de ello y no quieren reconocer esa grandeza, es porque en España nos encontramos otra vez, ahora por razones y circunstancias diferentes a las del pasado. Pero volvemos a encontrarnos otra vez, a estar sumidos en la indiferencia y oprimidos por la vulgaridad y la incompetencia.

En aquellos años 50 y en las décadas siguientes, luchamos por defender toda una serie de ideas que eran reflejo de la altura de nuestro tiempo y su circunstancia, y provocar la duda sobre verdades mayoritariamente aceptadas y nunca discutidas, y hacer despertar así a una sociedad adormecida y autosatisfecha, sometida, no solamente por un régimen dictatorial injusto, sino también dominada por una vida cultural provinciana, raquítica y estrecha. Se trataba de intentar ampliar el horizonte de los conceptos en los que se basaban esa vida cultural e intentar buscar nuevas formas de creación, nuevos cauces de comunicación, nuevos continentes donde comunicar nuevos contenidos de belleza. Y en esa lucha, Manuel Rivera fue un ejemplo para muchos de nosotros, ejemplo que sigue vigente en nuestros días y creo que cada vez con más fuerza.

No es este el momento ni yo la persona más idónea para valorar su importante aportación a la cultura española del siglo XX. Mi ignorancia, por un lado, el entusiasmo que su obra me produce y la profunda amistad que me une a su persona por el otro, me invalidan poder hacer un juicio ecuánime. Ahora bien, no quiero dejar de mencionar que lo que más me atrae de su obra es la capacidad en Manuel Rivera de saber transformar la materia física en una energía de altísimo valor espiritual y estético. Así, un simple alambre, una vulgar tela metálica manipulados por unas manos que a su vez están guiadas por una inteligencia y una sensibilidad que sabe dominar la forma, el espacio y el color, un alambre, se transforma primero en purísima seda para después empezar a sugerirnos todo un mundo que se sitúa detrás del espejo en el que se mira una novia, el brazo de un dictador, Quevedo o un paisaje imaginario. Todo un cosmos pleno de sensibilidad, de belleza, de imaginación, de creación artística de la más alta calidad y de la más elevada artesanía en el que juega un papel fundamental la cultura de una mente y la cultura de unas manos.

Toda esa inmensa energía está y permanece ahí para quien la quiera ver y percibir. Cada vez que nos acerquemos a ella entraremos en contacto con su realizador, pues de todos es bien sabido que la energía ni se crea ni se

destruye sino que sólo es posible transformarla. Manuel Rivera fue uno de esos seres humanos capaces de realizar esa transformación y ahí está para mí el valor permanente de su obra y su obra como testimonio y vehículo de la permanencia de su espíritu.

La fenomenología nos analiza y nos enseña a observar todo ese mundo situado entre la verdad y la apariencia. Es ahí donde yo quiero situar la obra de Manuel Rivera al serme permitido elegir entre la inexorable realidad de unos alambres, unas telas metálicas clavadas a un bastidor de madera pintado con ciertos colores, o la otra realidad consistente en todo ese cúmulo de sugerencias, de formas, de vibraciones en movimiento que me ofrece la contemplación de un cuadro suyo. Para mí no hay duda que la realidad está en la materia transformada por la fuerza de un espíritu creador, el resto es solamente un vehículo que sirve como medio de expresión. Y es ahí también, en ese mundo entre la verdad y la apariencia donde quiero situar la noticia, no por tristemente esperada menos sorprendente de la muerte de Manuel Rivera, y escudarme en la permanencia de su obra de esa energía creadora capaz de transformar la materia en comunicación, sensible para no aceptar en mi interior la otra verdad, su muerte, por muy real que los hechos inexorables pretendan demostrármelo.

Quiero desde aquí testimoniar a su mujer, sus hijos y familiares mi amistad y mi condolencia como expresión personal y también como reflejo del sentir unánime de mis compañeros de la Sección de Música de esta Real Academia y de todos cuantos tuvimos la suerte de poder encontrar en el fluir de nuestra vida algunos momentos, horas o días en los que convivimos con una persona de la altísima calidad humana de Manuel Rivera.

Permítaseme para finalizar estas palabras que nunca pensé que algún día tendría que pronunciar, volver la mirada a otro ilustre andaluz y parafrasear unos versos suyos que pienso pueden servirnos de guía para el futuro. Escribía Don Luis de Góngora y Argote desde la lejana Granada -la querida Granada de Manuel Rivera- añorando su Córdoba natal:

... si entre aquellas ruinas y despojos...  
que enriquece Genil y Darro baña  
tu memoria no fue alimento mío,  
nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tus torres y tu río...

Si desde hoy mismo la viva memoria de Manuel Rivera no fuese alimento y estímulo nuestro, si algún día llegásemos a pasar indiferentes ante un cuadro suyo sin percibir ni su mensaje ni su belleza, si en algún momento sólo viésemos en su obra la realidad del alambre y la tela metálica y no percibiésemos la auténtica verdad que trasciende esa materia, estaríamos cometiendo un terrible acto de ingratitud e injusticia por los muchos momentos gratificantes que el trato de su persona nos otorgó en vida y ante el testamento de belleza que nos legó en su impresionante obra en la que continúa viva la energía del espíritu del ser que la creó.

Descansa en Paz querido Manolo, pero no dejes de seguir ayudándonos a interpretar la realidad.

MANUEL RIVERA  
Tras las huellas de un artista ejemplar

Por

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA

“No sé que ocurre dentro de mí, cada vez que me encuentro frente a una obra de Manuel Rivera. Más bien diría, cuando me atrapa el temblor de su centelleo, al pasar furtiva y sesgadamente a su lado, como de puntillas, en silencio, y sin querer del todo mirarla. Lo cierto es, que en ese momento, acuden a mí diferentes sentimientos y sensaciones, en tropel y sin orden aparente, que me sacuden produciéndome un estado de espíritu a mitad de camino entre el placer estético y la conmoción del ánimo”.

Así comenzaba el prólogo del catálogo de su última exposición celebrada en Granada el pasado mes de junio. Hoy al releerlo, turbado por la amargura de su ausencia, me parece casi el texto de un epitafio o la premonición intuida de un desenlace fatal no muy lejano.

¿Qué sentiré desde este momento, que ya nos falta, cada vez que me encuentre ante una obra suya? ¿Qué sentimientos o sensaciones se mezclarán con los puramente estéticos, y cual será ahora, el grado de aquella conmoción del ánimo, al tener conciencia, de que quién nos habla a través de la obra de arte, ya no está entre nosotros?

Se hace difícil para mí, resumir en pocas palabras y condensar, para esta Academia y para quienes me oís, el perfil personal y la figura artística de Manuel Rivera, un granadino universal y un académico ejemplar, un artista admirable y además, un amigo del alma. Por decoro, no voy a incurrir en la vanidad de traer aquí la evocación de los recuerdos compartidos de juventud, aquéllos de nuestros primeros pasos en el mundo de la pintura. Ni debo, por otra parte, entrar en el análisis y calificación de su arte, del que se ha dicho y escrito tanto y con tanta autoridad, que poco podría yo añadir, modestamente, que fuese sustancial. Me voy a ceñir, en fin -en una visión personal-, a algunos aspectos humanos, que la proximidad, consustancial con la amistad y el afecto, me ha dado.



Con la pérdida del compañero, del amigo, del artista, en esta hora triste del dolor, la reflexión y el recuerdo, debemos asirnos al consuelo, no sólo de todo lo bueno que de él recibimos, sino que debemos también encontrar el alivio de la aflicción e incluso la alegría, al tener plena conciencia de todo lo positivo que él recibió de la vida. Podemos asegurar sin duda que, Manuel Rivera, fue un ser afortunado.

Bien es cierto que el destino le plantó dura lucha en su juventud, pero los hados le colmaron con creces de dones y de talentos, de simpatía y de vitalidad. Manuel Rivera ha sido afortunado y elegido de los dioses, no solo porque su talento como artista se ha reconocido en España y fuera de ella, sino porque ha sabido, gracias a su sagaz instinto, vivir la aventura del arte con pasión y con alegría, con el estímulo, además, que proporciona el éxito y con el aplauso, por añadidura, de sus amigos y coetaneos, lo cual sucede muy raramente.

Tuvo el talento, tal vez inconsciente, de saber extraer el placer entre las espinas de aquellas cosas cotidianas, sustanciales o insignificantes, que ofrece la vida. Era capaz de emocionarse con el color y el tacto de las piedras o de las rosas, de conmoverse frente a un crepúsculo arrebatado de una tarde en el Burquillo, o deleitarse en la lectura de un buen libro, tanto, como de disfrutar del placer de una tertulia de amigos pescadores, salpicada de risas y buen vino, en una taberna cálida de su costa granadina.

En los viajes, que tanto le gustaban, podía pasar del asombro visitando un museo y emitiendo juicios y opiniones ante el esplendor de una gran obra de arte, a la pícara confianza o la broma aguda, sobre algo marginal, con el amigo que le acompañara.

No escapaba nada a su perspicacia y el comentario, ante cualquier episodio, era ocasión festiva para la efusión de ideas, con una policromía expresiva tal y un sentido del humor verdaderamente únicos.

De su vida privada y familiar hizo un relicario de amor y de generosidad. De la amistad hizo un retablo dorado de comprensión y de fecundidad. Como buen hortelano supo, día a día, minuto a minuto, cultivarlas, regando, con talante cálido y amoroso, cada hoja y cada pétalo de la convivencia.

Pero la verdadera y gran estrella de Manolo Rivera, fue el encontrar un día en su Granada natal, un ser adorable, dulce y único, como ha sido y es Mari, su compañera y esposa. Una mujer de clara inteligencia, dedicada toda su vida, como se suele decir, en cuerpo y alma a Manolo, su luz y su espejo, la razón

de su existencia. Y no se trata de ponderar ahora todas sus virtudes, que en ella son muchas, sino el de constatar ese milagro que pocas veces se da, y que es el de haber sido la artífice y el centro de una unión basada en los pilares de un verdadero amor y un respeto recíprocos. En Mari siempre encontró Manolo el apoyo, el consejo, el aliento, la alegría, la sonrisa, la amistad, la caricia y la ternura, ¿qué más se puede pedir para ser afortunado?

Esta Academia, esta casa, ha perdido mucho con la desaparición de Manuel Rivera. Quiero traer aquí el recuerdo de las palabras, tan acertadas y frescas, escritas por Julián Gállego y dedicadas a nuestro compañero el día después de su muerte, decían: -Era un privilegio de quienes formamos parte de esta Institución, el conversar con Manolo cada lunes, y el aprender la sencillez de quién tantas muestras ha dado de sabiduría. Todos lo echaremos en falta porque tenía el don de impregnar de humanidad todo lo que comentaba-. Nunca he visto a un artista tan auténtico, tan veraz y a la vez tan cordial, tan simpático y tan ocurrente. Ni la Academia ni sus miembros seremos ya, cuando nos falta, como antes.

Hoy Manuel Rivera, con su natural elegancia y su pudor a la hora de exteriorizar los sentimientos más íntimos, nos aconsejaría tragarnos con una sonrisa, nuestro dolor y nuestras emociones.

Y tal vez nos recordaría, cómo el gran poeta de la Alhambra, Ben Zamrak, compara las lágrimas contenidas del amante con el agua oculta de la fuente de los leones. Dicen los versos en endecasílabos:

“No ves cómo el agua colma la fuente  
y enseguida la ocultan sumideros,  
cual amante que en lágrimas deshecho  
por miedo al delator su llanto reprime?”



## MANUEL RIVERA

Por

MIGUEL ORIOL

Le conocí de tertulia con Juana Mordó y Fernando Zóbel, personajes de los más avisados de una España en la que El Arte, creativo y lozano, recuperaba su protagonismo de antaño. Principio de los sesenta. Para los arquitectos de mi generación el grupo en el que “pintaba” Manolo, y mucho, significaba la recreación en español de un movimiento universal en cuya corriente arquitectónica éramos nosotros los actores. Algunos desde la máxima asepsia clínica, otros, entre los que me sentía mejor, con acento carnal y orgullosamente ibérico.

Aquellos, los que contenían su pasión expresiva o quizás andaban escasos de ella, sólo emitían mensajes racionales, nítidos, fríos. Querían presumir de informados: “Estoy al día; esto es lo que se lleva” en una época en la que la intercomunicación de la cultura artística era cara. Para ellos el deseo de manifestación explícita de la belleza equivalía a una servidumbre a la “sensiblería” y una renuncia a ser vanguardia. Los otros, muy pocos, se sentían seguros de su caudal como manantiales creativos, y, descaradamente selectores de entre su flujo inspirador de aquello que les gustaba, exhibían algo tan emocionante como su emoción: eran capaces; a lo largo de un proceso disciplinado, sacrificado y madurador se encontraban a sí mismos. Ya eran identificables: su ARTE no necesitaba firma; respondía a una acción acrisolada, exclusiva, inimitable, redonda. Entre estos cantaba su “solo” Manolo Rivera.

Era europeo, por su formación en Francia e Italia; español, por su presencia activa en la vorágine madrileña y granadino por su obra de inconfundibles resonancias orientales, con cantos a dúo entre las luces y sombras que se filtran a través de sus celosías excitando nuestra curiosidad que despierta, al movernos frente al cuadro, una vida vibrante y sutil, antes secreta y oculta. Manolo Rivera es eterno por su ARTE. Proceso largo y sereno el suyo en el que empieza paso a paso desde la simplicidad tanto en

la combinación de los colores como en el juego de las tramas para ir enriqueciéndolos al tiempo cumplido en el que domina, la una y el otro: desde la simbiosis acorde entre el ocre y los dorados iniciales hasta la alegría llamativa de los rojos y azules del final; desde la superposición primaria de dos velos sobre un fondo monocromo, hasta la amplia sinfonía, nunca puramente geométrica, de las danzas entre tejidos enlazados en abrazo multicolor. Danza a la que nos sumamos para extraer el jugo a nuestra admiración.

Un hilo conductor cose su trayecto desde principio a fin: la melodía - porque se oye una rumorosa melodía- de su concierto vital. Hace poco, unos meses, A.B.C. publicó un reportaje sobre Rivera en el que descubrí su retrato de Andrés Segovia. Sólo había oído hablar del de Alberti. Espléndido en su virtuosismo, en su rigor, podía competir con los mejores dibujos renacentistas tanto en el modo, ritmo y elegancia con el que entrecruzaba sus trazos y grafismos como en el volumen, fiel a la realidad, que asomaba desde la lámina plana. Y además Segovia resultaba agraciado. Manolo Rivera no renunciaba a ninguna de las metas que históricamente hicieron deseable la vida y entre ellas siempre estuvo la de acercarse a la armonía, mejor todavía inventándola, bien como intérprete realista, o, más adelante, como soñador de abstracciones, para después en cuanto alcanzada, mirarla, disfrutarla. Porque había que verle mirando. ¡Cómo miraba!. ¡Cómo medían sus ojos certeros, sensitivos!.

Así, su prestigio trascendió la frontera entre generaciones. Los arquitectos de mi época procuramos rodearnos de la obra pictórica con la que, como ya comenté, nos sentíamos afines. Al pasar los años veíamos que nuestros hijos, criados entre ellas, las admiraban pero no las hacían suyas. Dos de los míos, sin embargo, me sorprendieron ya casados: Rivera les acompañaba con sus celajes. Y “tener un Rivera” suponía un esfuerzo económico que delataba una sed artística inevitable, genuina. Era el único de los pintores “míos” que les había enamorado. También a ellos.

Un atractivo, semejante al de su Arte, emanaba de su persona, su mejor logro, en la vida. Y de Mary su mujer. Cuando algunos académicos nos reuníamos, hace pocos años, incluso el año pasado, a cenar, apetecía sentarse al lado de cualquiera de los dos. Irradiaban serenidad, bondad y verdad. Y ¡como apreciamos los que frecuentemente sufrimos el calambre de la crispación a aquellos que nos comunican su paz!. Sus comentarios eran

siempre positivos; sumaban. Lo que no significaba ductilidad: recuerdo su firmeza en el juicio sobre un aspirante a la Academia que, según su opinión, no merecía el sitio.

Por último quiero hacer presente mi última visita a Granada, más aún, la Alhambra y sus "Cármenes" -mejor si eran los de Rodríguez-Acosta- con Manolo. Él gozaba tanto de lo que veía con Amor desde lo hondo de su alma que convidaba al deleite a quienes con él y como él, mirábamos también: nos incitaba con entusiasmo expansivo que quería compartir. La experiencia resultaba gloriosa: una visión mágica, otra vez oriental, de la que salíamos entrañados con el pintor poeta.

Y termino:

El Misterio Infinito; El Misterio Infinito, junto a Quien todos quereremos sentirnos algún día, (mientras más lejano mejor) tendrá a Manolo, ahora, a su Vera Divina. Seguro que verá su propia Obra, nuestro mundo, más guapa que antes. Y es que el espíritu y la voz ilustradora y optimista de nuestro amigo le acompañan. ¡Cómo se lo estarán pasando!. ¡Ambos, Aquel y su nuevo huésped al fin juntos, en La Gloria!.

Que en Ella nos veamos Manolo. Con el tiempo. Contigo y con Mary. Y en el centro, más alto, tu Dios, el Nuestro: La Belleza. Que Allí, como no se esconde, será tuya para Siempre... La paz es ya contigo.



## A MANUEL RIVERA

Por

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO

Acudiste desde un arte provinciano en manos de maestros locales, hace cuarenta años, en busca de un eco por la capital.

Yo había pasado por aquellas tierras donde encontré quienes hicieron un arte vivo para la arquitectura que pretendía.

¿Por dónde andaba el arte?. El arte anduvo siempre buscándole al hombre el asombro para su mirada. En la desazón y en la incertidumbre de aquel tiempo, acertaste en la revelación de la propia materia. En tus manos, la manera de darle a la expresión toda su potencia.

Un lenguaje de nuevo verbo para todo lo que hubiera que decir. Tenías prisa y trabajaste fuerte, porque se te acababa el tiempo.

Creador no hay más que uno. Pero la creación continúa y es universal por mano de los llamados a proseguirla. El espíritu sopla cuando, como y donde quiere.

Ahí está tu obra proclamándolo. Tu obra alumbrando agujeros negros en las mezquinas realidades por las que andamos. Rasgos de su lumbre nos has dejado para que veamos mas allá de aquello con lo que tropezamos.

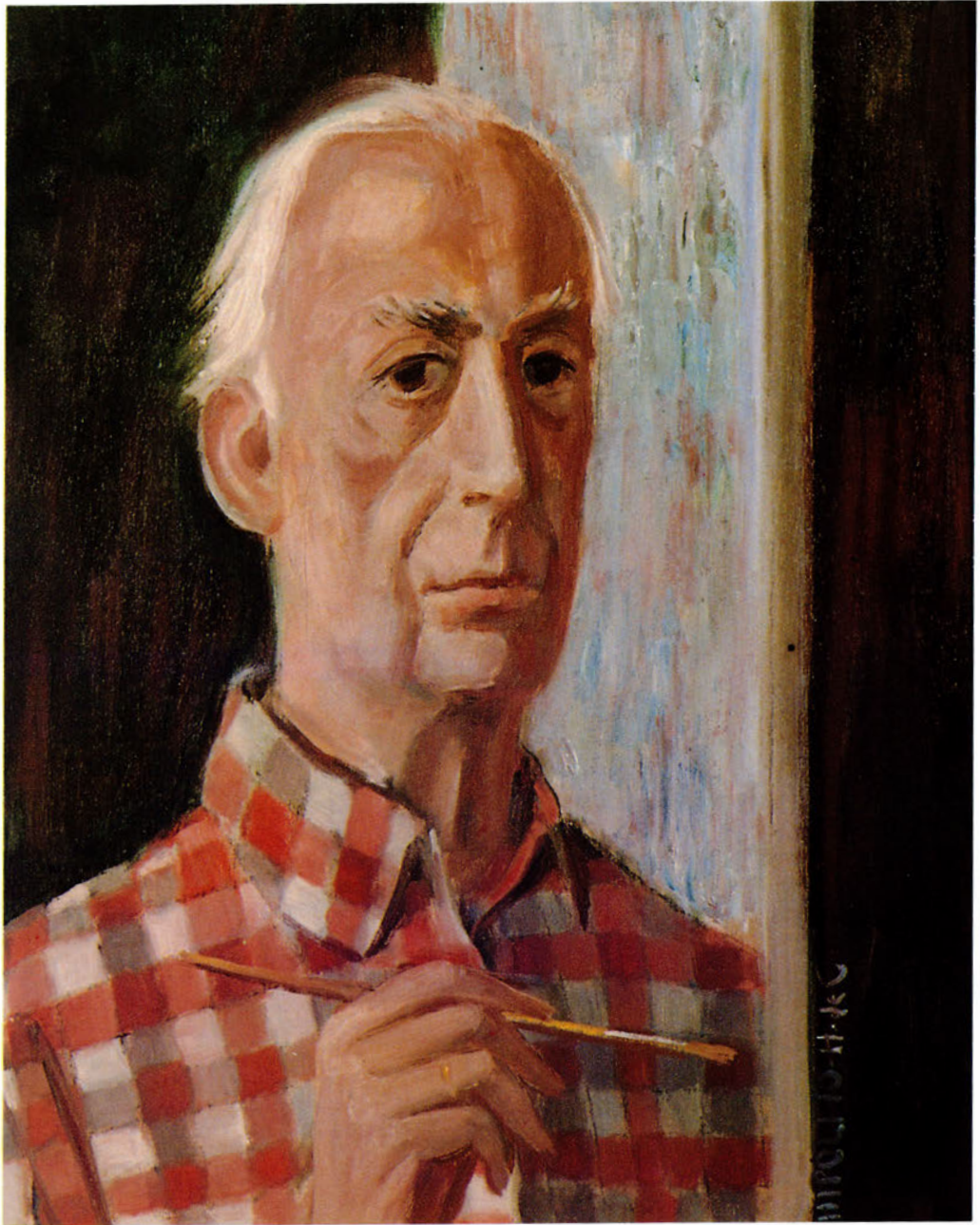
Tú lo hiciste. Él te lo paga.





NECROLOGÍAS  
DEL  
EXCMO. SR. D. HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES







## DON HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

En la mañana del día 23 de octubre último, después de una larga y sufrida enfermedad sobrellevada con ejemplar entereza, fallecía en Madrid, a los 92 años, nuestro querido compañero D. Hipólito Hidalgo de Caviedes, sepultado al día siguiente en el cementerio de La Almudena.

Según la costumbre establecida, el emotivo recuerdo ahora ofrecido, se inicia con su ingreso en la Corporación, a partir, en este caso, del óbito de D. Daniel Vázquez Díaz, fallecido en 17 de marzo de 1969. A poco, en abril del mismo año, se presentaba una propuesta firmada por D. Enrique Lafuente Ferrari, D. Luis Gutiérrez Soto y D. Luis Mosquera, a favor de D. Hipólito Hidalgo de Caviedes, acompañada de la relación de méritos anexa, con profusión de numerosas distinciones recibidas, sobresaliendo la concesión en 1935 del Primer Premio Internacional de Pittsburgh.

Presentada otra candidatura, ambas pasaron preceptivamente a la Sección de Pintura que, en 2 de julio inmediato, después de examinadas, procedió a su clasificación, con D. Hipólito en primer término.

A la vista de ello y en sesión extraordinaria de 16 de junio del mismo año, celebrado el oportuno escrutinio, resultó proclamado Académico de número D. Hipólito Hidalgo de Caviedes.

El día 8 de marzo de 1970, con motivo de su recepción, daría lectura a su discurso de ingreso acerca de “El pintor ante el muro”, recordando emocionadamente a su predecesor a quien calificaría de “uno de los más sólidos valores de la pintura universal de nuestro tiempo, artista puro, fuerte y sutil –añadiendo– querido amigo de mi juventud”.

Evoca singularmente los años anteriores a 1920, que califica de heroicos, profundizando agudamente en la materia elegida para su ingreso y ofreciendo a la Corporación el cuadro “El Mar”, de vibrante expresión, en el que al margen de otras consideraciones “sólo afirma y exalta la dramática belleza que el mar le inspira”.

En representación de la Academia le contestaría D. Enrique Lafuente Ferrari, quien al término de un cálido enaltecimiento de su extensa obra, le expresó la cordial bienvenida en nombre de la Corporación.

En tan señalada solemnidad, el Sr. Director D. Francisco Javier Sánchez Cantón, impuso al nuevo Académico, la medalla número 4, junto con el diploma correspondiente.

El interés manifestado por el nuevo Académico en las actividades de la Corporación, se reflejaría en su expediente, no sólo por su asidua participación en las sesiones celebradas y problemas corporativos: preocupación reiterada por la ordenada entonación de las nuevas salas del Museo así como también por las diversas comunicaciones sobre “El desnudo en el Arte” (28 de febrero de 1977), actividades relativas a la Comisión de Relaciones con el exterior (7 de octubre de 1977 y 22 de junio de 1978) y una preciosa aportación titulada “En el IV centenario de Tiziano” al que pertenece un expresivo párrafo que recogiendo un comentario de Camón Aznar, subraya que “su larga y juvenil existencia testimonio y protagonizó desde la Baja Edad Media hasta el alborar del barroco, todos los brotes, las expresiones en el crecer, florecer, madurar y decaer del Renacimiento, sin entregarse al manierismo y sin dejar de ser veneciano”.

En otro aspecto quisiéramos subrayar la primorosa contestación al discurso de ingreso de D. Eugenio Montes sobre “Miguel Ángel en el Jardín de los Médicis— a quien propusiera para su ingreso en 1980— y cuya recepción se celebró solemnemente en la Real Academia Española, en la que —perdonando la alusión personal le cupo el honor al Secretario General de leer el primoroso discurso del nuevo Académico, indispuerto— a quien D. Hipólito veía “humanista total, tomando al hombre como unidad para medir el mundo”.

Madrileño de nacimiento, de porte señorial, afable, de gran sensibilidad, siempre atildado, tanto en la indumentaria como en el gesto, con el detalle casi característico del frecuente uso de la pipa, comedido y nunca indiferente a las preocupaciones sociales y exquisitas deferencias de buen tono.

Que el Señor le tenga en su Gloria.

## IN MEMORIAM HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Sres. Académicos:

A los 92 años, nos ha dejado este gran pintor e ilustrador madrileño. Sus amigos y compañeros estamos apesadumbrados ante su óbito, pese a que hace tiempo se presentía, por su larga e irreversible enfermedad.

Yo he conocido su personalidad artística y su talante humano a través de dos discursos académicos que me impresionaron; además de la contemplación de su obra y el consiguiente trato amical.

Trataré de ello en este sencillo comentario, escrito a vuela pluma:

En 1970 recibía en nuestra Academia la medalla corporativa, en el acto de su solemne recepción, ocupando un sillón muy prestigiado (heredado de los Caveda, Villegas y Cordero, Álvarez de Sotomayor y Vázquez Díaz), ofreciendo, al efecto, la pintura que tituló “El Mar” y un profundo y erudito discurso sobre “El pintor ante el muro”. Ambas creaciones –pictórica y de pensamiento– nos descubren su estética y las fórmulas artísticas utilizadas para expresarla, su vocación por la pintura mural aprendida en años de formación en Italia y Alemania, y el expresionismo hispánico en su larga estancia Iberoamericana, singularmente en Cuba, donde permaneció durante un cuarto de siglo. Lo uno y lo otro se aprecian en dicho cuadro, de agudo y dramático sentido social y aun con fuerza tectónica, que nos enseñan su predilección por el fresco y las técnicas muralistas.

En 1982 contestaba, entre nosotros, al discurso de recepción de nuestro recordado compañero, Eugenio Montes, en el que advertí su gran humanidad y hombría de bien, su profunda, fraternal y sincera cordialidad ante el amigo y nuevo colega, categorías morales que lo definían siempre en el ambiente cívico y en el trato con sus semejantes.

Descanse en paz.

He dicho.





## HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Nos ha dejado después de un largo silencio, un compañero nuestro al que mucho admirábamos, el pintor Hipólito Hidalgo de Caviedes.

En su vida se pueden destacar fácilmente tres etapas: la de sus primeros pasos en Madrid; la de su largo exilio en tierras americanas y por último la de su retorno a la patria y la de su entrada en la Real Academia de Bellas Artes. De las tres etapas de su vida, la primera la medio conozco; la segunda, la que está entre paréntesis, la extranjera, mayormente la ignoro; y la tercera o última, es la que mejor conozco por haber tenido con él un trato frecuente y por ser compañeros de Academia, a la que concurríamos casi todas las semanas y en la que muchas veces nos sentábamos juntos.

De su primera etapa española tengo vivos recuerdos, porque su padre, Don Rafael Hidalgo de Caviedes, muy notable pintor, era uno de los que preparaban para el ingreso en la Escuela de Arquitectura donde había que pasar pruebas muy difíciles de dibujo de estatua. Tres eran las grandes academias de preparación en el terreno del dibujo, dos de ellas regentadas por relevantes pintores, Hidalgo de Caviedes y José Ramón Zaragoza, y una por un arquitecto llamado Enrique López Izquierdo. Aunque son tiempos ya muy lejanos, yo tenía algún amigo en la Academia de Caviedes, mientras yo estudié, pocos meses por cierto, en la de Zaragoza.

También recuerdo que me sorprendieron muy favorablemente unas pinturas al fresco que hizo Hipólito muy joven en las portadas de unas tiendas de café, si no recuerdo mal una en la calle Preciados y otra en la calle de Espoz y Mina, o en sus aledaños. Siendo aquello un arte menor, de tipo pudiéramos decir publicitario, tengo que reconocer, sin embargo, que me impresionaron profundamente los frescos de Hipólito que parecían, por los tipos de los negritos degustadores de café, anticipar su inclinación por los temas antillanos y americanos. En el fondo eran el precedente de su cuadro "Elvira y Tiberio", Gran Premio del Carnegie Institute de 1935. También

tengo presentes, como el de la famosa Ballena Alegre, otros frescos que fueron escenario de juveniles conspiraciones políticas.

Allí descubrí el secreto de la elegancia, algo que no se ha desmentido nunca, en la obra de Hipólito. Estaba estos días pensando hacer un elogio del buen gusto, porque considero que el buen gusto es una de las cosas que más falta nos está haciendo en este momento en que todas las formas, maneras y comportamientos, se han degradado hasta extremos verdaderamente inverosímiles. Así el buen gusto se refleja en todos los aspectos de la vida, lo mismo en la conducta, en la manera de ser, en las obras de los hombres, sean artísticas, literarias o incluso científicas. No cabe duda que el buen gusto es algo que está totalmente pasado de moda. En realidad Hipólito Hidalgo de Caviedes, "rara avis", era un ejemplo de depurado buen gusto y esto obedece, entre otras muchas cosas, a la falta de estridencia que ha tenido su trayectoria de pintor. Como ya se lo hizo saber a Don Enrique Lafuente Ferrari en algunas ocasiones, él siempre ha sido un pintor que ha admirado la modernidad y ha participado de ella, pero una modernidad frenada en parte por un sentido de ponderación, por un cierto clasicismo que no empece para nada la originalidad y a veces incluso la audacia de su obra. El propio pintor lo dice muchas veces, *modernidad sin estridencias*. Ya en aquellos frescos comerciales, con los pintureros negritos tomando café, estaba implícita toda la elegancia de Hipólito Hidalgo de Caviedes.

Más tarde, como digo, se abre un paréntesis y este paréntesis para mí es la zona desconocida de su vida y de su obra, aunque por todas las referencias, supongo, y así lo estimo, ha sido la parte central y más fecunda. Esta vida ha transcurrido en Cuba primero; en Puerto Rico circunstancialmente; en los Estados Unidos y en otros lugares de América. Sobre todo envidio de veras la Cuba que él conoció. A mí me hubiera gustado, y no he tenido esa fortuna, haber conocido Cuba en dos momentos de su historia, primero la Cuba todavía española del reinado de Doña Isabel II, e incluso la Cuba del General Weyler, que debía ser una ciudad deliciosa, no obstante la revuelta que se incubaba. Pero también me hubiera gustado conocer la Cuba de la etapa que vivió Hipólito Hidalgo, la Cuba de Portocarrero, de Hemingway, de Carpentier, de Lezama Lima, de Pittaluga, del arquitecto Domínguez y de tantas personas de primera línea como allí se dieron cita.

Se ha dicho alegremente que Cuba era el prostíbulo de los Estados Unidos. Acaso algo haya de esto, pero esta pincelada un tanto brutal y solanes-

ca ha escondido otros aspectos de Cuba que realmente eran muy favorables. Cuba ha sido en la época en que todavía pertenecía a España y más tarde, eso que tantas veces se ha repetido, la perla de las Antillas. Pero lo que ocurría es que Cuba con su población heterogénea era un centro civilizador extraordinario y eso se ha demostrado porque los cubanos han triunfado en el mundo cuando han tenido que emigrar de su patria. En Cuba había magníficos profesionales, médicos, ingenieros, arquitectos, magníficos abogados, notarios, catedráticos, era una sociedad culta y perfectamente estructurada que trágicamente se ha venido abajo primero con los excesos del Sargento Batista y luego, hasta hundirse del todo, con Fidel Castro. Pero en fin, todavía, como nos han explicado, Hipólito vivió una Cuba esplendorosa y llena de gracia, con una distinción que ya se ha perdido para siempre. Y allí estaba Hipólito como pez en el agua.

Y luego he conocido la última etapa de su vida. En esta etapa he seguido directamente su labor de pintor; ha tenido acaso una concepción de su arte más dramática pero no por eso menos equilibrada. Si en un momento el seguidor de Vázquez Díaz y el pintor que en parte coincidía con un Aurelio Arteta, representaba la majestuosa serenidad de la pintura al fresco, luego, sin perder estas condiciones de muralista, ha trabajado en unas versiones, como por ejemplo el cuadro que entregó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando fue elegido Miembro de ella y que presenta un mayor empuje dramático, pero siempre fiel a sí mismo.

Desconfío bastante, justo es reconocerlo, de los pintores de la constante pirueta, los artistas que no justifican nunca el por qué de la última postura adoptada por el solo deseo de seguir los pasos de la moda. Hablaba yo no hace mucho sobre el tema de la vocación y lo importante que era que un hombre fuera fiel a sí mismo. Pues bien, un pintor no basta con que toda su vida se dedique a la pintura, tiene que tener una vocación no solamente fiel al arte que cultiva sino a su personalidad y continuidad en la forma de cultivarlo. Es decir, yo admiro a aquellos pintores que han estado constantemente obedeciendo a un impulso interior. Véase por ejemplo el caso de Caneja. Si en una época parecía más avanzado que muchos académicos, hoy estos académicos de ayer intentan sobrepasarle. Pero él sigue en su sitio. Algo de esto ocurre en Hipólito. Desde los años juveniles hasta los de hoy, su obra tiene una similitud que le hace identificarse, no obstante la riqueza de matices y las transformaciones que puedan existir. Esto es una cosa que

se está perdiendo en el arte actual y que en cambio nunca falló, nunca se desmintió en el arte antiguo. Los pintores se transforman, generalmente se hacen más interesantes, más libres, más profundos. Si se toma un Velázquez de las primeras épocas y un Velázquez de los últimos años, se notará la maestría que ha alcanzado, su nueva manera de ver el mundo, sus pinceladas sueltas, la magia de las sensaciones atmosféricas que en los primeros tiempos faltaba, pero ambos serán de Velázquez, serán identificables como Velázquez. Y lo mismo ocurrirá con un cuadro de Tiziano o de Botticelli. La verdad es que esto hacía fácil la historia del arte, porque el historiador podía siempre tener como asidero esa fidelidad y podía atribuir los cuadros, en su tarea de clasificación, con toda seguridad a un pintor aunque fuera de su primera o última época. Pues ahora no. Hay pintores que han cambiado tanto de piel que de unos años a otros no se reconocen ni ellos.

Estoy seguro que vamos a echar mucho en falta la amable compañía, de Hipólito, su elegancia, distinción, tacto, sensibilidad, agudeza, conocimiento del mundo y de las gentes, experiencia viajera y cosmopolita y por supuesto también su buen arte de conversador en el que siempre se distinguió por saber escuchar.

Yo quiero en esta sesión necrológica, rendir tributo a su memoria y rendir también homenaje a su viuda, María Senderi, inteligente, fina y de una cultura que se da frecuentemente entre las mujeres argentinas.

Descanse pues en Paz, el pintor y buen amigo.

Madrid, Octubre de 1994.

## EVOCACIÓN DE UN COLABORADOR DEL MUSEO

Por

JOSÉ M<sup>a</sup> DE AZCÁRATE

Con la muerte de don Hipólito Hidalgo de Caviedes esta Real Academia, y particularmente la Sección de Pintura y la Comisión del Museo, han perdido a uno de sus mejores componentes, ya que fue un colaborador cuyas opiniones eran siempre tenidas en cuenta por su buen criterio. Ya hace muchos años tuvo importancia decisiva en la selección de los colores de las salas que debían servir de fondo en la instalación de los cuadros, en la renovación del Museo y en su nueva disposición, ya que su buen gusto y su concepto de la estética debían tenerse en cuenta. Más tarde, en el proceso del traslado de las obras desde el edificio de la Biblioteca Nacional a la actual sede, tuvimos presente sus preocupaciones y criterios para llevar a buen término la labor, como así se hizo. Con estos aspectos mostraba don Hipólito su interés por las tareas académicas.

En la misma línea, hemos de señalar las repetidas veces que en las reuniones del Pleno propuso y se ofreció para intervenir en las mismas con temas histórico-artísticos temas que habrían de completar las informaciones que aquí se dan. Propugnaba que en la temática de los asuntos a tratar se procurase un cierto orden y que fuese de interés general para poder establecer un cuerpo de doctrina por su homogeneidad, representativa de los criterios correspondientes a este momento histórico. Recuerdo en este sentido que se ofreció para tratar el tema del desnudo en el arte tanto en cuanto afectaba a los estudios anatómicos como a los colores que debían ser tenidos en cuenta por los académicos de nuestro tiempo, tanto por los profesionales como por los teóricos.

Hombre pulcro, con cierto aire de alejamiento aristocrático, reflejo de un espíritu intelectualizado en su forma de ser, en la línea de la consideración del arte como manifestación expresiva de lo anímico. Su desaparición como participante aún activo de los movimientos del segundo tercio del siglo actual, es importante por cuanto representa el concepto de un estilo que, si bien se apo-

ya en la realidad mediante la geometrización y plasticidad de las formas pictóricas, entronca lejanamente con la abstracción constructiva que nos evoca el arte de Piero della Francesca o de Vázquez Díaz, rompiendo con el concepto de arte como imitación de la naturaleza para crear un estilo estable que busca y representa la esencia de las cosas y de las figuras.

Su visión pictórica, en suma, es representativa de un grupo de artistas del arte de nuestro tiempo, mostrando el carácter de esta Real Academia al recoger las principales tendencias y evolución del arte español de nuestro siglo.

Descanse en paz.

## IN MEMORIAM HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES

Por

FRANCISCO LOZANO

Es muy triste reseñar la desaparición de Hipólito Hidalgo de Caviedes, gran pintor, gran persona y gran viajero, especialmente en su juventud vivida como “una aspiración a no renunciar a nada”. Enamorado de las Antillas, particularmente de Cuba, que frecuentó constantemente y en donde vió por primera vez esos negros absolutos de sus cuadros y esos ritmos antillanos que su talento plasmó para siempre en su pintura. La vida de Hipólito, su vida de pintor, es un laberinto de recuerdos, es una gran sucesión de actitudes. La lánguida y doliente vida de las Antillas, con sus lutos eternos y sus amores siempre renovados, le cautivaron totalmente. Por eso plasmó tanto en sus cuadros el rito melancólico de las despedidas, el adiós y la congoja de esas mujeres que despiden sus ilusiones frente al espejismo de aquellos mares. Ahí está, creo yo, el mordiente de su mirada de pintor; una mirada de corsario que descubre más en las sombras que en la luz.

Toda la pintura de Hipólito va sincopando su realidad personal en un mundo enigmáticamente poblado, su hermosura visual es escenario para melancolías y desafueros; todo es vida, sí, pero la vida en estas hermosas latitudes es una rebotante exteriorización.

Recordemos el cuadro de *Elvira y Tiberio* que le valió el gran premio de Pittsburgh (1935). Elvira y Tiberio son personajes de las Antillas, los colores se estremecen en su impenetrable realidad vital. La mirada en los ojos trae el recuerdo de “amores vencidos” que empiezan a sentir que nada puede perdonarse...

En este cuadro todo su mundo de pintor son huellas recobradas, espejismos de una realidad amada, la vuelta a unas raíces que todo viajero ensimismado olvida, el temblor de una realidad lejana y presentida.

Su elegancia, su exquisita sensibilidad matizaron siempre su entrañable amistad. Era una delicia conversar con él. Llevó a esta Real Academia, desde su ingreso el 8 de marzo de 1970, su experiencia y penetrante talento de pintor.



Al terminar esta elegía por Hipólito, me llega desde la Historia, el grito conmovedor de Van Gogh: “Todo acaba en esta vida, menos la tristeza”. Descanse en paz.

## RECUERDO DE HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES

Por

LUIS GARCÍA-OCHOA

Hipólito Hidalgo de Caviedes es uno de los pintores españoles que han caracterizado el arte de nuestro siglo. Quisiera decir al pronunciar estas palabras en su recuerdo, que el nombre de Hipólito está unido a nuestra juventud. Las escasas obras que conocíamos de él en los años posteriores a la guerra civil, que es cuando dimos nuestros primeros pasos en el mundo de la pintura, nos llenaron de admiración. En realidad no le conocimos personalmente hasta mucho tiempo después, cuando tras una prolongada estancia en América, volvió a su patria. Lo que más nos interesó siempre de Hipólito fue su manera de entender la modernidad tal y como nosotros entonces la buscábamos.

Nos atraía su concepto de la forma, una concepción constructiva que tuvo entonces en España insignes cultivadores. Hipólito ejerció una manera expresiva bastante peculiar debido a su poderosa personalidad, que era muy distinta a la de otros pintores que militaban en su demarcación. Su capacidad de dibujante le permitió abarcar prácticamente todas las posibilidades de realización a las que puede acceder un pintor, desde la delicadeza de un cuadro de pequeño formato hasta la gran síntesis muralista. Ya en nuestros primeros años, en que aún no le conocíamos, le considerábamos como un maestro. Ante la abalancha de un arte decadente, consecuencia natural del estado cultural de aquellos años, Hipólito nos anunciaba la frescura de un hecho plástico que deseábamos conocer profundamente.

Hijo de Rafael Hidalgo de Caviedes, excelente pintor y maestro de muchos pintores de las siguientes generaciones, tuvo una rigurosa preparación, completada en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, y por substanciosos viajes por Europa. Sus principios fueron fuertes, pues participó en la famosa Exposición de Artistas Ibéricos, en el año 25, que se constituye como el primer jalón de la vanguardia española, y que incorporó a un brillante elenco de jóvenes artistas al movimiento plástico europeo.

Guardo un recuerdo del tiempo de mi adolescencia: una figura de Hipólito plasmada en una revista de la época, en los días que precedieron a la guerra civil. Su aspecto era elegante –aspecto que guardó durante toda su vida–, y, a pesar de su no sobrada edad, se le nombraba entre los pintores más eminentes de la época. Como suele suceder en nuestro país su nombradía le llegó desde el extranjero. Le había sido concedido el Gran Premio de Pintura en la Exposición Universal de Pittsburgo, en los Estados Unidos, convocado por el Instituto Carnegie; tenía entonces nuestro pintor treinta y tres años, y gracias a tal distinción su nombre quedó situado al lado de otro español también obtentor del premio: Pablo Picasso. Junto a la imagen personal a la que hemos hecho referencia, pudimos admirar una reproducción del cuadro premiado: Dos negritos, “Elvira y Tiberio”, estaban sentados en el sofá del estudio del pintor, erguidos, endomingados, con el encanto que Hipólito puso siempre en su pintura de nobles formas e infinita gracia.

Sus viajes por el continente americano le permitieron realizar murales y exposiciones de sus cuadros en diversas naciones, constituyéndose en uno de los pintores más internacionales con que cuenta la moderna pintura española.

De casta sureña, poseyó muchas de las características de los hombres del sur, pero ya hemos dicho cómo se proyectó de modo cosmopolita sobre el mundo, dejando huella por donde pasó tanto de su arte como de su bondadosa personalidad. Las audacias de su personalidad han quedado incólumes, gracias a haber permanecido fiel a las leyes fundamentales de la gran pintura. Su obra, dentro del contexto contemporáneo español, es una muestra testimonial de nuestro tiempo.

Hipólito fue maestro esperado y, más tarde, compañero de encuentros y conversaciones inteligentes y discretas. La Academia nos brindó la oportunidad durante algunos años de su trato exquisito y pudimos gozar de su reconocida bondad. En el homenaje que le ofrecieron sus colegas artistas y los admiradores de su arte, en un día no lejano, brilló su señorío y se pudo comprobar el respeto que emanaba su persona. En los últimos años faltó a las sesiones de la Academia y su ausencia se notó en la Sección de Pintura, de la que era uno de sus más notables miembros y la Academia perdió uno de sus representantes más queridos.

En la etapa final de su vida hemos podido conocer la obra de Hipólito en toda su extensión, y hoy la recordamos con verdadera emoción. Estuvo inscrito en la vanguardia, al lado de otros audaces pintores españoles parti-

cipantes en la gran marcha del arte moderno. Su pintura se mantuvo siempre alejada de esnobismos, no fue esclavo de modernismos pasajeros, sino, por el contrario, se acercó a criterios universales, necesarios frente a la acción demoledora del tiempo. Su pintura, por encima de la natural decadencia humana, se sostuvo viva, y quedará como una genuina representación de la época. Hipólito asumió propuestas plásticas correspondientes al pensamiento moderno, pero su obra atesora las grandes verdades constituídas como insobornables por la historia del arte. Y su vida queda vinculada a una de las etapas más inquietantes de dicha historia.

Entre las muchas exposiciones de Hipólito que hemos tenido la oportunidad de contemplar, recordamos muy especialmente la última realizada en la Galería Alfama de Madrid, cuando ya había hecho aparición su decadencia física. La exposición la vimos como una primavera, poseedora de una suave juventud encarnada en el más puro acento femenino, pues él amaba a la mujer, amaba su belleza, su gracia, como una cadencia musical sobre el mundo. Fueron las muchachas sobre el maravilloso escenario de sus paisajes, las que mantuvieron el candor de una eterna primavera.

Mirando el conjunto de su obra, en medio de las variadas sugerencias que de ella nacen, en medio de sus asuntos dramáticos, sus simbologías, sus fantasías y transcendencias, al unir todos los tramos de su mundo magnífico, quedan intersticios, fisuras por donde se cuele el florido esplendor de la primavera.



## ADIÓS A HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES

Por

JULIÁN GÁLLEGO

Yo conocía a Hipólito por su obra, mucho antes de que pudiera contemplarla directamente. Siendo todavía niño me gustaba guardar algunas portadas y láminas de “Blanco y Negro” cuando eran muy de mi gusto. Por eso guardaba (y todavía guardo) una tapa que representa a una dama y un niño en un balcón contemplando, al parecer, uno de aquellos desfiles militares de la época del Congreso de Viena. Fue un momento en que el estilo neoclásico gozaba de la estima de los dibujantes españoles, pero ninguno acertó a interpretarlo con la elegancia y soltura de Hidalgo de Caviedes, por lo menos para mi gusto de niño aficionado al dibujo y estoy seguro de que alguno de los muchos que ejecuté a los diez años y rasgué a los veinte tendría algo así como un eco desmañado de la refinada elegancia de Hipólito. Este nombre griego, que anunciaba el exquisito neoclasicismo de la pintura del artista, era seguido por los apellidos españoles del pintor, Hidalgo de Caviedes, formando un todo de gracia solemne y a la vez ligeramente irónica, que definía por sí mismo el noble encanto de su estilo. En la misma revista pude ver y recortar la fotografía del cuadro que mereció el premio internacional de Pittsburg, una elegante pareja de negros en un sofá, matizado de esa dulce ironía que prestaba tanta simpatía a los neoclasicismos de Caviedes, cuadro que, por cierto, fue adquirido recientemente por un galerista de Madrid en un gesto patriótico y de buen gusto.

Muchos años después he tenido ocasión de admirar directamente pinturas de este gran artista y de disfrutar de su culta compañía en estas reuniones de la sala de columnas de la Academia de San Fernando, que preceden y animan las sesiones semanales. Alto, sencillamente elegante en su aspecto y en su conversación, era Hipólito algo así como el académico ideal. Descanse en paz, en compañía de los ángeles que tantas veces pintó.



## HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES EN EL RECUERDO

Por

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

Recibí la noticia de su fallecimiento aquí, en esta su casa, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su director Ramón González de Amezúa, nos informó del fatal desenlace de la enfermedad que tenía cada vez más impedido a Hipólito Hidalgo de Caviedes y que sobrellevó con la dignidad de un buen cristiano y la entereza de un batallador.

Cuando inicio la redacción de esta intervención, plena de admiración y de cariño, desde el dolor de la despedida, saltan a la mente el recuerdo de entrañables vivencias de este gran hombre, gran artista, gran amigo.

Su cultura formaba parte de su esencia, trasladada en gran medida a su obra, a su elegancia, a su sencillez y exquisito trato que ahora cobran dimensión especialísima cuando sus amigos de muchos años nos disponemos a recordarlo, no por última vez, desde luego.

Como periodista, informador de múltiples acontecimientos artísticos, tuve ocasión y privilegio de hablar, y hablar largamente, con Hipólito Hidalgo de Caviedes, de arte, de política, de cultura de ayer y de hoy –que es la verdadera cultura– y siempre salía de esos encuentros altamente enriquecido ante tanta experiencia, tantas opiniones certeras sobre los temas más polémicos de nuestro tiempo, sobre los inventos y sus aplicaciones, sobre noticias puntuales que acaparan la atención de todos...

Le recuerdo especialmente en aquellas entrañables y ya históricas tertulias en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, los “cursos de la Magdalena”, cuando por las noches, después de la cena, se conversaba de todo tema con el arte como centro: Camón Aznar, Francisco Indurain, Gaya Nuño, Enrique Azcoaga, Manuel Conde, Antonio Manuel Campoy entre los teóricos que ya marcharon a la eternidad; Hipólito Hidalgo de Caviedes, el matrimonio Frau, Margarita y José, Benjamín Palencia, Pancho Cossio... entre los hacedores del arte –y cito solo también, a aquellos que nos dejaron–. Pues bien, Hipólito callaba mientras consumía



el tabaco de su pipa y preparaba otra. Escuchaba y cuando tomaba la palabra lo hacía con precisión, dando muchas veces un giro a lo dicho anteriormente, añadiendo algo interesante, desarrollando el tema con ese acento suyo, de sus propias ideas y vivencias, tan humanas siempre. Era un cronista del diálogo como fue un cronista en la manera de desarrollar su obra pictórica, en cualquier tema, asunto o género ante el que se enfrentaba. Los retratos, tan parecidos a los modelos, en cada caso, y al mismo tiempo tan parecidos todos entre sí. Los murales, tan precisos y ricos en significaciones, tan bien compuestos, en el doble compromiso de los elementos dibujísticos y las cromías. Los campos, esos pueblos blancos, de calles empinadas y estrechas, de cielos luminosos por donde campan personajes en su ir y venir cotidiano... O esas mujeres de negro, enlutadas perpetuamente, con el recato costumbrista de los pueblos mediterráneos. En sus cuadros se intuye algo más que la escena misma.

Recuerdo también haberle visto pintar, desde el primer instante que inició un cuadro, cuando trazó un óvalo y le colocó ojos, nariz y boca en sucesivas grafías y fue construyendo la figura con otros trazos limpios y largos que dieron corporeidad a un grupo de mujeres envueltas en vestimentas batidas por el viento que así, mágicamente, se incorporó al ambiente del cuadro. Algo inolvidable, sorpresivo por demás. Y es que Hipólito Hidalgo de Caviedes, además de pintor fue un excelente dibujante desde niño, como me recordaba en una de nuestras entrevistas en esa anécdota tan graciosa y tan significativa que publicó la revista "Blanco y Negro", en 1910, con ocasión de la primera exposición del artista, a los ocho años de edad, en la Sala Iturriz de Madrid. Decía aquella crónica o información que Hipólito, —aquel niño pintor— dibujaba con tal precisión que, en ocasiones, cuando informaba a sus padres de alguna visita o encuentro con algún amigo suyo del que el pequeño no conocía su nombre, para identificarlo familiarmente, lo dibujaba con tal parecido, que todos sabían al instante de quién se trataba.

Con todo este bagaje de cultura, de tradiciones y adherencias varias, Hipólito Hidalgo de Caviedes mostró siempre una inquietud renovadora. No se asentó en su seguridad de ejecución y de interpretación, ni se confió demasiado a la técnica aprendida, y bien aprendida, del arte de la pintura. Por el contrario, su inquietud le condujo por senderos de investigación y curiosidad por todo lo nuevo: el cine, la televisión, las revistas que reproducían

las obras de arte, la música, el teatro más cercanos, la última literatura, la poesía más reciente... todo era motivo de su atención y de su consideración.

Le recuerdo en los años sesenta experimentar con las pinturas acrílicas de rápido secado, sobre la que opinaba, se marcaba una rapidez de ejecución que le atraía sobremanera.

Esa afición investigadora nos descubre una vez más que la juventud y el envejecimiento no tienen mucho que ver con la cronología.

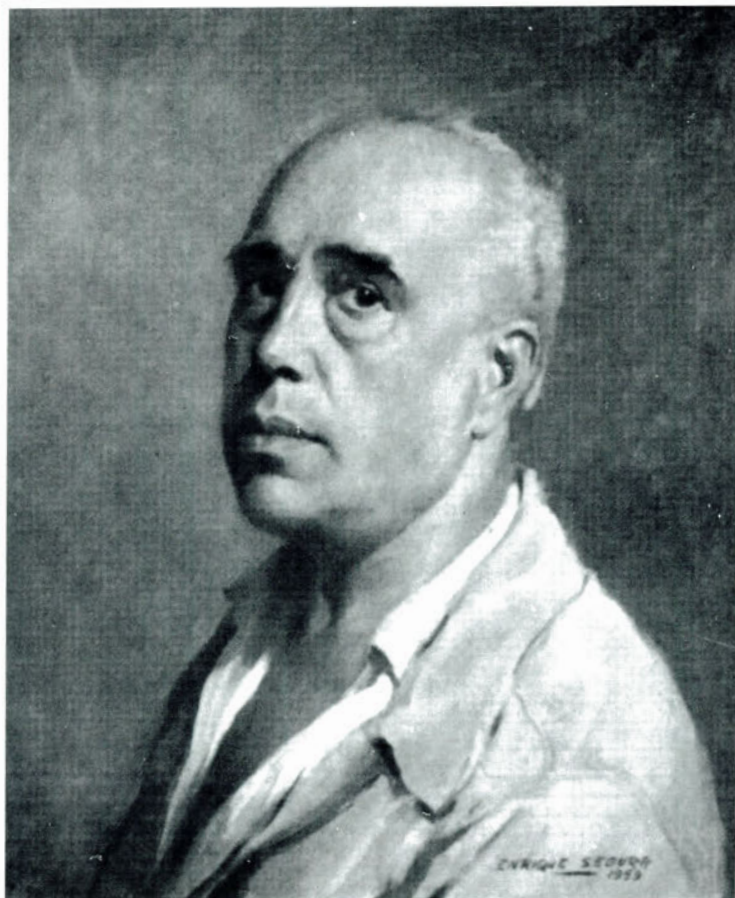
Ahí está la obra de Hipólito Hidalgo de Caviedes –cerrado ya el ciclo productivo de sus realizaciones plásticas– en la historia del arte de este siglo, para testimoniar lo que la pintura es: viva interpretación de las realidades, tanto de las realidades formales como de esas otras realidades más ocultas que subyacen en la esencia misma de las cosas.

Descanse en paz Hipólito Hidalgo de Caviedes.



NECROLOGÍAS  
DEL  
EXCMO. SR. D. ENRIQUE SEGURA IGLESIAS







## DON ENRIQUE SEGURA IGLESIAS

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

En la víspera de la Nochebuena última, falleció en Madrid, a los ochenta y seis años, nuestro querido compañero, don Enrique Segura Iglesias. Al día siguiente, después de la Santa Misa celebrada en la capilla ardiente instalada en su casa estudio de Puerta de Hierro, fue trasladado al cementerio de Pozuelo, donde recibió cristiana sepultura, en medio de la general aflicción apenas contenida de los numerosos asistentes al acto.

Se repetía con ello un nuevo capítulo entristecido en la historia de la Academia, más aun cuando a la pérdida de un compañero entrañable se unía el recuerdo de sus cualidades humanas, que, como en este caso, por ser de todos conocidos no parece necesario evocar.

Pero sí, conforme a la costumbre observada al dedicar la sesión necrológica a su memoria, más que un resumen de su biografía importa destacar estrictamente su andadura por la Academia desde el día de su ingreso, entendiéndose que todo el extenso y brillante bagaje de sus años anteriores sería, fue justamente reconocido y valorado al acordar su incorporación a las comunes tareas, sin pretender por ello bosquejar una especie de trayectoria de su vida administrativa —aquí fuera de lugar— sino más bien corporativa. De ahí que, como punto inicial, se haya de recordar el fallecimiento el 6 de mayo de 1963 del pintor electo don Rafael Pellicer. Con tal motivo, el 27 de noviembre del mismo año, D. Francisco de Cossío, D. José Aguiar y D. José Camón Aznar suscribían la propuesta de D. Enrique Segura para cubrir la vacante de referencia.

Seguidos los trámites de costumbre, resultó elegido en sesión extraordinaria de 27 de enero de 1964. Al año siguiente, en 14 de febrero de 1965, se celebraba sesión pública y solemne para la recepción del nuevo académico, bajo la presidencia del Sr. Director, S.A.R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón, a quien acompañaban en la mesa el Ministro de Educación Nacional, D. Manuel Lora Tamayo, el Presidente del Instituto de España Marqués de Lozoya, el Director de la Real Academia de la His-



toría D. Francisco Javier Sánchez Cantón, el Censor D. Diego Angulo y el Bibliotecario D. José Subirá. En sitiales destacados figuraban el Sr. Director General de Bellas Artes D. Gratiniano Nieto, el Académico de la Española D. José M<sup>a</sup> de Cossío y numerosos miembros de otras Academias, pudiendo reconocerse entre los asistentes muchas personalidades retratadas por D. Enrique Segura.

Según el ritual acostumbrado, el recipiendario entró en el salón de actos acompañado por D. Fernando Labrada y D. José Aguiar.

A continuación, D. Enrique Segura dio lectura a su discurso titulado “Consideraciones sobre el retrato en la Pintura”.

Después de recordar emocionadamente a su antecesor D. Valentín de Zubiaurre –al que debía suceder D. Rafael Pellicer de no haberse malogrado su destino y cuya memoria evocara cálidamente así como a su maestro D. Gonzalo Bilbao– esboza panorámicamente la evolución del retrato en Pintura desde la antigüedad, Grecia y Roma, arte bizantino y siglos posteriores hasta llegar al siglo XIX, fijándose especialmente en Goya, Vicente López y los Madrazos, concluyendo que a su juicio “El auténtico retrato debe ser como el punto de intersección del mundo exterior u objetivo al que pertenece el modelo, y el mundo interior o subjetivo del pintor”.

En su contestación D. Francisco de Cossío celebraría la oportunidad de resaltar públicamente los grandes merecimientos del nuevo compañero “a lo largo de una vida de trabajo, de tenacidad y de confianza en sí mismo”, afirmando que “en ningún momento de su vida ha querido buscar lo nuevo y distinto, sino lo verdadero y permanente, y, siempre con vocación de discípulo ante los grandes maestros”.

Impuesta la medalla número 33, recibido el diploma de manos del Sr. Director y formalizada posteriormente su incorporación a la Academia, D. Enrique Segura Iglesias pasaba a formar parte de la Corporación en la que tantas ilusiones cifrara a lo largo de su vida y a la que sirvió denodadamente en cuanto le fue posible.

Conforme a la tradicional cortesía D. Enrique Segura donó, con motivo del ingreso, el retrato de su hija María Teresa conservado en el Museo. Sin que fuera el último ya que años después, por encargo expreso de la corporación pintó el retrato del Rey Juan Carlos I, que preside las sesiones de la Academia.

Desde que Enrique Segura ingresa en la Academia en 1965, cabe cifrar su continuada –yo diría más bien ilusionada– asistencia en 827 sesiones que

suponen un alto índice de asiduidad, eficiencia y colaboración a lo largo de 29 años. A lo que ha de añadirse su activa participación no sólo en las sesiones plenarias sino en las diversas Comisiones a que perteneciera: Administración, Museo y Panteón de Goya, Medalla de Honor y Monumentos. Junto a ello formó parte de la Sección de Pintura, que a la muerte de D. Luis Mosquera, pasó a ocupar la Presidencia.

Un año antes le fue concedido el Premio “José González de la Peña”, Barón de Forna.

Testigo muchas veces de sus actuaciones, puedo asegurar que supo mantener con dignidad su habitual ponderación y buen sentido, mostrándose tolerante con naturalidad y cordial sin empalago, respetuoso con las ideas y tendencias de otros artistas, manteniendo a la vez con seguridad y firmeza sus propias convicciones.

Imposible eludir ante el recuerdo de Enrique Segura sus múltiples retratos que hoy, al cabo de los años, permiten evocar sin fatiga numerosas imágenes de otro tiempo a quienes su pincel llegó a dar reflejos de perpetuidad. Curioso fenómeno el que vino a producirse por la espontánea adopción de Enrique Segura como Pintor de Cámara de la España de su tiempo.

No quisiera, por último, omitir dos rasgos de ejemplar entereza acreditativos de su talante humano. Uno, la solícita y admirable asistencia a su esposa con motivo de la inquietante enfermedad sufrida. Otro —un aspecto posiblemente desconocido para la mayoría— su reiterada generosidad dispensando ayudas a necesitados, testimonios bien expresivos sin duda de su hombría de bien.

Que Dios le tenga en su gloria.



## IN MEMORIAM ENRIQUE SEGURA IGLESIAS

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

En las vísperas de Navidad nos ha dejado Enrique Segura, pese a que su muerte se presentía, por su larga enfermedad, nos encontramos doloridos.

Sevillano de 1906, vocado desde su primera juventud por la pintura, se formó en la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes de su ciudad natal, dirigido por el magisterio de Gonzalo Bilbao; incorporándose, desde siempre, estética y artísticamente, a la inmortal Escuela pictórica sevillana, con fidelidad ejemplar durante toda su larga y prestigiosa carrera, labrando entorno a los Arquitectos Aníbal González y Juan Talavera Heredia, a los Escultores Agustín Sánchez-Cid y Enrique Pérez Comendador y a los pintores Alfonso Grosso, Santiago Martínez, Juan Miguel Sánchez y Gustavo Bacarisas.

Como varios de ellos, marchó al extranjero –Francia e Italia principalmente– becado por la Diputación Provincial Hispalense y la Junta Nacional de Ampliación de Estudios, completando su formación.

Premiado en exposiciones nacionales hispanas: Tercera Medalla -1945- por su cuadro “Muñecos”; Segunda -1948- por su pintura “Eva”; y Primera -1950- por su obra “Religiosos”, en la que se advierten las sugerencias de Zurbarán, en composición y en paleta.

En 1965 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ocupando la plaza número 33, heredada de los Zubiaurre, entre otros artistas), con un discurso de tesis titulado “Consideraciones sobre el retrato en la pintura”, genero artístico al que dedicó gran parte de su actividad, posando para él y en su estudio, centenares de personalidades, entre ellos sus Majestades los Reyes de España, elenco que ha cimentado su gran prestigio nacional e internacional.

La Academia Hispalense de Santa Isabel de Hungría, le nombró ser Correspondiente y también Académico de Honor y le otorgó en 1980 su Medalla de Oro, correspondiendo, con la donación de una pintura suya, que luce en su pinacoteca.

Su talante humano, iba parejo con su maestría artística, por su cordialidad y hombría de bien, abriéndole ampliamente las puertas de la amistad en cuanto le trataban. Descanse en paz.

## ENRIQUE SEGURA

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Hay personas que empiezan a morir por sus ausencias prolongadas de aquellos centros a los que solían asistir, donde eran queridos y donde su concurso era particularmente apreciado. Este tipo de premuerte suele darse a menudo entre los académicos. Es célebre la frase de que los Académicos son inmortales, que en algunos casos puede ser cierta, cuando la posteridad conserva indelebles las huellas de su paso por el mundo, pero en suma se trata de una inmortalidad que solo mantiene su nombre en la historia.

Pero, desgraciadamente, la inmortalidad del cuerpo en su vestidura terrenal ni los más afortunados académicos la consiguen. Lo que sí consiguen muchas veces es una vida longeva que cada vez se prolonga más. Pero también es frecuente que muchos académicos de avanzada edad se retiren de sus actividades y entre otras cosas dejen de asistir a las sesiones académicas.

Enrique Segura más que por edad se retiró por enfermedad, pero no suya, sino de su mujer, a la que los últimos años asistió hasta dejarlo todo por ella. Pero, ¡ay, Dios mío!, el atribulado marido abandonó a su esposa y ella por designio divino vive todavía y deseamos que lo sea por muchos años.

La vida de Enrique Segura, feliz y triunfadora en la plenitud de sus mejores años, ha tenido un triste y doloroso desenlace. Años de misantropía y falta de estímulos vitales cuando la persona más querida sufre y hace sufrir a una familia muy unida. Por eso decía que Enrique Segura nos había ido abandonando poco a poco.

Este abandono rompió nuestra mayor frecuentación, lo que hizo que mi despedida última, la de hoy, esté lejos de otra que pude haberle dado todavía en vida.

Yo le recuerdo en sus años felices cuando a menudo le veía en Sevilla con Rafael Manzano y comíamos o cenábamos juntos. Tenía un pequeño apartamento en el barrio de Santa Cruz, a donde siempre que podía se escapaba, pues nunca perdió el amor a su patria chica.

Era Enrique feliz en aquellos días y su trato respiraba cordialidad. A veces venía a casa y comentaba los cuadros que más le gustaban. Un día se quedó parado ante un pequeño cuadro de una gitana de Barbasan y moviendo la cabeza pronunció su máximo elogio: “¡Jozú Chiquillo!”. Enrique vivía para la pintura, para su pintura, que, evidentemente, no era la de su tiempo, pues según avanzaban los años de su vida, cada vez se sentía más desplazado del arte inquietante de las nuevas vanguardias, y, quien había empezado su carrera como triunfador neto, iba notando el desvío que hacia él sentían los demás. Tragicomedias de la vida que no faltan posiblemente en la de nadie.

Pero Enrique Segura era un retratista formidable, un retratista de cuerpo entero. No solo pintaba retratos sino que sentía el retrato, lo cultivaba casi como una religión. Su sano interés por esta importante rama del arte se demuestra en su discurso de ingreso en esta Casa, que es un encendido elogio del arte del retrato en el que intercalaba agudas observaciones sobre los grandes maestros que cultivaron este género.

Es lógico que, cuando hablamos de los grandes maestros, pesamos en los retratos que están en los principales museos, retratos de grandes personajes, reyes, pontífices, guerreros, hombres que participaron en la historia como sus retratos ilustran la Historia del Arte.

Pero yo ahora pienso en el retrato como documento de familia y pienso a cuantas familias ha enriquecido Segura con su pincel, dejando memoria de un abuelo, un padre, una madre o una hija querida.

Hubo gentes que gozaron del privilegio de que a sus familiares les retratará Goya, enalteciéndolos con la extremosidad de su genio. Pero el proceso es el mismo, fueron también cuadros de familia.

También Segura ha pintado retratos de encopetados personajes, pero a mi lo que me interesa ahora es destacar sus retratos como prendas inestimables de familia.

Yo he tenido suerte con mis retratos de familia. A mi mujer la han inmortalizado cuatro grandes artistas. Me referiré a ellos.

El primer retrato importante de mi mujer lo hizo Jesús Olasagasti, un pintor guipuzcoano ahora un tanto olvidado pero que pudo ser uno de los grandes retratistas de nuestra época. El retrato de Olasagasti representa la imagen de una mujer joven que se abre a la vida en los años ilusionados de su primera juventud.

El segundo no es una pintura sino un busto escultórico, obra de Juan Cristóbal. No olvidemos que el retrato no puede circunscribirse solo a la pintura sino también a la escultura, que fue a través de la historia una rama del arte que nos ha dejado retratos trascendentales de pasadas y presentes épocas. Juan Cristóbal fue también un fenomenal retratista, como lo había sido Mariano Benlliure, uno de los más geniales de los tiempos modernos.

El busto de mi mujer fue el regalo de boda que nos hizo Juan Cristóbal. Yo me atrevería a decir que es una pieza maestra. Un retrato de mi mujer en la plenitud de su belleza.

El tercer retrato se debe a Pedro Bueno y representa la mujer como ejemplo de elegancia y distinción, esa elegancia que sabía dar a sus retratos el pintor cordobés.

Me direis que es impertinente hablar de cosas mías en este momento grave y reverencial y de ello sinceramente me disculpo, pero yo quiero distinguir el valor del retrato como prenda de familia y para hacerlo nada más fácil que recurrir a lo que tengo más cerca, a mi propia experiencia.

Y vamos con el último retrato de mi mujer, el de Enrique Segura. Es un retrato sencillo y delicado que cuanto más se mira más conmueve por la profundidad que encierra, por su aparente falta de pretensiones, su lenguaje claro y nítido. Va vestida la retratada con una blusa blanca cuyo cuello ondulado desborda de un juboncillo negro que deja paso a las mangas de la misma blusa. Ni una joya ni un aderezo distraen una serenidad cromática, muy velazqueña, para que todo se concentre en la prodigiosa cabeza y hasta, diría yo, en la mirada inteligente que nos contempla con humana comprensión, mientras sus labios esbozan una suave sonrisa. Es, a no dudar, uno de los mejores retratos de Enrique Segura.

Yo no he tenido la suerte de que mis antepasados me legaran algún retrato de mi familia pintado por Goya, pero podré envanecerme de legar a mis sucesores un gran retrato pintado por Enrique Segura. Que Dios se lo premie y a mí me bendiga.

Madrid, 16 de Enero de 1995.





## UNA LEJANA CABECITA DE URGENCIA

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

La historia española de muchos lustros del siglo XX está reflejada, con fidelidad notarial y vuelo artístico, en los múltiples retratos que de figuras calificadas y representativas de su ambiente socio cultural supo trazar Enrique Segura. Los testimonios serán –son– a ese respecto unánimes, como los de estimación a la persona tantos años ligado a esta Real Academia, en la que fué, nunca lo olvido, uno de los padrinos de mi ingreso.

Me atrevo a sumar a voces más calificadas e ilustres el testimonio personal, para que no falte la mención de un capítulo que posiblemente se olvidaría y bien digno de la admiración y el recuerdo. En la década de los cuarenta, en el periódico “Arriba”, entre escritores de la talla de Eugenio D’Ors, Eugenio Montes, José María Sánchez Silva, Ismael Herraiz, Rafael García Serrano, José María Alfaro y tantos otros, estaba Enrique Segura como colaborador fijo. En lo que conocíamos como el penacho del diario, a la derecha del título, un dibujo suyo al que se incorporaba un texto de brevedad telegráfica, jerarquizaba la figura del día, muchas veces elegida a punto ya de iniciarse la tirada de ejemplares. Aparecer en aquél lugar de honor con rasgos de sorprendente autenticidad, logrados en sólo unos minutos por el lápiz magistral de Enrique Segura, duplicaba el que se recibía por el interesado.

Tuve la gran suerte, muy joven, de alcanzar en 1945, a los dos años de incorporarme a la redacción como crítico musical titular, un premio de cierta importancia por el que mis jefes y compañeros acordaron auparme a ese podio. Me hice, una vez publicada, con la cabecita que trazó Enrique Segura. Luego, andando los años, me pintó un retrato. Confieso que para mí tiene mucho más valor afectivo e incluso artístico aquél primer apunte, que conservo y ahora tantas evocaciones suscita.

Estoy seguro de que si un día pudiesen reunirse los originales de esos cuadros realizados con rapidez equivalente a la que cualquier redactor empleaba al improvisar un texto de urgencia, encontraríamos a un Enrique Segura miniaturista y auténtico, directo y sencillo, como siempre supo serlo en la vida y el arte.



NECROLOGÍAS  
DEL  
EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ-CID







## DON ANTONIO FERNÁNDEZ-CID DE TEMES

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Una vez más nos reunimos en este salón de actos, no para celebrar la fausta solemnidad de otras ocasiones sino para rendir con viva pesadumbre el emotivo homenaje de cordial afecto y entrañable agradecimiento a Antonio Fernández-Cid tan lleno de sobrados merecimientos y a quien el Destino nos ha privado, con irreparable infortunio, del regalo de su amistad y del señero ejemplo de su hombría de bien.

Bien hemos visto en los días que han seguido a su óbito la entristecida profusión de condolencias que han venido a evocar en unos, pasajes pretéritos de una común relación, subrayando otros, momentos de sombrío recuerdo, resaltando aquí los triunfos y reconocimiento de su valía, y ponderando todos sus cualidades personales de subidos quilates y humanísimo acento consolador, animando a proseguir sin denuedo la caminata -no a veces fácil- a través de su vida bien probada en amargas contrariedades.

Pero, en el fondo, contando con seguro arrimo de alentadora seguridad, con su filial devoción a la Música que ha constituido para él, sin duda, muy firme referencia de su actividad profesional y, al mismo tiempo, lúcido parabien de su propia andadura, en la que no faltaron expresivos testimonios con nutrido bagaje de críticas, viajes, libros y conferencias.

Y junto a la Música y a su venturoso entorno familiar, la Academia, a la que ofrendó, sin regateos ni cortapisas, sus más nobles ensoñaciones dignas de un caballero andante de otros tiempos, esforzándose más y más con acrecido fervor a lo largo de los años.

Nunca es bueno -se ha dicho y repetido con frecuencia- establecer comparaciones a la hora de los recuentos y parangones, aquí también fuera de lugar. Pero ello no ha de impedir ponderar, como es justo y obligado, su gran amor a la Academia que ha sido, a lo que entiendo, tan continuado como entrañable, permitiéndome recordar que en 25 de febrero de 1980, y para cubrir la vacante de D. José Subirá, fue propuesto por D. Regino Sainz



de la Maza, D. José Muñoz Molleda y D. Enrique Segura, los tres Maestros ya desaparecidos por desgracia. Añadamos que cubiertos los trámites de rigor sería en sesión extraordinaria de 30 de noviembre de ese año cuando resultó elegido Académico numerario.

Cuando ahora he tenido ocasión de consultar la documentación conservada en la Academia he podido leer no sin un palpito de emoción la carta personal enviada manifestando la profunda gratitud por su elección indudablemente ilusionada.

Cubiertos los trámites reglamentarios fijóse la solemne recepción para el día 30 de noviembre del mismo año. ¡Día grande para la Academia y para el propio recipiendario!. A realzar tan señalada efemérides hubo de unirse que el acto se celebró en la Real Academia Española y muy singularmente con la presencia de S.M. la Reina, acompañada en la Mesa presidencial por el Vicepresidente segundo del Gobierno D. Leopoldo Calvo Sotelo, el Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, D. Federico Moreno Torroba y demás componentes de aquella.

Conforme a las normas protocolarias, fueron dos compañeros de Sección del nuevo Académico D. José Muñoz Molleda y D. Andrés Segovia quienes salieron a recibir al recipiendario, acompañándole hasta el estrado.

A continuación D. Antonio Fernández-Cid dio lectura a su discurso acerca de “La década musical de los cuarenta”, dedicando emocionado recuerdo a su antecesor, D. José Subirá, de quien trazó muy sentida semblanza, subrayando -como era notorio- su actividad infatigable.

La brillante disertación del Sr. Fernández-Cid fue acogida con cálidas muestras de complacencia.

Seguidamente D. Regino Sainz de la Maza tuvo a su cargo la tradicional contestación a la que dió lectura, por indisposición del autor, el Secretario General.

En la culminación del solemne acto, S.M. la Reina procedió a la imposición de la medalla núm. 32 -de la que fueran titulares, entre otros, los pintores Luis Ferrant y Vicente Palmaroli- y entrega del Diploma correspondiente a D. Antonio Fernández-Cid, en medio de una clamorosa ovación, quedando incorporado a la Academia en calidad de miembro numerario.

A partir de entonces puede afirmarse que la presencia de Antonio Fernández-Cid constituyó -ha constituido- un auténtico modelo de asiduidad y eficacia.

Un recuento no exhaustivo de sus trabajos e intervenciones reflejaría una serie importante de actuaciones -unas cumpliendo misiones encomendadas por la dirección y otras a impulsos de su libre iniciativa y personal entusiasmo. Entre ellas, por su mayor relevancia, no cabe eludir las representaciones que tuvo brillantemente a cargo en la entrega solemne de la Medalla de Honor al Orfeón Donostiarra (1983), el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (1986), Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, Conde de Fenosa (1990) y Misterio de Elche (1993).

A los anteriores han de agregarse la conmemoración del centenario de Oscar Esplá, Julio Gómez y Jesús Guridi (1984), el Concierto - “irrepetible” al decir de Monseñor Sopena- de los “compositores académicos de hoy” y los discursos de contestación a D. Antonio García Abril (1983), D. Agustín León Ara (1989), D. Juan Gyenes (1991), D. Antonio Iglesias Álvarez (1992) y a Doña Victoria de los Angeles (1990), con asistencia de S.M. la Reina.

Con todo, su constante preocupación por los temas musicales -no limitados solamente a la Academia- le llevaría a intervenir cumplidamente en señaladas ocasiones de las que, a título representativo ha de recordarse su exposición -francamente lúcida- en la sesión del 6 de febrero último, abordando con claridad y firmeza la situación y problemas del Teatro Real, con sugerentes perspectivas para el futuro.

En otro orden y a título exponencial tampoco ha de silenciarse su emotiva remembranza de la Biblioteca Musical Municipal que en reciente fecha conmemorativa de sus bodas de diamante venía a honrar la memoria de su creador el insigne Académico D. Víctor Espinós.

Diremos, en fin, que bien cabe afirmar que nada de cuanto afectara a la Música y, en particular, a la Academia de San Fernando -a la que tanto quiso- le resultara en modo alguno indiferente.

Cuando en la mañana del 5 de este mes de marzo asistimos al entierro de sus restos en el cementerio de Pozuelo, una nutrida concurrencia respaldaba con espontánea adhesión la buena memoria que indudablemente dejaba, ha dejado ya, un recuerdo perenne de su gran espíritu y relevante personalidad.

Que Dios le tenga en su gloria.



## IN MEMORIAM ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Con un fuerte aldabonazo, nos ha llegado la noticia de la muerte súbita de Antonio Fernández-Cid, excepcional crítico musical, conferenciante ejemplar, excelso Numerario de esta Real Academia y fraternal amigo.

Orensano de 1916, licenciado en Derecho, perteneció a la carrera militar en la que alcanzó el grado de Coronel; pero su vocación era la Música y a ella dedicó más de cincuenta años de su larga y fecunda vida, sobreponiéndose en varias ocasiones a sus dolencias que le restaban actividad aunque no dedicación y entrega a su tarea, constituyendo ésta una auténtica docencia, pues, a través de su palabra y de numerosos escritos enseñó a no pocos de sus seguidores -tanto nacionales como extranjeros-; siempre transmitiendo con imperturbable veracidad lo que su alma y sus sentidos percibían, al margen de modas y criterios, que respetaba aunque no compartiese.

Por méritos propios, ingresó en 1980 en esta Real Academia, con un discurso de tesis sobre “la Década musical de los Cuarenta”, estudio modélico, exhaustivo, extenso y profundo, que mereció encendidos elogios del genial Regino Sáinz de la Maza, que hubo de contestarle en nombre de la Corporación. Sucedió en el sillón académico al inefable músico y musicólogo D. José Subirá, de grata recordación en esta Casa.

Su talante humano, de plena cordialidad, le llevó a contestar a varios colegas en el acto de su pública y solemne recepción, recordando ahora, entre otros, los dedicados a Antonio García Abril (1983); Agustín León Ara (1989); Juan Gyenes (1991); Antonio Iglesias Alvarez (1992)... En todos ellos, junto a la relación de los justos méritos de cada nuevo colega, la entrega amical, plena de sinceridad.

Naturalmente fue galardonado con varias condecoraciones, nacionales y extranjeras, y perteneció a Entidades y Academias: lo propuse y se le

nombró Correspondiente de la sevillana de Sta. Isabel de Hungría, asistiendo a alguna de las sesiones ordinarias, y participando en los correspondientes trabajos. Perteneció igualmente a la valenciana de San Carlos y a la gallega de Ntra. Sra. del Rosario; y, con categoría de Honor, a la burguense de Fernán González.

Sus numerosos libros y publicaciones constituyen ya verdadero monumento a su memoria.

Descanse en paz el querido compañero y amigo.

## CARTA A MI AMIGO ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

Por

ANTON GARCÍA ABRIL

Querido Antonio: Tantas veces escribiste sobre mí, y siempre de forma tan generosa, que nunca imaginé que una vez que escribo de ti sea para expresar el fuerte dolor que me produce tu adiós.

No podré olvidar aquellos momentos allá por el año 1956 cuando recién llegado a Madrid, todavía estudiante de composición, nos conocimos. Tus consejos y tu apoyo los agradecí siempre, y hoy, con el paso del tiempo, adquieren un gran valor porque se confirma aquello que siempre he apreciado de ti; tu señorío, tu honestidad, tu nobleza, el alto sentido de la amistad y tu entregada pasión y amor a la música que has sabido contagiar a tus amigos, a tus lectores e incluso a aquellos que en un momento determinado pudieron discrepar de ti por ser destinatarios de alguna crítica adversa.

Tus méritos te reconocen como figura indiscutible de la crítica musical española. La recopilación de tus críticas, artículos, libros y conferencias nos proporcionarían una imagen muy clara y fiel de la reciente Historia de la Música en España.

¿Quién podría hoy presumir de conocer tantas Óperas como tú has tenido la suerte de vivir y comentar?.

Pocos como tú, podrían ser conocedores de una nómina tan alta de compositores, directores, solistas y cantantes, desde aquellos que oíste y juzgaste al iniciar su carrera, hasta los más importantes artistas consagrados, fueron intérpretes y creadores de las más grandes obras del repertorio de la música tanto española como universal; y tu tuviste el privilegio de ser testigo excepcional de este hecho.

Has sido siempre un impulsor y animador de ideas y proyectos que repercutiesen beneficiosamente sobre el desarrollo de nuestra música. Defendiste hasta el último instante de tu vida el Teatro Real como teatro de la ópera. Es todo un símbolo emocionante que tu último trabajo para el ABC cultural haya sido titulado “Madrid sin ópera, no”. Tu último grito casi desesperado en favor

de la ópera, preocupación permanente en tu vida de crítico y que se refleja en esas palabras de este valioso documento; en él dices, “Madrid, la afición de Madrid, el cuidado y respeto a esta afición, exige que, sea en el Real o en el Teatro de la Zarzuela no se interrumpan las temporadas de ópera. Y tristes precedentes aconsejan que se acucie la información responsable, directa y concreta. Sólo de esa forma podremos estar tranquilos; y quizá, con ello, quepa serenar, al menos parcialmente, lamentos e irritaciones de los que, mientras pueden presumir de una ciudad bien alimentada en lo sinfónico, sienten sonrojo ante la penuria inocultable que ya tantas generaciones han vivido, entre esperanzas de un mañana que no acaba de llegar”.

Ese mañana que desgraciadamente no pudo llegar para ti, y que tanta felicidad te habría proporcionado ser testigo de la inauguración de nuestro Teatro Real ya convertido nuevamente en el Teatro de la Ópera de Madrid.

No deja de ser un símbolo también que tu derrumbamiento final se produce cuando inicias en Bilbao y para los amigos de la ópera una conferencia sobre Turandot de Puccini, una de las óperas más queridas por tí.

Sé el interés y la ilusión que tantas veces me transmitistes por el estreno de la ópera “Divinas Palabras”.

¡Que dolor me produce pensar que no podrá tener tu crítica! Tendré que inventármela e imaginarte en el Teatro Real pleno de entusiasmo tomando tus puntuales notas para después salir al periódico con la urgencia que te exigía el deber y el compromiso que tú mismo te impusiste de entregar la crítica en la redacción del periódico para no defraudar a tus lectores y que tuvieran puntualmente la información de lo acaecido.

Ese rigor personal fue una siembra fructífera que germinó dando como resultado el afianzamiento de una sección musical del más alto prestigio consolidada como un espacio periodístico de gran relieve y amplísimo poder de comunicación.

Lograste hacer de la crítica una costumbre, y de la música un apostolado.

Viajaste permanentemente en busca de la música, allá donde estuviera.

Viene a mi recuerdo aquel viaje a Georgia en un momento tan difícil para ti, estaba todavía reciente la operación tan delicada a que fuiste sometido en la que, a partir de ella tu paso decidido quedó mermado; desde ese momento tuviste la valentía de ponerte en viaje con un grupo de músicos españoles para ser testigo y dar fe en tus crónicas de la presencia de la música española en el festival que allí se celebraba.

Solamente una persona como tú, con la enorme fuerza que la música depositaba en ti, se podía aventurar a realizar un viaje tan lleno de incógnitas. Bien es cierto que estábamos todos a tu lado, muy especialmente Loli, y aquí quiero ofrecer mi homenaje de cariño y admiración a esta extraordinaria mujer que ha sabido ser, en unión a la música, lo más importante de tu vida. Te lo dió todo y nada te pidió a cambio, unido a tus hijos, hermanos (ese coro siempre armónico y afinado que tan amorosamente supiste dirigir) te ofrecieron apoyo permanente para que pudieras entregarte con cuerpo y alma a realizar tu máxima aspiración: la música.

Nada podemos hacer para evitar lo irremediable, pero resignados a ello y conociendo tu pensamiento, sabemos que si existe alguna forma de cantar el adiós a la vida, ésta que tempranamente te ha llegado, sería, posiblemente coincidente con tus aspiraciones.

Tu aliento se extinguió en el ruedo de la música, con Puccini; delante de los amigos de la ópera de Bilbao, tus queridos amigos y sin faltar la mirada siempre atenta y amorosa de Loli, tu querida esposa; en medio de un profundo y doloroso silencio en el que palpitaba el aleteo del aplauso a la gran sinfonía de una vida dedicada a la música, ese aplauso que tantas veces supiste brindar a los demás.

Desde lo más hondo de nuestro corazón y con el escalofrío de emoción dolorosa que nos produce tu adiós, nos reconforta saber que entre nosotros queda tu obra como herencia y tu ejemplo como camino a imitar.

Seguiremos esperando tu crítica día a día, querido Antonio.





## UN LUGAR ENTRE LAS ESTRELLAS

Por

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

La Música es la más espiritual de las Artes. Por medio de ella se puede viajar, volar, soñar con los ojos abiertos o cerrados. Con la Música cabe el desposorio y la entrega total; con ella es posible el más férvido enamoramiento. Ejemplo cumplido ha dado Don Antonio Fernández-Cid. Su entrega le llevó hasta los mismos aledaños de la muerte.

El sillón académico quedó sin dueño; se elevó entre cendales de nubes, remontándose hasta colocarse en el universo astral que Pitágoras asegura es la morada de las almas. La otra vida ansiada discurre entre destellos fulgurantes que ya nunca se extinguen. Su espíritu está incorporado a la inmensa bóveda celeste situada sobre nuestras cabezas. Sin duda el Todopoderoso le ha proporcionado acomodo en la Constelación de Lira, el símbolo musical de nuestra Real Academia. En estos espacios las estrellas se emparejan para multiplicar su brillo. Es el reino de Vega, presidiendo la constelación, situada entre la del Cisne y la Vía Láctea. Allí brillará para siempre nuestro amigo, liberado ya del tiempo y del espacio.

Obligado como todo humano a tomar partido entre el ser y el no ser, apostó por la Música. Y aceptó la misión de amarla, servirla, transmitirla. Misionero de la Música, la paseó por todos los continentes, en forma de libros, artículos, críticas, ensayos, conferencias. En la vida se requieren mediadores, intérpretes, misioneros hemos dicho, para infundir, agrandar y entusiasmar. La tarea quedó cumplida y Fernández-Cid dijo adiós.

El corazón, la imaginación y el anhelo buscan en lo más Alto la presencia del académico llorado. Allí permanece inalterable, comprensible y dialogante. Aún parece escucharse su verbo cadencioso, su mirada encendida, su rostro sonriente.

Le hacen compañía siete figuras femeninas labradas en níveo mármol. Son las Virtudes, que encarnó en plenitud. A su derecha tiene la Fe, con los ojos vendados que proclaman la capacidad de ver más allá de lo meramente

visible. Y a su izquierda se encuentra la Prudencia, con el espejo en la mano para escrutar en la conciencia.

Se dice que cuando agonizaba el pintor británico Gainsborough, Reynolds, ya reconciliado con él, vino a consolarle con estas palabras: “No os aflijáis, pronto estarás en el Cielo y con Van Dyck en tu compañía”. Al evocarlo, surge esta pregunta: ¿Cuántos músicos hacen compañía a Fernández-Cid en su aposento astral?. A no dudarlo la Divina Providencia habrá satisfecho sus preferencias. Y así podrá escuchar una y otra vez los “Tres Cuartetos” de Beethoven, “Tristán e Isolda” de Wagner, la “Pasión según San Mateo” de Bach, el “Cuarteto” de Debussy y las “Noches en los Jardines de España” de Falla. Y así eternamente, cuando no se siente el agobiante discurrir del tiempo.

Por hilos que desconocemos el espíritu se prolonga. Con esta confianza proyectamos la vista hacia la bóveda celeste y al divisar a nuestro compañero de Academia, le agradecemos la felicidad que nos proporcionó con la pluma y la palabra.

## ANTONIO FERNÁNDEZ-CID, ACADÉMICO

Por

ANTONIO BONET CORREA

Antonio Fernández-Cid de Temes, crítico musical, escritor y autor de importantes libros sobre la música española contemporánea, era, además de un sensible intelectual, una persona que pertenecía a un género hoy difícil de encontrar. A sus cualidades de docto analista se unía su integridad moral, el equilibrio de su forma de ser y una acendrada caballerosidad que sólo proporcionan, además de una clara estirpe, una esmerada educación.

En la Academia, de cuyas sesiones era un asiduo concurrente, todos apreciábamos su grata y cordial compañía. Conversador ameno y dotado de claridad en sus juicios era de todos escuchado cuando comunicaba una información, esclarecía un punto oscuro de su especialidad, disculpaba las faltas ajenas o, por el contrario, vehementemente levantaba la voz para denunciar una injusticia o lo mal hecho, viniese de donde viniese.

Hombre de gran cultura y amplios puntos de vista, estaba siempre abierto a lo universal, lo que no le impedía estar profundamente enraizado en lo español y en la tierra galaica de la que era oriundo.

Su pérdida es irreparable. Todos los que fuimos sus amigos y compañeros de Academia nunca lo olvidaremos y nos unimos al dolor de su esposa y de sus hijos. Su inesperada y repentina muerte deja en nosotros, para expresarlos en una lengua que él conocía muy bien un “ronsel de saudades”, es decir una estela de añoranza. Que descanse en paz tan preclaro académico.



## “SABER ESCUCHAR”

Por

RAFAEL DE LA-HOZ

En la mesa de esta Real Academia, las secciones de Escultura, Pintura y Música suelen sentarse ordenadamente agrupadas.

La de Arquitectura se reparte -a su amor- entre todas ellas.

De manera que, desde que ingresé, me cupo asentarme a la vera de los músicos y de esta forma la fortuna de cultivar una cálida y respetuosa amistad con mi vecino Don Antonio Fernández-Cid.

Así culminó para mí una admiración que, como la afición con él compartida, me venía de antiguo.

Pues, también desde siempre, él fue acreedor a la máxima estima y consideración por parte del mundo musical.

Y no porque fuera un inspirado compositor, prodigioso director o virtuoso intérprete.

Sino porque Don Antonio era algo no menos importante e imprescindible para el universo de la música.

Fernández-Cid fue el Maestro por excelencia en el arte de saber escucharla, la gran Autoridad en la cultura de su entendimiento, de su apreciación.

Un enamorado quien, como si de amor divino se tratara, se complació siempre en compartirlo con cuantos pudo.

El gran Crítico, guía y hacedor de amantes de la música -quienes, a fin de cuentas, suponen la última razón de ser de ésta-.

Sin esos hombres capaces de sentirla, de extasiarse, la Música, como todo Arte, queda inútil, carece de sentido; simplemente no existe.

Hasta nuestra propia creación puede que estuviere motivada por la imperiosa necesidad que tuvo el Creador de contar con un público que pudiera evaluar su obra y, en consecuencia, maravillarse.

No es cosa fácil ni vulgar el saber apreciar:

Hubo, años atrás, otro gran “Don Antonio”.

Éste fue una especie de Linneo del Flamenco -hasta que él lo clarificó no se sabía bien distinguir entre una malagueña y una cartagenera-.

Añadía a su singular cultura la voz más prodigiosa que el Cante Grande jamás haya escuchado.

Hablamos de Don Antonio Chacón.

En cierta ocasión, el maestro fue contratado a fin de cantar para un grupo de señoritos.

Cuando llegó a la taberna donde aquellos se encontraban, la juerga había ya alcanzado un clímax.

Todos hablaban a la vez.

A la espera del silencio, Chacón, para hacerse notar, comenzó con fina discreción a “hacer el compás”, golpeando pausada, rítmicamente, el suelo con su bastón.

Como ni por esas el vocerío cesara, de repente Don Antonio, con su vara, asestó tres tacazos en el mármol.

Todos callaron. Y entonces, con su poderosa voz, preguntó: “¿Los Señores, ... Saben escuchar?”.

Certera cuestión.

Pues la música no se ha hecho para ser oída.

La música se hizo siempre para ser escuchada.

Y entre el escuchar y el oír media un abismo tan profundo como el que separa el ser del estar.

El “saber escuchar” de Chacón le es tan esencial a la música como a las demás artes lo es el “saper vedere” de Leonardo.

Ahí reside la transcendencia de la misión del Crítico, lo irrenunciable de su magisterio, la profunda filosofía de su ser.

También el porqué de su voluntad de enseñarnos a “saber escuchar”, a “saber mirar”, a salvar en definitiva aquel abismo e ir más allá de los meros sentidos.

Es esa responsabilidad asumida la que impulsa a todo crítico a formar nuestra apreciación, a educar nuestro gusto, a transmitir ese conjunto de conocimientos que nos permitirán paladear a fondo cuanto de bueno la vida ofrece -que no otra cosa es la auténtica cultura-.

Fernández-Cid fue en lo suyo un serio profesional, pero por sobre aquél y más aún, un hombre de sólida vocación -que la profesión se ejerce, pero la vocación se vive-.

Y en una y otra alcanzó la excelencia.

Hasta el último aliento de su vida, cuando las fuerzas físicas ya se negaban a seguir las de su espíritu, esforzada -casi heroicamente- acudía puntual a su cita con el concierto, con los lectores de sus crónicas; al encuentro con la conferencia, con sus oyentes.

Y así le encontró la muerte.

No podía haber sido de otro modo.

Porque dicha irresistible determinación provenía del sentido metafísico de su existencia, de la transcendencia que conlleva la vocación de darse, la total generosidad prestada sin límites sin contrapartidas.

Confesaba que no sabía abstraerse al impulso de sumergirse, una y otra vez, en esta armonía para luego relatar su personal entendimiento de la emoción experimentada y tratar así de ayudar a los unos a perfeccionar la interpretación y a los otros a iluminar la percepción de aquella.

En síntesis, su proyecto vital podría resumirse en una sola ambición: Servir -el verbo más bello que existe-.

Este aristocrático distanciamiento de lo material le hacía a menudo entender sus honorarios como lo que por su nombre son: un Honor, y como tal, tanto más grande cuanto menos codiciado.

En la pena y añoranza de su entierro, vinieron a mi mente estos sus íntimos recuerdos trayendo consigo un tierno relato que, de pequeño, impresionó para siempre mi memoria:

Existía en el viejo Madrid un médico -el Doctor Meléndez- quien alcanzó fama, tanto por su mucha ciencia como por su buen corazón.

Corrían malos tiempos y las más de las veces, apiadado, nada cobraba a sus empobrecidos clientes.

Así que también él tuvo que amoldarse a las circunstancias y se fue a vivir a la buhardilla de una destartada casa de vecindad.

En el portal, al pie de la larga y empinada escalera, colocó una placa en la que podía leerse: “DOCTOR ALVARO MELÉNDEZ” “Arriba del todo”.

Pasaron los años y la muerte, que ni a los que curan respeta, le llevó consigo una atardecer de invierno.

Con lágrimas en los ojos, sus apenados clientes le dieron cristiana sepultura.

Pero como seguían siendo pobres no pudieron comprarle la losa que habrían querido.



Entonces, alguien volvió a la casa, arrancó la placa de la escalera, volvió, y la depositó sobre la tumba.

No hubiera cabido lápida más cabal:

“DOCTOR ALVARO MELÉNDEZ” “Arriba del todo”.

Por un instante pude imaginarle.

“DON ANTONIO FERNÁNDEZ-CID” “Arriba del todo”.

Allá en lo más alto, donde los justos, frente al Creador, contemplando cara a cara la luz de su rostro, escuchando la inefable música de las esferas, la armonía arcangélica del absoluto.

La Perfección Divina por fin encontrada.

Descansa en ella, amigo Antonio.

## EN LA MUERTE DE ANTONIO

Por

ANTONIO IGLESIAS

Imposible, absolutamente imposible, serenar mi aturdida mente en estos terribles días, para poder ordenar unos pensamientos que se atropellan, una y otra vez, en el intento vano de bosquejar unas palabras certeras, claras y bien medidas, alrededor de la vida y la obra de mi querido, fraternal amigo, compañero en tantas cosas, como lo fue, es y será por siempre nuestro llorado Antonio Fernández-Cid de Temes...

En mi intento siempre hay un punto de partida: nuestro añorado Orense de nacimiento, donde le veo siendo muy niños -él era algo mayor que yo-, naciendo ya de irrevocable manera hacia la Música, acudiendo a los conciertos de aquella inolvidable Banda Municipal, a los que asistía con puntualidad, remedando en las escaleras del templete de la Alameda tímidos gestos de director, algo por lo que Antonio suspiró toda su vida... Sus padres, muy amantes de la buena música, la disfrutaban dentro del naciente disco de 79 revoluciones, escuchado con deleite y, lo que es muy significativo, comentado con algunos de sus amigos, con sus hermanos, por el futuro primer crítico musical de España.

No ya por el obligado compromiso académico de la brevedad, sino porque así vuela mi pensamiento, distingo ya a Antonio en Madrid, donde se traslada la familia a la muerte de su padre... Sabíamos que estudiaba en El Escorial y, muy pronto, será Licenciado en Derecho. Pasa nuestra cuenta Guerra Civil -supe que fue encarcelado en San Antón de la calle de Hortaleza, con otro querido compañero en esta Real Academia, recientemente fallecido, Joaquín Pérez Villanueva-, y pocos años más tarde, le veremos con los entorchados de Teniente Coronel Ayudante del General Interventor General, con el flamante uniforme militar que, en ocasiones y debido a las prisas, vestía en alguno de los conciertos en los que solíamos coincidir.

Un día, ya siendo crítico del "Arriba", además de colaborador de "La Estafeta Literaria", de "El Español", etc., tiene la deferencia de consultarme

acerca de su decisión de abandonar cuanto no suponga una relación profesional con nuestro mundo musical, para dedicarse a la Música por entero, y yo me equivoco y él acierta. Desde aquel entonces, bien puede decirse, Antonio Fernández-Cid, se erige en sobresaliente imagen de la vida musical de España, desde una tribuna madrileña que, pasando por la colaboración, llegará a cristalizar en su dilatada titularidad como crítico de "ABC". Pronuncia miles de conferencias, no tan sólo entre nosotros, sino en muchísimos lugares del extranjero; colabora en la radio y la televisión, y da a la imprenta una treintena de libros; enseña a los jóvenes "pilaristas" o en la Fundación Juan March; nadie podrá comparársele, ni muy de lejos, en su incesante y arrolladora trayectoria musical y musicológica.

El simple aficionado, sencillo o encopetado, le seguía en sus juicios, le consultaba a menudo; pero asimismo el profesional -disimulándolo no pocos-, participaba en esa pregunta que, con su acostumbrada agudeza, formuló en estos días nuestro admirado Joaquín Rodrigo: "¿qué dice hoy Fernández-Cid en el ABC?. Porque todos, sin excepción, le sabíamos certero y orientador. ¿Cómo pudo llegar a tanto?. En primer lugar, y sin ningún género de dudas, por una tremenda afición; una afición que le llevaba a asistir, no ya a todos los conciertos habidos y por haber, sino también la que le incitaba a estudiar en los ensayos múltiples, ansioso gustador de la Música que, no satisfecho del todo con el arduo trabajo de la crítica cotidiana, se extendía hasta en repetidas ocasiones a la nueva escucha del mismo concierto y obra ya enjuiciada; algo, verdaderamente increíble...

Esta enorme vocación musical, este gran amor que para Antonio Fernández-Cid supuso por siempre la Música, se apoyaba además en una capacidad de trabajo portentosa, en una seriedad que, la puntualidad y el máximo cumplimiento de la palabra dada, sostenían con inusitada ejemplaridad. Ésto, el ejemplo desprendido de su trabajo, de sus conocimientos, su innata sensibilidad artística también, nos llevaba a admirarle sin reservas; unos pocos segundos -apenas cinco-, eran suficientes para que Antonio nos asegurara el exacto número de componentes de cualquier conjunto actuante, sin temor a una posible equivocación, perceptor admirable de un continente interpretativo del género que fuere.

En este somero, atropellado relato, quizás haya podido llegar a suscribir un humilde, pero muy sincero, juicio personal, acerca de la figura que aquí

queremos evocar, a través del espontáneo relato de algunos trazos de su misma vida, de su propia obra. Quedan, por fuerza, innumerables alusiones simples a trozos y retazos interesantes que, lamentándolo, es preciso evitar, en aras de esa obligada brevedad aquí comprometida. Tal, la referencia orgullosa a una amistad mantenida durante más de setenta años, a una fraternal colaboración que me brindó siempre y a la que yo pude ofrecerle, cuantas veces él me honró solicitándomela.

Hace un par de semanas, aquí, en esta Academia, una disertación suya, sobre un tema tan querido de él como era el de la ópera y el Teatro Real, fue atendida con el máximo interés de todos sus compañeros; y volvió a tomar la palabra, con muchísima carga emotiva, evocando la figura de nuestro querido y admirado Manolo Rivera, en sesión como la que aquí esta tarde nos reúne. Tendría que intervenir, él el primero, en un próximo Cur-sillo por mí dirigido en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, en El Escorial, ilustrándonos con su insustituible aportación y conocimiento acerca de la “Actualidad de nuestras orquestas”, en igual medida que resultó serlo su brillante intervención del pasado año, sobre el sempiterno problema del Real Madrileño. Le esperaremos, siempre, en “Música en Compostela” -los Cursos Universitarios Internacionales de Música Española, de los que Antonio fue su más eficaz propulsor-, donde le aguardábamos para enriquecernos con su conocimiento de la figura y obra de su admirado maestro Eduardo Toldrá... Proyectos y más proyectos que ya no tendrán una realidad...

Su desmedido amor por la Música, únicamente, podría ser superado por el que le dedicaba a su esposa, su amada Loli, a sus hijos, a sus hermanos, y se enlazaba en una gran familia, en la que cabían sus más auténticos amigos, y me consta, lo supe muy bien por sus muchas demostraciones, que yo me encontraba entre ellos.

He de poner ya un punto final a estas tan deshilvanadas palabras... Tuvimos un común amigo en nuestro querido Orense: el filósofo Vicente Risco; aseguraba Don Vicente, que las cosas en nuestra vida, son siempre “a según”. Y ello es harto evidente; porque al abandonarnos Antonio ahora, si es bien cierto que un trozo muy nuestro, de nuestras mismas entrañas, se desgaja dolorosamente con su partida, nos queda su ejemplo profesional, humano, y cristiano también, para continuar el recorrido que el Señor nos determine; Él, le habrá ya acogido en su seno. Que así sea.



NECROLOGÍAS  
DEL  
EXCMO. SR. D. JUAN GYENES REMENYI









# DON JUAN GYENES REMENYI

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

En la noche del 18 de mayo último falleció en Madrid, a los 82 años nuestro querido compañero Juan Gyenes Remenyi. Dos días después recibía cristiana sepultura en el cementerio de la Sacramental de San Isidro, en medio de la tristeza y pesadumbre de los asistentes.

El natural sentimiento suscitado por su desaparición se acrecía ante el hecho de que en menos de doce meses la Academia, nuestra Academia, ha sufrido la pérdida, en verdad inconsolable, de seis distinguidos compañeros. ¡Luctuoso balance que no ha de reclamar lúgubres ponderaciones porque nos parece más deseable reaccionar con la entereza y serenidad a que nos obligan su ejemplo y su misma entrega ferviente a la Academia.

Pero ello no ha de privarnos, como un rito inexcusable, de recordar su permanencia entre nosotros, no tan prolongada como deseáramos, habida cuenta de su notoria maestría, su trato caballeroso y cordial, agradable conversación, con destellos de vivaz ingenio y agudas observaciones cargadas de inspiradas ocurrencias y por añadidura su irresistible afición al teatro, a la música, y, en fin, a todo cuanto de la Belleza podría sentirse rendido admirador.

Al evocar ahora su paso por la Corporación, no cabe silenciar el destino azaroso de su vida que, por fortuna, le traería a España, al final de la Guerra y le abriría las puertas para su afincamiento entre nosotros, con el rango, al cabo de los años, de un profesional de gran prestigio que le llevó a convertirse en lo que con terminología de otros tiempos podría asemejarle a un verdadero fotógrafo de cámara “de los grandes” de su tiempo como le gustara calificar.

Al revisar estos días las actas relativas a su paso por la Academia figura como primera referencia que con motivo del fallecimiento en 11 de marzo de 1990, del Académico electo D. Alfonso Sánchez Portela, fue propuesto para cubrir su vacante por los Sres. González de Amezúa, Azcárate y Pita Andrade, siendo elegido en sesión extraordinaria de 9 de octubre del mismo año. Cubiertos los trámites acostumbrados, celebróse la solemne recepción

el 6 de febrero de 1991, con asistencia de S.M. la Reina y en la que el nuevo compañero daría lectura a su discurso de ingreso titulado “Retrato del cuerpo, retrato del alma”, afirmación que en tan breve frase –con traza de aforismo– vendría a compendiar lúcidamente su propia convicción ideológica a la que serviría con apasionante fidelidad.

Al término de su intervención –premiada justamente con muy nutridos aplausos S.M. la Reina le impondría la medalla número 51, entregándole a la vez el diploma correspondiente.

En nombre de la Academia D. Antonio Fernández-Cid, de tan grata memoria, le daría la contestación y la bienvenida acostumbradas.

Aparte de ello el violinista Víctor Martín, Premio Isidro Gyenes, –instituido por un gesto emotivo de piedad filial– ofreció un selecto repertorio de composiciones de Bach y de Claudio Prieto.

Incorporado plenamente a la Academia Juan Gyenes mostró una fervorosa dedicación a los temas corporativos, con asidua asistencia y cumplida colaboración, confesando que la gran satisfacción de un ingreso estribaba en la incorporación de la fotografía como arte bello a la Academia, dotando de perennidad –pudiera añadirse– a lo puramente efímero, lo que en definitiva venía a constituir la gran conquista de la fotografía.

Dos pasajes muy significativos aparecen todavía en las últimas actas: una, del 3 de mayo de 1993, informándose de la distinción que recientemente se le había concedido nombrándole “ciudadano benemérito de Kaposvar”, ciudad húngara donde había nacido en 1912, mereciendo tan grato acuerdo la más complacida felicitación de todos los Académicos y la emocionada gratitud del interesado.

No cabe cerrar estos recuerdos, sin destacar como merece su intervención en la sesión del 22 de noviembre de 1993 ofreciendo un informe muy documentado sobre el Teatro Real en su fase actual de reconstrucción. Minuciosamente fue detallando el contenido, estado y posibilidades de las cinco plantas del edificio, presentando al final una espléndida fotografía obtenida expresamente con una máquina panorámica del escenario y espectacular altura del interior.

Permítaseme como leve apostilla del luminoso informe la gran impresión causada entre los Académicos, reflejándose en el fondo no sólo la relevante maestría del gran fotógrafo, sino también su entrañable ilusión de siempre por el mundo teatral.

Que Dios le tenga en su gloria.

## ELOGIO DE UN GRAN FOTÓGRAFO

Por

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA

Cuando la Academia, hace menos de una década, decidió incorporar a su seno las Artes de la Imagen, la fotografía, decana de aquellas, entró por derecho propio con una historia ya muy rica que, desde sus comienzos, trascendía más allá de una mera reproducción mecánica a lo que venía a ser una de las nuevas artes, muchos años después seguida por el Cine –cuyo centenario ahora celebramos– que también es algo más que la fotografía en movimiento. Pero, como sucede en toda actividad artística, son legión las que la ejercen, pero sólo unos pocos llegan a la excelencia destacando sus nombres de la masa anónima. Así, ya en sus comienzos decimonónicos, y con el lastre de unos medios aún rudimentarios, nombres como el de Nadar, en la vecina Francia, nos han legado unas imágenes sin las cuales la comprensión de aquella época sería menos completa. La fotografía capta la realidad de una forma diferente a como lo hace la pintura; más pegada al terreno es una suerte de historia ilustrada por aquel dicho tan repetido de que una imagen vale más que mil palabras. Una simple fotografía, si es de un gran artista, nos describe toda una época: así la famosa de Antonio Machado, debida a quien fue nuestro compañero “Alfonso”, o la del miliciano herido blandiendo su fusil, de Capa. Cuando la vida profesional ha sido dilatada, como es el caso de Alfonso, o de Gyenes, su archivo tiene un valor incalculable pues nos transporta en el tiempo con una fidelidad indiscutible, llena de magia y de poesía.

Poesía y magia es lo que caracterizan al gran artista de la fotografía. Para afirmar que lo fue Juan Gyenes bastaría contemplar la estampa, reproducida en algún medio de comunicación, de Doña Sofía en el palco proscenio del Teatro Real. Tomada desde un ángulo extraordinario, tiene una gran profundidad, contornos suaves, y un realismo mágico lleno de encanto. Juan Gyenes sabía hacerse invisible, contrariamente al común de los fotógrafos que nos abruma o distraen en los actos o acontecimientos a los que por su

deber profesional concurren. No seré el único que haya recibido una preciosa fotografía de Gyenes sin haber sido consciente hasta ese momento de la presencia de su cámara a la que nada escapaba.

Los músicos le conocíamos bien, pues era nuestro fotógrafo; es espléndida la colección que logró formar a lo largo de esa veintena de años –inolvidable para nosotros– del Teatro Real acondicionado para sala de conciertos, la mejor que nunca haya tenido Madrid. Su devoción por la música le llevó a crear el premio de violín Juan Gyenes, en memoria de su padre. La lista de los premiados a lo largo de muchos años es elocuente: allí están todos nuestros mejores violinistas que apenas salidos muy jóvenes del Conservatorio ganaban ese premio, prenda de su futura carrera.

Muy asiduo a las sesiones de nuestra Academia, no dejaba de traer su cámara cuando una ocasión señalada lo merecía. Cámaras pequeñas, que apenas se veían en sus manos; cámaras a veces muy especiales que manejaba magistralmente, obteniendo amplios grupos panorámicos, o, lo que parece imposible, reuniendo en la misma toma al organista en la Academia y a la sala y estrado que estaban a sus espaldas, bien ocultas por la cadereta del instrumento. Unas veces en blanco y negro, otras en color, dos modalidades de la fotografía que no son opuestas, sino complementarias: el blanco y negro seguirá existiendo por su especial misterio poético.

Nuestro compañero tenía un gran ilusión, que no habrá podido ver realizada: el Museo de la Fotografía. Pidió para ello –y obtuvo, naturalmente– el apoyo de la Academia; hablamos varias veces de tan noble propósito que vendría a cubrir una indudable laguna. Pero los difíciles tiempos presentes no son los más propicios: él lo sabía pero no abandonaba su ilusión; cierto es que cualquier finalidad no se consigue más que a fuerza de fé, de trabajo y de tenacidad. Ojalá nosotros podamos ver algún día ese Museo.

Juan Gyenes nos ha dejado. Ahora estará fotografiando a los ángeles y a los arcángeles, luchando con la transparencia de sus alas, y con el halo que los circunda.

Nosotros, sus compañeros de esta Academia, le recordaremos siempre con cariño y admiración. Descanse en paz.

## HA MUERTO JUAN GYENES, HA MUERTO UN NOTARIO

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Un fotógrafo es algo así como el notario de una época, que con su objetivo Leica o Zeiss o antaño con su daguerrotipo, dan fe de hechos, sucesos o personas que son gran auxiliar de la historia, tanto de otros tiempos como de los nuestros, y, alguna vez, los viejos archivos históricos tendrán su correlativo en documentados archivos fotográficos. Podrán existir los Simancas o los Alcalá de la fotografía.

En estos archivos los viejos daguerrotipos serán como verdaderos incunables cada vez más apreciados. Tener fotografías de Isabel II, de Prim, de Napoleón III o de Disraeli no es de despreciar.

En estos archivos tendrán cabida, desde luego, muchos documentos de Juan Gyenes, pues su objetivo ha explorado el mundo que le tocó vivir, “desde la princesa altiva a la que pesca en ruin barca”; pero con una dedicación especial a las princesas altivas de la realeza, de la aristocracia, de la belleza, del cine o de la danza. La verdad es que Gyenes levantó acta de los 50 años que le tocó vivir en España.

Siempre me he preguntado porqué la lente principal de una cámara fotográfica recibe el nombre de objetivo, pero, bien pensado, esto es lógico, porque todo lo que se produce a través de esta lente u objetivo, es algo que pertenece al objeto en sí y no a nuestro modo de pensar o de sentir. A Gyenes le gusta autorretratarse entre el ojo mágico de un gigantesco objetivo y las suaves y onduladas formas de un stradivarius como homenaje a su padre, insigne violinista húngaro.

Por mi parte siempre identifiqué a Gyenes con este objetivo escrutador, siempre dispuesto al disparo. Como notario mayor del reino de la fotografía siempre será a mi juicio un artista objetivo. Por eso resulta un fedatario ejemplar de esos 50 años que, como digo, le tocó vivir en España, años del

final del franquismo, del advenimiento al trono de Don Juan Carlos I, del que fue algo que antes no existía y que podríamos denominar “fotógrafo de Cámara”, de la siempre ponderada transición española y de estos últimos años tormentosos y complicados en que nos ha acompañado hasta el cercano ayer en que nos ha dejado.

Gyenes, el fotógrafo objetivo, nunca renunció a su gran pasión de ser testigo de los años pasados en España y aunque algunas veces se dejó llevar por su fantasía en fondos alusivos, transparencias y superposición de imágenes evocadoras, siempre subyace el retrato siempre verídico, eso sí, nunca cruel, ni tan siquiera con toques de agridulce ironía. Maestro de la luz porque fotografía proviene del griego “foton”, que son los corpúsculos que constituyen la existencia de la luz, es por lo tanto maestro de la sombra, pues luces y sombras son tanto para el fotógrafo como para el pintor los que animan y dan corporeidad a los objetos que sabe recoger nuestro Cronista de Sociedad.

Yo diría que Gyenes se refugia mejor en la sombra mientras ilumina a sus figuras. Gyenes nació en Hungría, en Kaposvar, en 1912, hijo de un profesor de violín. Estudia violín y pensando que nunca llegará a la altura de su padre, renuncia a la carrera musical que abandona por la de reportero gráfico trashumante viajero por los mundos de la música, la escena, la coreografía y lo mismo está en Budapest, en Viena, en Berlín, que en Alejandría o el Cairo.

Piensa que en Estados Unidos hallará refugio arrastrado por el vendaval de la guerra, pero, ¡ah! cruza por España y aquí se queda, con fortuna para él y sobre todo para nosotros. Hemos ganado un español más que terciará en nuestra vida como si fuera un nativo y un nativo excepcional. Cuando llega a España, en el año 1940, tiene 38 años y toda su vida por delante. Aquí se casa, aquí funda familia, aquí desarrolla su vida de triunfos profesionales, aquí recibe distinciones y honores y aquí nos paga con su infatigable labor.

Gyenes ingresa en la Real Academia de Bellas Artes en 1991. Desde entonces le veo con frecuencia los lunes, pues es Académico asiduo. Su figura menuda se hace habitual en la antesala de la sesión, cuando se toma una copa en el salón de columnas y luego en las reuniones del pleno.

Es silencioso y afable, muy afable; y parece que desea pasar desapercibido, postura que nace de su profesión, donde el importante es el retratado y él acostumbra a estar detrás de la cámara. Además su españolidad, bien ganada,

no le quita algo así como una penumbra retrospectiva, una reserva que nace de la evocación de un pasado no olvidado, de una vivencia extrapolada.

Viste Juan Gyenes Remenyi casi siempre de oscuro, viste como si en cada momento tuviera que ir a una recepción. ¡Ha ido a tantas!. Viste de una manera que parece distanciarse de la nuestra, ahora que ha triunfado un cierto desaliño, cuando no una vulgaridad casi afectada. A Juan Gyenes es a la última de las personas a la que he visto ser fiel al alfiler de corbata, generalmente una pequeña perla. Antes esto era habitual en muchos caballeros.

También en los tiempos que corremos la forma de vestir ha perdido toda significación y esto es una pérdida relativamente grave. Gyenes, como digo, tenía su manera de vestir un poco “demodé”. ¿Es que acaso su tránsito de una Hungría todavía brillante en tiempos anteriores a la Segunda Guerra Mundial le hizo conservar en su manera de ser resonancias antiguas?

El hecho es que el académico que ahora tan sinceramente lloramos, se nos ha llevado parte de nuestra vida y hemos perdido su presencia menuda, discreta, elegante, afable, muy afable, su sonrisa complaciente con la que sellaba la gratitud que nos debía a los españoles y a la que modestamente quiero pagar con la devoción de estas sentidas líneas.





## RECUERDO DE JUAN GYENES

Por

JUAN DE ÁVALOS

Es de todo punto imposible, en este breve discurso necrológico, condensar la ingente obra realizada en España por nuestro llorado compañero, el Excmo. Sr. D. Juan Gyenes Remenyi. Hombre culto, de carácter tímido, cortés y respetuoso, de grandes y buenas maneras, que se vanagloriaba de ser hijo adoptivo de su gran España diciéndonos: “soy un privilegiado porque vivo en el siglo de oro que me permite retratar en España, con sus españoles dentro, y un mundo exterior donde los españoles viven y triunfan”.

Este hombre silencioso de una actividad increíble, se abrió paso entre nosotros con su arte, como él comenta: “hace 40 años en mis comienzos, aquí en España no me conocía nadie, poco a poco como si tratara de construir una pirámide fui haciendo mi obra, mi gran teatro del mundo en España”.

Es insospechable cómo en el año 1940 en plena Guerra Mundial, cuando sale de Alejandría, donde estaba de corresponsal, para Estados Unidos, cruza España, una España de posguerra civil llena de dificultades, se prenda de ella y no la abandona, quedándose concretamente en Madrid.

Campúa, fotógrafo distinguido y popular, le encarga la dirección de su estudio y él poco a poco va adentrándose, va hermanándose con el pueblo de España, del que capta su alma y la hace suya. Y en el año 1944 se casa con una preciosa criatura, Sofía Vázquez, española, y toma la nacionalidad de su mujer.

Desde entonces, hemos tenido un nuevo ciudadano que procuraba honrarnos con su obra, que vivió y vive reflejando en ella el amor naciente de su nueva patria sin olvidar sus raíces de su amada Hungría, donde vivían aún los suyos, aceptando con hombría y talento las dificultades de sus comienzos con el despegue de la ingente labor que nos legó y asombra.

Decía Juan (permitidme que cariñosamente así le llame) en tono jocoso: “en España me conocen bien (calificándose con palabras de Valle-Inclán): soy feo, católico y sentimental”. Pues bien, este hombre nada feo, culto,

católico, artista creador, sentimental y tierno, ha sido nuestro compañero en esta docta casa que hoy honramos, se nos fue como él hacía todo, silenciosamente sin querer alarmar a sus amigos. Desde el pasado agosto de 1994, conocía su padecimiento y él con su espíritu fuerte y sensible me dijo que iba a superarlo todo, no fue así, conocí la triste noticia estando fuera de Madrid, conté a mis amigos el porqué de mi tristeza comentando con ellos nuestra mutua amistad, siempre cordial, nuestras bromas y saludos, siendo el mío: ¿como estás jovenzuelo? respondiéndome también: “como tú pero más joven”. Él tenía un año menos que yo y ambos presumíamos de haber nacido un 21 de octubre a la misma hora.

Para conocer mejor su carácter justo y generoso, referiré el hecho de que al crearse la nueva sección de Artes de la Imagen, adscrita a la nuestra de Escultura, trajo el grave problema de presentación de candidatos, sobre todo en la fotografía. Se barajaron varios nombres, y debo comentar el gesto de Juan Gyenes al conocer que Alfonso Sánchez era uno de los propuestos para el nuevo sillón de la Academia, me dijo que creía que éste debía ser el primero en ocuparlo pues era un gran acierto su designación por sus méritos, conocimientos y aportación del archivo que poseía de incalculable valor. Más tarde, fallecido Alfonso, fue propuesto él para cubrir la vacante, tomando posesión con la presencia de S. M. la Reina D<sup>a</sup> Sofía, el 6 de febrero de 1991; el tema de su discurso fue: “El retrato del cuerpo y del alma”, importante y precioso discurso donde analiza la enorme dificultad en la captación de la imagen ya que él decía: “un actor necesita un texto para poder hablar, yo necesito crear mi propio ambiente en el estudio para que nazca el alma dentro del cuerpo. Ahí está el secreto, encontrar el alma, “el duende” y sacarlo del cuerpo, hacer visible lo invisible”. Este concepto y propósito en su creación es producto de meditada labor guiada por el espíritu como el suyo de gran artista. Hablar cinco idiomas le hizo fácil la conexión con los personajes más importantes del mundo y sus “duendes” quedaron en sus obras, en ese maravilloso archivo, que si era importante el de Alfonso Sánchez, el suyo va más allá por su internacionalidad.

Hacer, repito, una exposición de la ingente creación de Juan Gyenes, de los personajes tratados, viajes, exposiciones en Europa, América y Japón sería para hacer un ciclo de conferencias por las cuantiosas anécdotas y contactos, aunque yo quisiera señalar dos de ellas que a mí se me antojan como reflejo de su universalidad, la celebrada en Pekín el año 1979 y la más

entrañable y modesta por su sencillez, creo que la última es la celebrada en Sevilla el mes de marzo de este año, dedicada a “las bellezas de Sevilla”, a cuya inauguración asistí pudiendo constatar por mi parte, cómo el cariño, admiración y gratitud de esas bellezas de muchas ilustres damas andaluzas se desbordaban hacia nuestro Juanito Gyenes.

Seguirá viviendo en nuestro recuerdo, echando de menos su presencia en todo acto cultural, conciertos, exposiciones, sea cual fuera día, tiempo, lugar y hora, allí estaba su fina figura solitaria, correcta y sencilla con su máquina de bolsillo para perpetuar aquellos actos que glorificaban su España.

Su pasión por la música no podía disimularla, siempre se acomodaba en los plenos de la Academia, “traicionando a su sección”, al lado de los músicos.

Muchos artistas deseosos de llegar a la fama como intérpretes del violín concurriendo al premio creado por él en memoria de su padre, lo echarán de menos por su generosidad, entusiasmo y aliento hacia ellos.

Fue él un compañero lleno de cordialidad y estímulo, luchando con todo empeño para que tuviéramos en nuestra casa unas salas del Museo de la Imagen, S. M. la Reina le alentaba en ello. Sé de sus muchas gestiones, se fue de entre nosotros sin lograrlo, es una semilla que deberíamos cultivar en su honor, creo que este artista, creador en eso tan difícil que es la fotografía, merece nuestra máxima estimación, no sólo por cuanto señalé, sino porque fue un ejemplar esposo, padre, abuelo y espléndido amigo.

Hago referencia a la carta que publica para sus nietos en el espléndido libro editado en España por Espasa-Calpe, titulado “Memorias de un fotógrafo en España” donde les dice: “vosotros y yo andamos en distintas aguas, pero ¡cuidado! hay que crear algo que quede para el futuro, porque como decía Mateo Fragoso:

Mi linaje empieza en mí  
porque son mejores hombres  
los que sin linaje nacen  
que aquéllos que los deshacen  
adquiriendo viles nombres.

Vivirá en nuestro corazón y en el de aquéllos quienes tuvimos el honor de su amistad.

Descanse en paz.



## EN RECUERDO DE MI BUEN AMIGO EL ACADÉMICO JUAN GYENES

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Al evocar su nombre, acuden a mi memoria innúmeros recuerdos de su presencia amable y activa, en multitud de conciertos, recitales y representaciones desde poco después de que finalizara el terrible holocausto de la Guerra Mundial. Acrecido en el recuerdo de su amistad, cuando durante los cinco años de académico procuraba sentarse próximo a mí, en las sesiones que celebra la Academia los lunes de cada semana, situados en el lugar habitual de la sección de música, a la que represento en este acto.

En aquellas lejanas fechas acababa de cumplir su servicio profesional de fotógrafo de guerra, por encargo de un prestigioso diario londinense.

No pudo imaginarse un diplomático español que le recomendó que visitara España, de que su consejo habría de influir de manera decisiva, para producir tal sesgo en la vida de Juan Gyenes, que perduraría hasta la fecha reciente de su fallecimiento, durante las últimas cuatro décadas de su existencia.

Fue muy grande su amor por la Música, acrecido por el ilusionado respeto que guardaba al gran violinista que fue su padre y en cuyo homenaje patrocinaba cada año, un Concurso para premiar a un joven, destacada y ya promesa cierta en este Arte.

Nuestra amistad nació, pues, al comienzo de su estancia en Madrid, en los escasos conciertos que entonces no solían prodigarse, cuando España quería rehacerse de las desastrosas consecuencias bélicas en nuestro suelo patrio y en el extranjero.

Fueron los tiempos de los teatros Español y Príncipe, con la Orquesta de Cámara iniciada y dirigida por Ataulfo Argenta y patrocinada, con evidente eficacia por mi ilustre predecesor en la Medalla de esta Real Academia, que me honra al ostentarla, el Marqués de Bolarque. Luego de haber sido su titular S. A. el Infante D. José Eugenio de Baviera. Ambos fueron muy amantes de la música y buenos amigos de Gyenes.

Después fueron los tiempos de los Cines Monumental y Palacio de la Música, con la Orquesta Nacional, y más tarde, el Teatro de la Zarzuela, con la Ópera.

Pues bien, la Música anudaba sentimientos de singular afecto entre quienes concurríamos un día sí y otro también, a las distintas convocatorias. Eramos casi los mismos, y, entre los más fieles, se encontraba Gyenes con su máquina fotográfica.

Luego fueron otros los auditorios y otras las ciudades y siempre nos sorprendían con la calidad, belleza y singularidad las fotografías de Gyenes.

En la Sala del Concierto, en los camerinos de los artistas o en su estudio fotográfico, obtenía ese inaprensible no sé qué, que eleva la fotografía a obra de arte.

Más de una vez le oía decir: “Yo no descubrí nada, solamente las capté en el mejor momento”.

Lo que nos recuerda, salvadas las distancias entre ambos personajes, la frase de un pintor famoso:

“¿Qué culpa tengo yo, que veo más que otros?”

En ese gran mundo que es lo que fuera su Estudio, queda constancia de una vida entregada al Arte y yo diría que también a la Música. Ciertamente constituye una galería artística de los compositores e intérpretes más afamados de ese entrañable mundo de la Música. Presidida por esa vitrina rinconera que guarda tesoros, y en el centro de todos ellos: el violín.

Con toda razón, quien me honró con su fraternal amistad, Andrés Segovia, expresaba de Gyenes, que a él “le agradecemos la perduración de nuestra mejor imagen”.

Y puesto a exponer lo que otros personajes dijeron de Juan Gyenes, yo quisiera que me perdonara otro admirado amigo, el Embajador Alfonso de la Serna, al tomar sus propias palabras como coda, es decir, como adición brillante al período final de mi intervención. Así Uds. saldrán ganando y resultará más bello y certero mi sentido homenaje a la memoria de Juan Gyenes.

Dice así:

“Gyenes, húngaro de nacimiento, español de corazón y de saberes, ha pasado la mitad de su vida mirando a España, las cosas de España y los españoles, a través de la pupila luminosa de su cámara fotográfica, que es, como la de su ojo, una pupila

que mira con claridad y con amor y que por eso nos devuelve el reflejo de una España clara, alegre o triste, pobre o rica, pero siempre digna, como los españoles queremos que sea”.

¡Que su recuerdo perdure en la tierra y que por sus merecimientos sea acogido allí donde reina la felicidad de la bienaventuranza eterna!.





## JUAN GYENES: RECUERDOS DE AYER Y DE HOY

Por

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

Al concedérseme el honor de recordar, en nombre de la Sección de Pintura y por encargo de nuestra Corporación, a un muy querido y admirado compañero, Juan Gyenes, debo primero remontar mi memoria a décadas ya lejanas. Entre 1950 y 1960 fui conservador de las colecciones artísticas de la Casa de Alba y viví, entre otras impagables experiencias juveniles, la de contribuir activamente al montaje de las salas del Palacio de Liria tras la reconstrucción del edificio, incomprensiblemente destruido por un bombardeo, con bombas incendiarias, durante nuestra guerra civil, en noviembre de 1936. Los flamantes salones renacidos veinte años después fueron captados entonces por el objetivo de Juan Gyenes. En estos salones conocí y traté a este gran artista de la fotografía y pude asistir a la gestación de un espléndido reportaje; el bellísimo álbum que realizó pienso que se conservará hoy como valioso testimonio y primicia de una tarea en la que muchos pusimos ilusionado esfuerzo. No se me borraron de la mente aquellas fotografías en blanco y negro, donde la ausencia de colores quedaba sobradamente compensada por la riqueza de matices contenida en la película pancromática. Así pude descubrir la refinada sensibilidad de Gyenes para exaltar, con inteligentes encuadres, luces y sombras, las salas del Palacio de Liria que, cobrando nueva vida, contribuían a restañar heridas de la guerra civil.

Aquel mi primer encuentro con Juan Gyenes marcó el comienzo de una profunda admiración que se consolidó, refrendada con sincera amistad, treinta y cinco años después, cuando ingresó como académico de número en esta Casa. A lo largo de un lustro tuve ocasión de conocerle mucho más de cerca, aquí y en su estudio de la calle de Isabel la Católica. Hablamos, a menudo, de lo que cabría hacer para que se conservase su obra. Porque, sin quebrar su modestia, siempre fue consciente del trascendental legado que encerraba su archivo. Hoy, al lamentar profundamente que se nos haya ido para siempre, nos consuela saber que muy pocos habrán dejado como él, a través de miles de fotografías, tantos testimonios de la época que le tocó vivir.

Asombra la diversidad de relevantes seres humanos que posaron ante Juan Gyenes y que en muchos casos tuvieron un papel de protagonistas en nuestro pasado reciente. Gracias a él contamos con imágenes fijas de conocidos personajes, captados con densa calidad y profunda fuerza psicológica, “retrato del cuerpo, retrato del alma”, como nos dijo en su discurso de ingreso. Sus fotos consienten en suma seguir, a través de más de medio siglo, una parte sustancial de la vida de España e incluso de fuera de ella; porque su objetivo fotográfico se proyectó ampliamente, más allá de nuestras fronteras, no sólo en lustros cercanos, sino en épocas en que, como eramos diferentes, vivíamos un penoso aislamiento.

El objetivo de Gyenes captó con amplitud a gentes que ocuparon los más altos puestos en la política o en la llamada alta sociedad; pero quiero poner todo el énfasis al subrayar su apasionado interés por retratar también a las figuras cimeras de nuestro tiempo en los campos del pensamiento, de la literatura, de la música, de la danza, del teatro, de las artes plásticas, del cine, de la ciencia... con un largo etcétera. Él fue al encuentro de todos los grandes creadores contemporáneos suyos. Y, como contrapartida, al encuentro de Gyenes fueron muchos artistas jóvenes, deseosos de darse a conocer a través de sus hermosas fotografías, como medio eficaz de promocionarse. Llegaban a su estudio (así me lo contó el mismo, con frases cargadas de generosa comprensión), después de haber realizado grandes esfuerzos, económicamente exhaustos, sin poder hacer frente a la factura del fotógrafo.

Desde las lejanas décadas en que le conocí, Gyenes nos dejó constantes pruebas de su brillante trayectoria profesional a través de numerosas publicaciones. En los años cincuenta, con un precioso libro sobre *El ballet español*, que constituyó una auténtica revelación. Los mundos de la danza, del teatro y de la tauromaquia, quedaron plasmados en sendos volúmenes que se espaciaron hasta 1976. Luego vino la obra que, a mi modo de ver, tuvo especial valor testimonial: *Gyenes por Gyenes, memorias de un fotógrafo en España*, editada por Espasa-Calpe en 1983, hace ya 12 años. Ante este libro es factible comprender todas las dimensiones que ofrece la actividad del genial fotógrafo, consintiendo además poseer una vibrante crónica de España y de fuera de España a lo largo de medio siglo, enfocando facetas expresivas de la sociedad (digámoslo con objetividad y sencillez) que cultivó. Porque Gyenes concentró su objetivo en ciertas esferas. Pero creo que en su obra quedó bastante más de media España y superó, inclu-

yendo famosísimos personajes de todo el mundo, una visión localista del país que le acogió.

Después de aquel libro *Gyenes por Gyenes*, vieron la luz otros magníficos que ayudan a penetrar en la personalidad de grandes genios, como los que llevan por título *Mi amigo Picasso* o el dedicado a *Picasso, Dalí y Miró*. Por el Ministerio de Cultura se imprimió, en 1991, su *Historia del Teatro Real*. En este último año, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, tuvo lugar una memorable exposición donde quedaban plasmados *Cincuenta años en España. Retratos de una vida*. En aquella muestra se añadían numerosos retratos que consentían actualizar la imagen de la parte de España vivida por el artista. El catálogo de la exposición termina con una cronología y registra, el 6 de febrero de 1991, el solemne acto de ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presidido por S.M. la Reina Doña Sofía. Creo que para Juan Gyenes la entrada en nuestra Corporación vino a ser la culminación de su trayectoria. Le restaban cuatro años de vida que no fueron desaprovechados. No hace todavía muchas semanas celebraba una exposición en Sevilla.

Se nos ha ido el primer gran fotógrafo que, por sus méritos como tal (muerto Alfonso Sánchez Portela sin haber tomado posesión), inauguró un sillón en esta Real Academia de San Fernando. “Lleva quien deja”, dijo Antonio Machado; y, en efecto, la actividad incansable de nuestro compañero nos hace pensar en lo mucho que se llevó al morir; pero también en lo mucho, muchísimo que nos dejó. Y por eso podemos concluir con palabras del mismo poeta: en la obra dejada por Juan Gyenes “vive el que ha vivido”.



EL ANTIGUO ÓRGANO DEL BUEN SUCESO

Por

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA



Un viejo amigo, el historiador Angel Luis López, me trae la fotocopia de unas páginas de “La Ilustración Española y Americana” del año de 1880. Contienen un artículo firmado por Ildefonso Jimeno, por entonces si mal no recuerdo organista de la Real Capilla de Palacio, y miembro numerario que fue de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El citado artículo contiene la descripción del nuevo órgano de la iglesia del Buen Suceso de Madrid, construida en 1868 por el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos, en sustitución de la que existió en la Puerta del Sol, derribada en 1854. La nueva iglesia heredó el órgano de la antigua, del que tenemos la sólo noticia de su existencia, sin mayores precisiones. Aún suponiendo que fuera de calidad, es probable que fuese pequeño y que, posiblemente dañado por el desmonte, transporte y nuevo montaje, resultase poco adecuado para el nuevo templo, mucho más importante. D. Gregorio Montes Rector de la iglesia, lo entendió así e hizo numerosas gestiones hasta conseguir que el Rey Don Alfonso XII ordenara a la Intendencia de Palacio que costease un nuevo órgano.

Recibió el encargo el organero madrileño Juan Francisco Sánchez, del que nos queda en Madrid un bonito órgano (no sé si aún seguirá allí) en la Catedral Evangélica de la calle Beneficencia, al lado del mercado de Barceló. Nos cuenta Jimeno las dificultades del artífice para instalar un órgano de ciertas proporciones en un espacio hartamente reducido cual era el coro de la nueva iglesia, espacio que hubo de suplementar mediante un voladizo encima del cancel de entrada, sostenido por dos columnas de hierro fundido. La fachada del órgano (según el grabado que ilustra el artículo) es convencional, y en su parte baja central muestra las celosías para dar salida al sonido de la cadereta interior, cuyos tubos sonoros quedan tras dicha celosía. Y como detalle curioso, siempre por la falta de espacio, el organista queda *detrás* del órgano, sin posibilidad de ver la iglesia como no fuera por un espejo (retrovisor) si es que pudo



instalarse. Lamenta Jimeno que, siendo la caja del órgano de excelente roble, haya sido pintada de blanco, para hacer juego con los retablos del templo. Pasemos ahora a enumerar la composición de registros del nuevo órgano, cuya singularidad comentaremos después:

	<i>mano izquierda</i>	<i>mano derecha</i>
<i>Teclado principal 54 n.</i>	Flautado de 26. Flautado de 13. Violón de 13. Octava. Docena. Quincena. Decinovenas. Lleno 4 p. punto. Bajón de clarín. Bajoncillo. Fagot.	Flautado de 26. Flautado de 13. Violón de 13. Octava. Docena. Quincena. Decinovenas. Lleno 4 p. punto. Corneta magna de a. Clarín 1º. Clarín 2º. Oboe.
<i>Cadereta interior 54 n.</i> Expresivo	Flauta armónica. Salicional. Quintatón. Flautadito. Voz Celeste. Octavín. Bajoncillo. Voz humana. Eufone.	Flauta armónica. Salicional. Quintatón. Flautadito. Voz Celeste. Octavín. Clarín. Voz humana. Eufone.
<i>Contras 12 n.</i>	Contras 26. Contras 13.	
<i>Efectos</i>	Acoplamiento de teclados. Llamada lengüetería. Temblante. Pedal de expresión.	

La fuellería, no habiéndose inventado aún los ventiladores eléctricos para suministro de aire, se accionaba manualmente; nos dice Jimeno que podía hacerlo un niño (¡pobre niño !). Los tres primeros registros de cada teclado tenían un sólo tirador hábil, sin poderse separar los bajos de los tiples (marcados), lo que limitaba bastante la utilización de registraciones distintas en mano izquierda y mano derecha.

La recepción del nuevo instrumento tuvo lugar el 21 de julio de 1879 por “los conocidos maestros Sres. Zubiaurre y Santamarina y el inteligente aficionado a la música y a las materias de construcción de órganos, Sr. D. José María de Cidon y Cubells” y el propio D. Ildefonso Jimeno. El dictamen fue publicado en “La Crónica de la Música y la obra fue inspeccionada durante su construcción por el organista de la iglesia, D. Pablo Hernández.

Una primera ojeada a la composición del órgano nos muestra que en lo esencial el organero es fiel a la tradición española: registros partidos en bajos y tiples, y en el teclado principal la registración habitual del barroco; asimismo las 12 contras aisladas totalmente siguen aquella tradición sin concesiones. Concesiones hay por otra parte: el teclado de cadereta interior es ya puro romanticismo, con registros estrechos, otros armónicos, uno ondulante, y como colofón el “eufone” de lengüeta libre, todo ello bajo la correspondiente “expresión”. También se ha abandonado la trompetería horizontal exterior (o “batalla”) que ya no volvería a aparecer hasta el fin de nuestra guerra civil por manos del que suscribe estas líneas; trompetería que a los pocos años se extendería por toda Europa: fueron muchos los colegas que nos visitaron para conocer y adoptar esta modalidad típicamente española (y portuguesa) desde fines del XVII.

Hay pues en este órgano una extraña mezcla del barroco con el romántico, juntos, pero no revueltos: el resultado carece de unidad. Y, del romanticismo, falta lo más importante: el teclado de pedales extenso (27 o 30 notas) con registros propios y con posibilidad de enganche a los teclados. Fue mi homónimo D. Aquilino Amezáua quien, con décadas de retraso, lo introdujera en España, por ejemplo en el gran órgano de la Exposición de Barcelona en 1888 utilizando por cierto un diseño de pedalero muy abanicado, similar al empleado por los ingleses, en contraposición con el absolutamente recto de los alemanes. Pese a los toques citados de romanticismo, en el nuevo órgano del Buen Suceso no se podría interpretar a Bach, ni a los grandes románticos como Franck o Brahms.

Ya en 1868 y a propósito del nuevo órgano para la Catedral de Cádiz D. Hilarión Eslava, en carta dirigida al canónigo D. Vicente Calvo dice lo siguiente: "... debo hacer a V. una advertencia importante. Uno de los grandes adelantos de los órganos modernos de Cavaillé y de Merklin, y de la generalidad de los extranjeros es el *teclado de pedales*, que se toca con los piés, al cual nosotros llamamos *Contras*. Con este teclado de pedales se obtienen efectos magníficos; pero para ello necesita el organista un largo estudio sobre el mismo instrumento o sobre un Armonium con pedales; esta es la causa de que nuestros organistas se oponen generalmente a esta mejora, como se hizo en el de Murcia (1), en el de San Sebastián (2) y en el de Lequeitio. Afortunadamente posee hoy esta Sta. Yg<sup>a</sup> un excelente organista, que de seguro no se opondría a ello, y además dentro de algunos años no puede menos de generalizarse su uso en las Catedrales de España"...

D. Hilarión era muy optimista, ya que las Catedrales de España siguieron –afortunadamente– hasta nuestros días con sus viejos órganos. Decimos afortunadamente porque así hemos conservado los maravillosos órganos del siglo XVIII, que bien vale la pena que tan sólo tengan contras, ya que órganos con pedalero completo no faltan en las iglesias vecinas, y no cabría desfigurar aquellos con añadidos contrarios a su formato pristino.

En el País Vasco, y especialmente en Guipúzcoa, sí que desaparecieron la mayor parte de los órganos barrocos para ser sustituidos por una espléndida colección de órganos románticos franceses, y otros de mi homónimo D. Aquilino. Allí surgió la nueva escuela de organistas: tanto los que se quedaron en su tierra, cómo Urteaga, Echeveste, Zubizarreta, cómo los que se establecieron en Madrid: Gabiola, Busca de Sagastizábal, Trueba, Errandonea, Guridi, Garbizu. Don Hilarión Eslava habrá suspirado de satisfacción en su tumba. A todos los citados los he conocido: grandes organistas que me honraron con su amistad.

El órgano objeto de este artículo desapareció totalmente durante nuestra guerra civil. Para dicha iglesia reconstruida hice un nuevo órgano allá por los primeros 40. Como efectivamente en el coro había muy poco sitio (habiendo desaparecido la más arriba citada ménsula que lo prolongaba) situé en el mismo un pequeño órgano de un teclado en su lateral (no tapando el ventanal existente) mientras que el órgano principal se colocó en dos tribunas laterales del altar mayor, con su fachada de tubos y su trompetería horizontal exterior, instalando la consola allí mismo en el presbiterio.

Como la historia a veces se repite, la Iglesia del Buen Suceso de Ortiz de Villajos fue demolida hace no muchos años, edificando en el solar que la contenía con otros edificios anejos, un gran bloque moderno dentro del cual, cual macla colocada en una esquina, se ha integrado una nueva iglesia de corte enteramente moderno. Y tal como sucedió con el primitivo órgano de la iglesia de la Puerta del Sol que en un primer momento se trasladó a la nueva de Ortiz de Villajos, también aquí el órgano pasó, con una importante adaptación y reforma, a la nueva y moderna.

Tres órganos, pues, para tres iglesias con la misma advocación. Un caso ciertamente poco frecuente. ¿Conocerán nuestros biznietos un cuarto órgano, y una cuarta iglesia del Buen Suceso?. ¡Chi lo sa!.

## NOTAS

- (1) En la Catedral; un espléndido Merklin de grandes proporciones.
- (2) Probablemente el magnífico Cavaillé-Coll de Santa María.



EL SUDARIO DE OVIEDO Y SU VERIFICACIÓN  
TRIDIMENSIONAL

Por

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS





Cuando las huellas históricas milenarias perduran sobre objetos concretos, y éstos son los que soportan tradicionalmente su identificación colmando, con relatos plausibles, los huecos documentales que reclama la razón científica, se despierta, en las mentes predispuestas, la incitación a mayores investigaciones que los confirme y rigore. Tal se viene produciendo con los que, por remontarse a los primeros años de nuestra era y por relacionarse con la vida de Jesús de Nazaret, han suplido sus acaecidos defectos históricos con la piadosa credibilidad de la tradición religiosa que convirtiólas, desde sus imprecisos orígenes, en “Santas Reliquias”.

Así están consideradas las que dentro del arca que las guardaba en Jerusalén como recuerdos de Cristo –recogidos y venerados por los discípulos–, salieron de Palestina el año 614 a causa de la invasión persa de Cosroes II y en el arca llegaron a nuestro suelo hispano por Cartagena años después, huyendo desde Alejandría de la creciente persecución islámica, a lo largo de la ruta norte africana populosa y cristiana o de la marítima que, costeándola, había enlazado aquel puerto comercial con el antiguo enclave bizantino de nuestro peninsular SE visigótico. Y así también, tras esta plausible y legendaria procedencia, la tradición del Arca Santa (Fig. 1)



quedó implicada en la medieval historia de España al dejar sus huellas en Toledo, a mediados del siglo VII, y más tarde en Asturias –refugio de la persecución sarracena– donde consta su refugio definitivo en la Cámara Santa de Alfonso II el Casto (791-842) y luego aparece con el primer testimonio suscrito por Alfonso VI en 1075. Diríase, por lo tanto, que el Arca proveniente de Jerusalén, Santa por su contenido y por él venerada hoy en Oviedo, vino hasta aquí salvando con el álito de la fervorosa tradición cristiana, los grandes vacíos documentales que al rigor historicista perturban, pero que a su vez incitan a sus más conspicuos críticos a dilucidarlos con nuevas investigaciones.

El sudario que, según la tradición, cubrió el rostro muerto de Cristo, desde el momento en que expiró en la cruz hasta el de quedar depositado en el sepulcro (1) –un paño suciamente manchado de unos 83 por 52 cm.– fue la reliquia más importante de las contenidas en el Arca (2) y, lógicamente, la que se venera en Oviedo con mayor fervor desde cuando Alfonso VI sacó todas a la luz el año 1075; su naturaleza la protegió de los avatares que sufrió el arca a lo largo del tiempo –el más grave en 1934 por voladura de la Cámara Santa– y hoy se conserva en buen estado, montada sobre un marco de plata; no se le atribuyen sobrenaturalidades y sólo el devoto respeto que impone su celosa custodia y el restringido culto que el cabildo le otorga, se compadecen con el mal aspecto que realmente ofrece su rugosa y manchada superficie cuya abstrusa maculación nunca se la vió proclive a figuraciones faciales (Lám. I, 1 y 2). Apariencia ésta que mantuvo siempre en total ignorancia cualquier referencia cristológica de alguna interpretación devota, hasta el punto que su presentación a los fieles se hacía en posición vertical, la más inconveniente para imaginar lo que fue realmente. Quizá esa misma sucia desfiguración de las manchas, pudo proteger la tela de las piadosas codicias por las que tantas otras reliquias se perdieron y así mantener siempre vinculada su autenticidad al arca que la trajo a Oviedo, y dejar remitida a ésta la historicidad de su procedencia.

De ahí la actual prioridad investigatoria sobre el sudario antes que indagar sobre las quizá ignorables huellas dejadas por el arca en su viaje a y por España desde Jerusalén y Alejandría. Sin embargo, la riqueza artística con que se la ornamentó en la última etapa de su historia antigua, ha movido a los expertos de la época reciente a realizar, con impreciso acierto, estudios arqueológicos tendentes a demostrar su origen palestino. Así lo llegaba a



evidenciar J. Amador de los Rios (3) al analizar, con serio fundamento, el ornato de plata repujada con que Alfonso VI la recubrió, y opinar que eran primitivas las dos chapas flanqueantes del románico Pantocrator, por mostrar en sus relieves del apostolado una indiscutible factura prebizantina, propia de una originaria antigüedad de seis siglos antes, con lo que se alcanzaba la orfebrería cristiana de una Jerusalén constantiniana. Nuevos estudios posteriores, en los que no sólo cuenta el avance científico de los estudios arqueológicos sino, además, el detallado análisis de las piezas recuperadas tras la desgraciada destrucción de 1934, han desvirtuado aquellas optimistas conclusiones sumiéndolas en el respetuoso silencio. La autoridad de Manuel Gómez Moreno, que tuvo a su cargo la restauración, al dar cuenta de ella en un interesante trabajo (4) culminado en un nuevo estudio –con interpretación de las inscripciones medievales, latinas y arábigas– confirma la presencia mozárabe en la orfebrería románica del *arca nueva*, que sustituyó a la original, por fervorosa disposición del rey del Cid y su hermana Urraca, en su visita a Oviedo el 5 de marzo de 1075. Curiosa paradoja del Arte, sellando con grafismos *arábigos* los ornatos cristianos de un Arca víctima secular de la persecución islámica.

Pero sacada ya del arca, que guarda su lejana y oculta verdad, ha de ser a la propia tela manchada, a la que se obligue a decir cuanto pueda de la suya.

\* \* \*

Sirva este resumen informativo para que quién se encuentre ajeno al tema del “Sudario de Oviedo”, pueda comprender ese justificado afán investigador que movió a un grupo reducido de científicos dirigidos por el Ingeniero Guillermo Heras Moreno, hace algo más de cinco años (5), al estudio serio y objetivo del Sudario sometiéndolo, progresivamente, a una rigurosa investigación pluridisciplinar acrecida sucesivamente con nuevos especialistas; sus trabajos, que han avanzado de forma importante, fueron expuestos recientemente en el “I Congreso internacional sobre el SUDARIO DE OVIEDO”, organizado en esta ciudad a finales de octubre de 1994 por el Centro Español de Sindonología (CES). A éste debo todo el valioso material –gráfico, fotográfico y facsimilar– que he podido utilizar en mi trabajo aportado al Congreso y del que voy aquí a dar cuenta.

Para hacerlo, quiero anticipar que cuando lo inicié, no sólo ya se habían interpretado las enigmáticas manchas que ensucian el paño, sino que además estaba comprobado que procedían de un rostro humano masculino cuya estructura facial, y craneal, es la que yo he podido luego verificar tras un sencillo proceso geométrico, en un modelo escultórico que se adapta con exactitud a las mismas. Nunca, al completar un cierto realismo aparente en el modelo estricto obtenido, imaginando en él cabello y barba, pretendía parecido alguno con conocidas imágenes piadosas, por lo que previniendo afanes ajenos tendentes a tal sentido, mi ponencia se presentó al Congreso con el título de “Consideraciones geométricas al Sudario de Oviedo - Arte y Geometría”; si de otros rasgos alguien dedujo homologaciones, reitero aquí que habrían de deberse a puras coincidencias.

Desde las primeras observaciones vino a deducirse que el Sudario, manchado con cierta simetría por ambos lados, respondía a haber estado doblado al aplicarse para enjugar o contener una emanación discontinua y fluente sobre una incierta superficie de contacto. Los trabajos de investigación acometidos por el equipo de Guillermo Heras –al que él mismo me incorporó–, fueron rigurosos y de la más moderna tecnología; el examen de ambos lados de la tela, en superficie y detalle del tejido, con análisis de las fibras del lino, sus polinizaciones y manchas mediante microscopía electrónica, así como la naturaleza de las impregnaciones y sus primeras características geométricas, etc. etc. sin omitir la información histórica, se recogieron en el documento más importante que hasta aquel año de 1990 se había escrito sobre el Sudario de Oviedo. Constituyó un acontecimiento sorprendentemente positivo para la tradición de la reliquia, que lamentablemente quedó muy desconocido entonces.

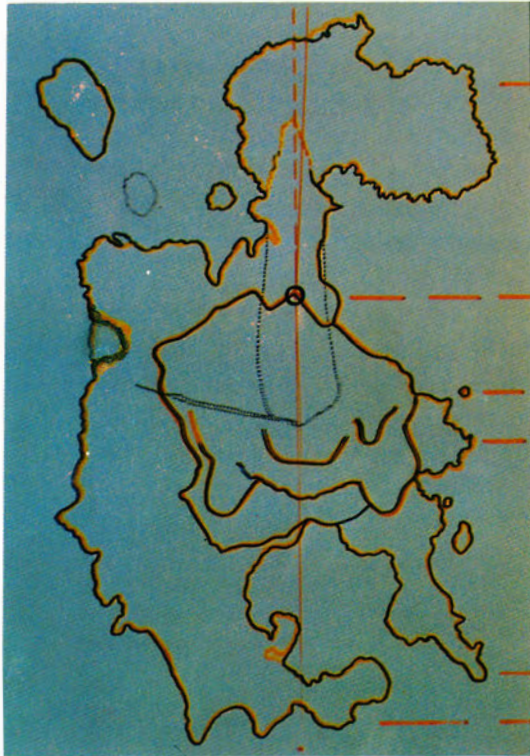
En él figuraba ya el descubrimiento de ser sangre humana y suero sanguíneo los causantes de las manchas y que éstas se produjeron por superposición de algunas efusiones sucesivas procedentes de un foco concentrado buco-nasal, de origen neumonal y cadavérico, malcontenido por la tela presionada desde fuera. Que hoy ya se sepa el grupo sanguíneo AB y se hayan encontrado otras pequeñas manchas distantes de sangre “viva”, así como haberse verificado otras pruebas hematológicas y forenses demostrativas de una muerte por edema pulmonar y expulsión sanguínea por manipulación del cadaver, ha conducido a la conclusión plenamente aceptada, de que el “hombre del Sudario de Oviedo” sufrió la muerte colgado de las manos y axfisiado por brusco

derrumbamiento torácico, quedando al expirar “la cabeza péndula, fuertemente flexionada sobre el pecho e inclinada a la derecha”, con el rostro hacia abajo. Tal como pudo ser la muerte de un crucificado. En esta posición se le aplicó el sudario doblado, descentrado y sensiblemente por el eje XY (Lám. I, 1), para poder entremeterlo incompletamente por el lado de la mejilla derecha y, sujetándolo también con la presión de la barbilla, extenderlo por encima de la cabeza y por el lado izquierdo del rostro hasta la región occipital, (mancha “M”), a la que sólo alcanzó el faldón más largo del paño doblado. Una mano izquierda, que marcó su contorno, hubo de presionar la nariz y la boca para contener la hemorragia cuando se procedió a descolgar y transportar el cadáver. Conviene añadir que la aplicación del sudario, en las crucifixiones romanas y su ritual funerario judío, ha sido estudiado por los especialistas en historia hebrea.

No sólo pude yo contar con toda esta información facilitada por el CES, como he dicho, sino también con una réplica exacta, en tela, del sudario con la distinción de cual de las cuatro manchas del mismo había sido la de contacto con las zonas faciales impregnadas, así como de la difícil deducción interpretativa de éstas en su desfigurada integración en un rostro incompleto. Más nítida de contornos, esta mancha *izquierda* del *reverso* (Lám. I, 2), era la más apropiada para el estudio; las otras procedían de su filtración o traspaso, con sus lógicas imprecisiones añadidas; sin embargo su diferencia con ellas, y las de éstas entre sí, solamente se apreciaban tras una observación detenida que, por no hecha nunca anteriormente siempre la dejó oculta al ser la otra cara del paño, mal llamada *anverso*, la que se muestra a los fieles.

Extraída fotográficamente a su tamaño (Lám. II, 1 y 2) aparece aislada esta mancha primigenia, junto a su propio calco reforzado en sus diferentes contornos. Se quiere mostrar así la simplificación gráfica realizada en ella, para aplicar su figura a la geometrización del proceso físico real, causante del fenómeno de las cuatro manchas.

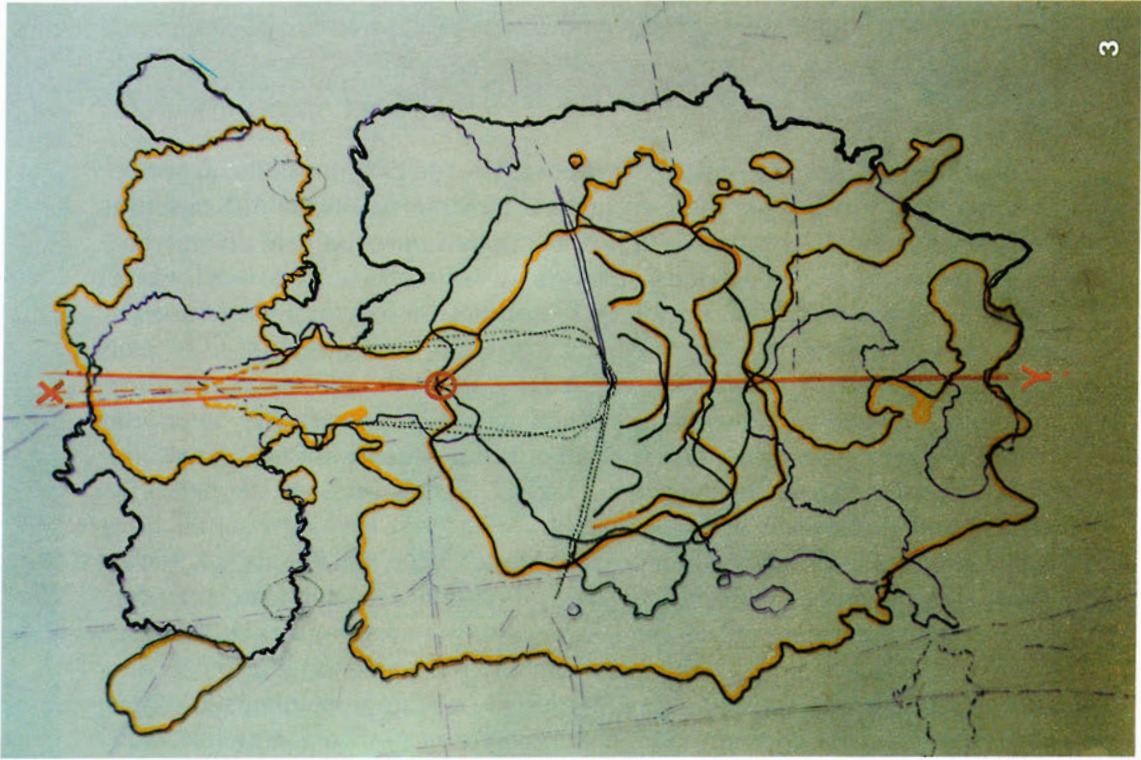
Fácilmente se comprende que la visión morfológica general de las mismas sobre el sudario, puede situarse geoméricamente, en la más pura teorización de las simetrías. Así al sudario extendido, se le puede considerar formado, en su anverso y en su reverso, por dos planos independientes y yuxtapuestos, en los que existe reiterada una misma representación geométrica formada por sendas figuras irregulares y simétricas (Lám. II, 3), formadas por los contornos lineales de la mancha directa e



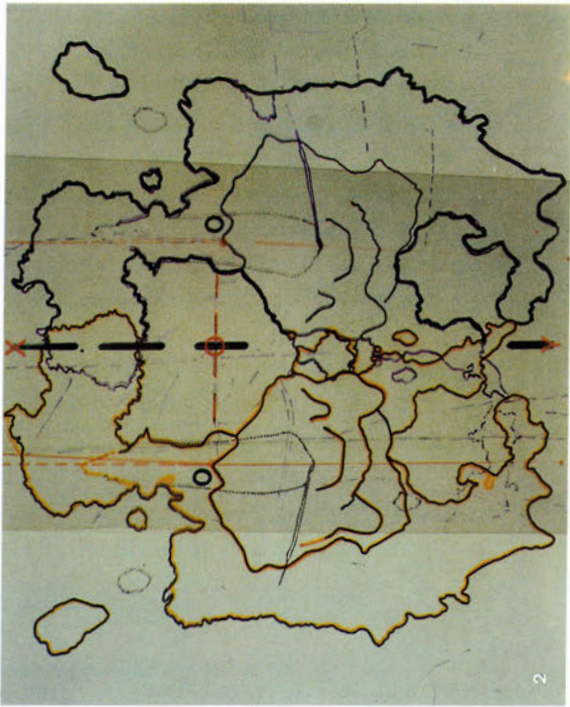
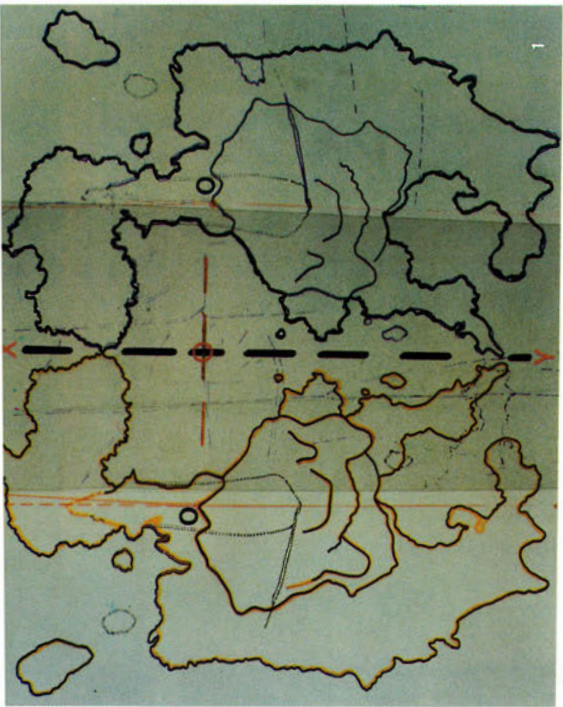
invertida. El complejo fenómeno físico y espacial, manchando por doblez ambos *planos* del sudario, se convierte en una sencilla cuestión de geometría plana en la que juega, con su propia simetría enantiomórfica, una sola figura prototípica: la que hemos obtenido reduciendo a los contornos lineales las áreas derivadas del contacto facial.

En nuestro espacio de tres dimensiones –incluida la planimetría de dos– hay cuerpos asimétricos que tienen un duplicado en su imagen del espejo, que no es superponible con la real aunque pudiéramos sacarla de aquél: son entre sí, cuerpos enantiomorfos. Sólo *pasando* por una cuarta dimensión podrían superponerse; por eso pueden hacerlo naturalmente, las figuras planas de dos dimensiones al *pasarlas* por el espacio de tres, *doblando* el plano unificado para ambas por la línea de *simetría* del espejo, hasta yuxtaponer las dos figuras. No es superponible un rostro humano con su enantiomórfico reflejo, ni contactando con el plano del cristal. Pero ¿si éste fuera transparente y fotosensible a un instante de *flash*?, el retrato plano producido ya sería doble con su simétrico superpuesto por detrás; y si, además, la sensibilidad fotográfica estuviera reducida a las áreas de contacto, el retrato resultaría, seguramente, ininteligible. No parece necesaria mayor aclaración para considerar las simetrías de las manchas como huellas enantiomórficas; pero, claro es, con una importante diferencia con estos supuestos: la tela del sudario ni estaba rígida ni era plana, se adaptó imperfectamente al relieve del rostro y ahora se la extiende con las consiguientes perturbaciones deformantes.

Si ésto, naturalmente, presupone una perturbación seria para deducir el retrato plano de un cierto fragmento del rostro, no lo sería tanto para encontrarle un relieve de adaptación, si pudiera contarse al menos, con una identificación facial coherente de las áreas manchadas, y alguna cota o desnivel de referencia entre ellas. Pero no llega a tanto la información que el sudario ofrece. Podemos, sin embargo, aducir una consideración coadyuvante de importancia indudable: el rostro humano, en sí mismo, y en un grado generalizable de estructuración facial, es simétrico respecto al eje vertical que pasa por la nariz; es el que propugna su envoltura horizontal extendida a la cabeza, como también lo hace suponer el que sería un sensible paralelismo con el descentrado doblez del paño aunque no tuviera coincidencia con él. De tenerla, las manchas del sudario aparecerían juntas, no separadas, contactando en la línea de sutura que sería el eje facial buscado.



3



2



Esta sencilla, pero importante, consideración de la simetría facial puede complementarse con esta otra: la carencia de simetría propia que muestra la figura del contacto sudarial, obliga a suponerla proveniente de un fragmento de rostro que ha de tener, en teoría, otra simétrica. Ésta, que sería la producida por un hipotético fenómeno impregnador idénticamente simétrico, al invertir las condiciones del que produjo la realidad, tendría con aquélla, como eje de simetría el propio del rostro retratado que se pretende encontrar: el mismo al que condujo la consideración precedente y que sería el que, por acercamiento de las dos figuras anteriormente enfrentadas (Lám. II, 3) llegase a la contactación y sucesivos solapes como se inician y se culminan en las figuras de la Lám. III.

Hay que advertir, que en el proceso de contracción paralela de la simetría (acercamiento mutuo y progresivo de las dos figuras inicialmente enfrentadas), siempre permanece, en cada fase, el mismo eje vertical de simetría mediatizando la separación de puntos homólogos o uniendo los de intersección de líneas homólogas. El solape, entre sí, de las figuras residuales a ambos lados del eje, al irse concentrando en una progresiva unificación morfológica, prodiga las intersecciones concurrentes en el eje, a la vez que otros puntos homólogos que antes concurrieron en él, se separan invirtiendo su simetría y traspasándose al lado contrario del que partieron. La creciente proximidad al acoplamiento simétrico final, va desvirtuando la independencia inicial de las figuras simétricamente distintas; al tiempo que completa la coherencia integradora de éstas va logrando, al unificarlas, una sola de significación autosimétrica como sería la que derivara de extensibilizar un relieve facial. En ese momento se ha de producir la detención matemática del proceso al contar, favorablemente, con las especiales características que ofrece la doble figura derivada de la mancha del sudario, —acusadas en las coincidencias axiales—. A ellas corresponde el exacto ajuste final que recoge la Lám. III, en el que la obtención del eje de simetría facial —que no es otra cosa el deducido—, ha sido facilitada por la forma singular que la mancha del sudario adquirió al formarse, si bien lo hubiera sido igualmente siempre que ésta hubiera abarcado, como es el caso, ambos lados del rostro comprendiendo, en consecuencia, aun parcialmente, al eje facial (6).

Si, por una parte, la observación del punto “O” en las figuras, puede servir de singularidad en el seguimiento del proceso hasta la fase final, su centramiento sobre el eje facial, por otra, sorprende con un ligero quiebro

en la rectitud del mismo, al llevar a cabo el acoplamiento de las últimas simetrías. La abertura, o bifurcación, del eje al llevarla a efecto, produce una angulosidad de unos ocho grados al duplicar, en este punto, la desviación del eje (Lám. III, 3).

Trascendente hallazgo fue éste, al ser interpretado como el punto facial donde la aplicación fuertemente presionada del paño a la zona buco-nasal, para contener la efusión, había quebrado el pliegue normal de adaptación al rostro. Ya detectada, como dije, por los investigadores, el área subnasal en la mancha, incluso con la huella de aplastamiento lateral de la nariz, nuestro punto “O” apareció como el firme y prominente vértice de la desviación del pliegue: el hueso nasal, *centro* para nuestros efectos iconográficos (Lám. IV, 1, 2).

\* \* \*

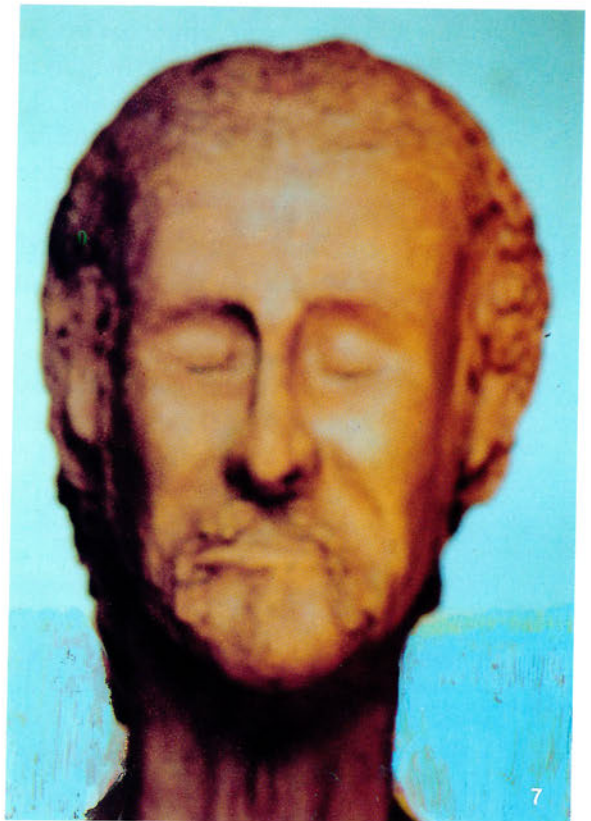
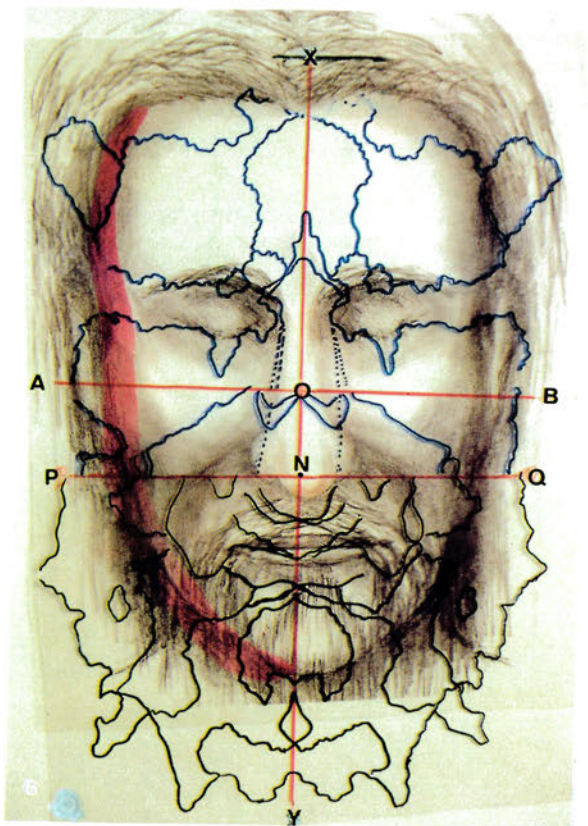
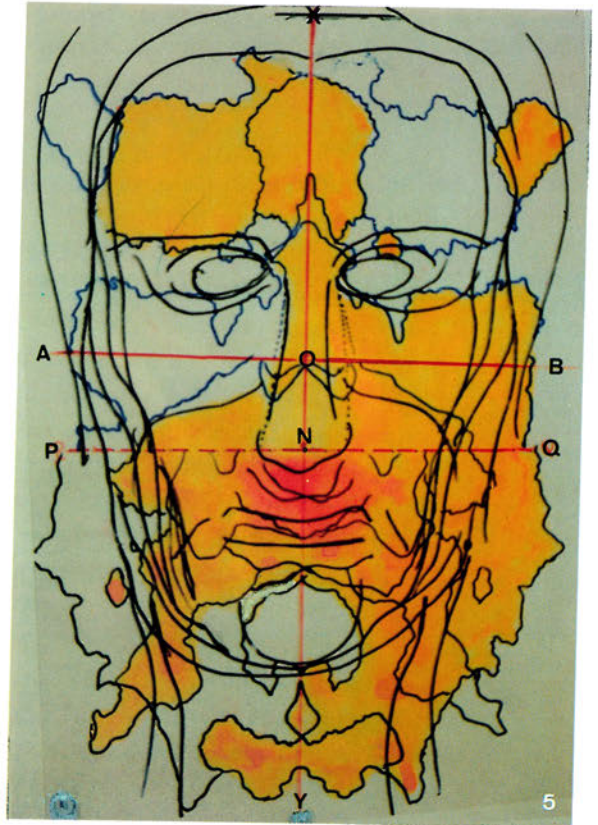
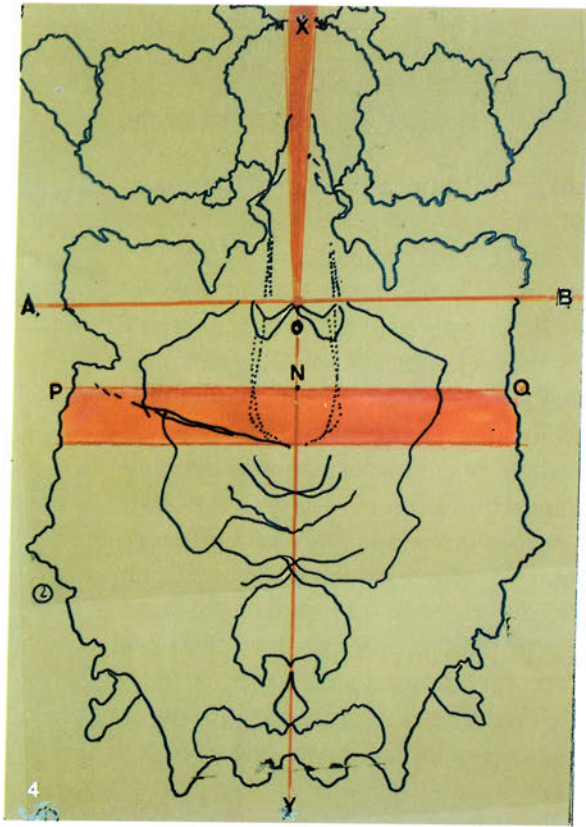
Nuestro propósito de deducir de esta *extensión* facial un primer *retrato robot* y, posteriormente, un relieve del mismo integrándolo en un modelo de cabeza coherente con las manchas no faciales, implicaba plena desatención a la demanda encubierta del realismo cadavérico, sobre todo en el de la cabeza caída sobre el pecho, ya que lo pretendido era una verificación *topográfica* de la realidad espacial marcada en el sudario, y ello obligaba a modelar verticalmente una cabeza enhiesta. Había, pues, que cuidar la corrección de tres factores deformantes existentes para pasar del *desarrollo plano* del relieve facial, a la proyección ortogonal, sobre el mismo plano, de los *pliegues* de aquél para transformarlo frontalmente en *rostro*.

El primero que se precisaba corregir, como ajeno a la estructura del mismo y sí propio de su *impresión*, era el de la desviación angular del eje de simetría, a partir del punto “O” en la zona frontal, *cerrando* el ángulo antes señalado, como así aparece ya corregido en todas las figuras siguientes. Los otros dos, propios de darle relieve a la tercera dimensión de la *cara desplegada*, se basan, respectivamente, en reducir –con el mayor acierto posible– en el perfil axial y en los transversales, las magnitudes procedentes de oblicuidades del rostro (que tienen componentes perpendiculares al mismo), trocándolas en *proyecciones* de su visión normal. Ni que decir tiene, que la aplicación de tales magnitudes reales –con sus medidas en cinta flexible– al relieve modelado simultáneamente en barro, acota la figura restringida del dibujo frontal del retrato (Lám. IV).

Para la primera corrección restrictiva del perfil axial, se precisaba valorar, fundamentalmente, el espacio *sobrante* del que llamaremos *escalón nasal*, apreciable por el forzado pliegue de adaptación presionada a la zona de mayor densidad hematológica de la mancha. Era preciso volver a ella para relacionarla con los contornos lineales que se vinieron manejando. Y ciertamente, en las figuras de la Lam. II –sin que hasta el momento se la haya mencionado– se aprecia una tenue recta oblícua hacia la izquierda (que en las simetrías siguientes confluye con la suya en un cierto punto nasal), que ha sido interpretada como la *arruga* angulosa del lienzo, encajado en el escalón bajo el doblez de la parte blanda de la nariz, cuya huella ha quedado señalada por encima, por otra impresión lineal casi paralela, sombreada por el borde de sus aletas aplastadas: sencillamente, y volviendo a nuestras figuras (Lám. IV, 1), la proyección ortogonal de la cara obliga a prescindir, por frontalidad invisible, de la franja comprendida entre las dos rectas paralelas PQ debajo del punto “O”.

No quedarían pendientes con esta corrección axial, las pequeñas angulosidades de entrecejo y nariz, así como la curvatura inferior del mentón, ya que sin presumir en ellas anómalas –aunque posibles– deformaciones, se las puede dejar advertibles ópticamente con el sombreado del dibujo y su traslado subsiguiente al relieve que lo modela. Más atención requieren los contornos faciales derivados de los distintos *desniveles* transversales del rostro, fundamentales para lograr su integración en el relieve total del mismo. Sin embargo, las líneas de contornos de esta mancha de contacto con el rostro, completadas con las de su coadyuvante simetría, ofrecen morfologías muy acordes con el *comportamiento* del líquido impregnador sobre la superficie facial. Así pueden distinguirse *contornos retenidos* y *contornos derramados* en los que juega, no sólo la naturaleza sanguínea y sus fluxiones (estudiados por G. Heras y el Dr. Villalain) sino la *topografía del soporte* con sus planicies, curvaturas y plegamientos, más sobre todo ello, la acentuación y cambio de pendiente causados por el caimiento torcido de la cabeza.

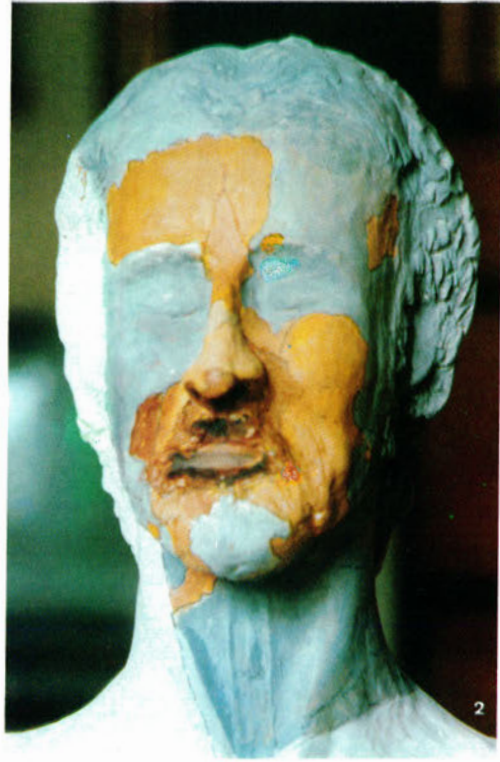
No es difícil deducir, observando las orientaciones básicas de los contornos lineales, una vez depurada verticalmente la *plantilla facial* (Lám. IV, 2), cómo la horizontalidad transversal de aquéllas, junto a sus encurvadas perpendiculares, delimitan áreas de retención en ambos sentidos que dibujan *accidentes* característicos de la estructura facial. Así el contorno cerrado de la mancha frontal, (hay que ayudarse con la Lam. II) delimita su área con



el nacimiento del pelo, el arco superciliar y el borde parietal cuyo plano queda confirmado con el *goterón abatido* que mancha la sien opuesta y que tangencia en la simetría. Se explica con ésta, cómo la mancha se detuvo tras sobrepasar ligeramente la ligera depresión de la mediatriz frontal y se *remansó* en ella con el *líquido* proveniente de un aparente reflujo ascensional por el caballete de la nariz. O no llegó a verter a las fosas orbitales, o el paño no fue forzado a enjugarlas ya que marcó su contorno inferior contactando con el relieve de los pómulos, siguiéndolos lateralmente tras curvarse perpendicularmente, en la línea de las mejillas, por un interrumpido derrame lateral. Que de los fondos oculares no quedó huella en el sudario es también prueba el escaso *desbordamiento* a un lado y otro de la *silla* del entrecejo, por eso su extensión medible para estimar su relieve, tuvo que ser reducida muy escasamente. Compruébese, tras lo dicho, como el hemirrosto superior admite un sencillo tanteo casi guiado para acoplar el diseño de una *estructura facial* frontal. La franja coloreada que marca en su recorrido el contorno izquierdo de una faz encajable en dicha estructura, complementa gráficamente lo que acaba de explicarse con palabras, prolongándolo a la mitad inferior del rostro (Lám. IV, 3).

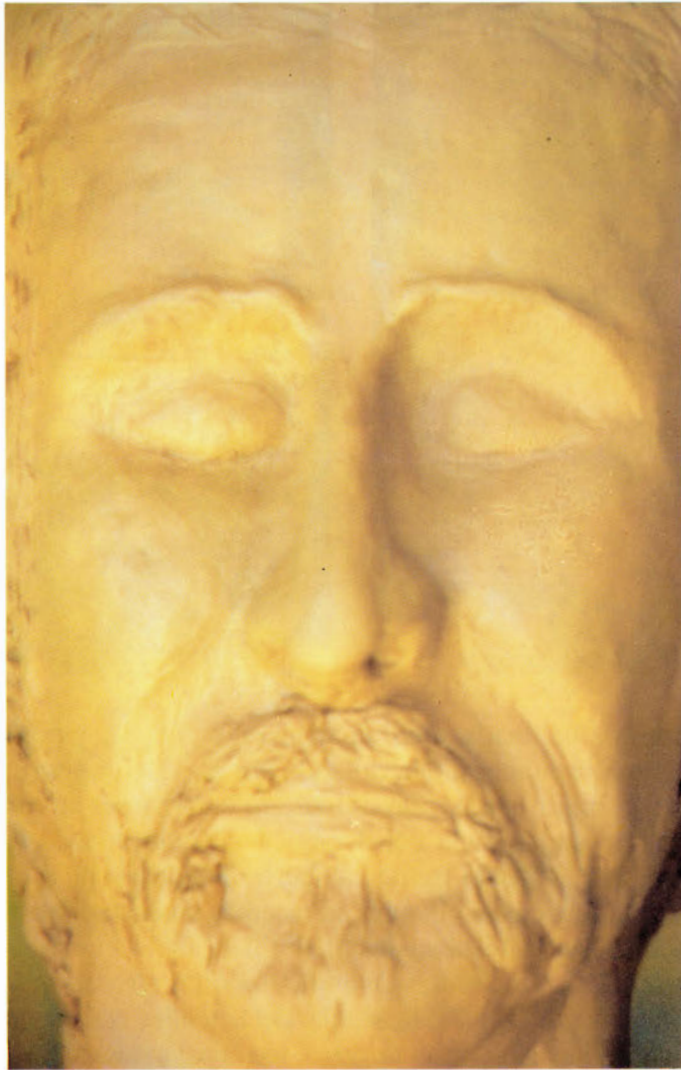
Habría que advertir ahora, cómo los contornos periféricos de la *plantilla facial* rompen la *ortogonalidad* de las áreas superiores de *retención* y adquieren una forma radial de *derramamiento*. Representan la extensión plana de unos encurvamientos de adaptación a las *pendientes* faciales negativas, por así decir, desde la mandíbula hasta la sotabarba y el cuello, por lo que la franja en la que se encaja la línea del diseño estructural del rostro, en esta parte del mismo, procura ceñirse a las máximas curvaturas que presentan los cambios de orientación de los sucesivos *gradientes*.

No podían seguirse análogos criterios para deducir la forma de representar —en plano y en relieve— el extremo de la nariz. Como ya he dicho más atrás, la importante deducción, que había hecho G. Heras, de que la contención de la hemorragia buco-nasal había conllevado la violenta deformación, por doblamiento, del apéndice nasal, y la circunstancia de que por sus orificios había emanado la mayor parte de la fluxión, producían en la zona central de la mancha una cierta confusión ya que, además, había que contar con el desplazamiento lateral del *foco emisor* en la franja del bigote empapado. Algo a favor suponía mi afortunado hallazgo del óseo punto “O” y mi apreciación en 2 cm. del escalón nasal, medido por una parte en la



cornisa de sombra inclinada sobre la arruga del pliegue, y por otra, en la anchura de la franja subnasal determinada por aquéllas y suprimida, ópticamente, para corregir la *plantilla* del retrato como antes se explicó. Con ello y la anchura simetrizada del densificado contorneo de la zona del bigote, pudo reconstruirse el frente y el perfil de la nariz de ese rostro que se iba configurando y cuyos pliegues adyacentes podían adaptarse al doble contorno (simetrizado) del área bucal limitada, bajo el cierre del labio inferior, por las dos chorreaduras en anillo, torcidas alrededor del mentón.

El poder disponer de un paño facsimilar del auténtico sudario, en el que se habían calcado las manchas de su *anverso*, fue absolutamente necesario para el traspaso, al relieve y al volumen (Lám. IV, 4), de la configuración plana previamente deducida de un rostro en la forma que he explicado. El célebre punto “O”, como centro referencial marcado sobre el plano del paño extendido, proporcionó las coordenadas rectilíneas medibles de los puntos característicos, para con su adaptación flexible a la modelación volumétrica, llegar a encontrar en ella la situación de las manchas y muy especialmente las “M” en



la zona occipital (Lám. V, 1, 2). Estas últimas fotografías ilustran el resultado final de mi trabajo. Confirman que el Sudario de Oviedo lo fue de un *cierto* cadaver, con las *claves* antropomórficas de esta misma cabeza; yo la he modelado enhiesta por extralimitación científica, pues nunca así pudo estarlo. Quizá por eso me haya salido más dormida que muerta; (pero hay quién cree en los milagros: yo, por ejemplo).

## NOTAS

- (1) El texto que lo justifica históricamente, proviene del Evangelio de San Juan (Jn. 21. 6-7): “Llegó tras él Simón Pedro, y entró en sepulcro, y vió los lienzos en el suelo, y el sudario que habían puesto sobre la cabeza de Jesús, no junto con los demás lienzos, sino separado y doblado en otro lugar”.
- (2) En las relaciones de reliquias que figuran, tanto inscritas en la tapa del arca como en el documento de apertura firmado por Alfonso VI, no figura destacada ésta sobre bastantes otras, algunas desprestigiadoras.
- (3) Esta atribución originaria, silenciada por los historiadores más recientes, proviene de un extenso y riguroso estudio que sobre el “Arca de las Santas Reliquias” fue publicado por José Amador de los Ríos en 1877, en su obra monumental y bilingüe (francés) titulada “*Monumentos arquitectónicos de España*”, (pp. 10 a 18) editada por Real Orden del Ministerio de Fomento, cuyo tomo sobre la Ciudad de Oviedo fue reeditado en 1988, en facsímil reducido y edición numerada, por la Fundación Cultural del Ayuntamiento de esta ciudad. De los bellos grabados que ilustran la obra, se reproduce el del frente del Arca.
- (4) Manuel Gómez-Moreno, *Archivo Español de Arte* (1945), nº 69, 1945. Con elocuentes ilustraciones, explica el desastre que fue la voladura de la Cámara Santa y la destrucción del Arca, y el nuevo estudio que le propició la perfecta reconstrucción de ésta. Completa con él su anterior, en su obra *Arte románico Español* de 1934, en el que ya dice, tras asegurar que el estilo de la tapa es “plenamente románico”, que los relieves de los frentes verticales “recuerdan lo bueno bizantino y otoniano próximo anterior” pero son coincidentes con la tapa.
- (5) El primer estudio sobre el Sudario lo presentó el Ing. Guillermo Heras en abril de 1990, al V Congreso de Sindonología celebrado en Cagliari (Italia), como una aportación informativa a la presunta relación con la Síndone de Turín suscitada en 1985 por el investigador italiano Mons. Giulio Ricci. Figuraba ya Heras como Jefe de la Sección de Investigación del Centro Español de Sindonología y contaba con la colaboración del Dr. José Delfín Villalain, Catedrático de Medicina Legal y el Lcdo. en Ciencias Físicas Jaime Izquierdo. Parte fundamental aportada por estos investigadores, en su estudio sobre el sudario, fue la identificación zonal de las manchas con las áreas faciales de su contacto, lo cual ha supuesto la información básica para realizar el presente trabajo.
- (6) Cualquier figura geométrica y la de su calco *antiomórfico* colocadas sobre un mismo plano, tienen infinitas simetrías. Elegida una dirección como eje y contrayendo paralelamente hacia él la distancia de las dos figuras enfrentadas, se llega a invertir su simetría tras pasar por la posición crítica que las unifica autosimétricamente. En nuestro caso, la complejidad de la figura con contornos exteriores y recintos interiores, hay una conjugación en el estrechamiento de los primeros y expansión de los segundos.
- (7) La cabeza ha sido vaciada en el taller de la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando, por Miguel Ángel Rodríguez.





APROXIMACIÓN A LA OBRA TEÓRICA DEL  
ARQUITECTO LUIS MOYA BLANCO

Por

JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ



«...las invectivas y los panegíricos de que ha sido objeto desde el tiempo de su construcción [...] no veían en El Escorial otra cosa que el retrato de un personaje odiado o admirado en sus aspectos políticos y religiosos, y olvidaban el estudio de la calidad de ese retrato».

Luis MOYA BLANCO, "Centenario de El Escorial", en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial*.

Desde la tesis doctoral de Antón Capitel sobre *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, nuestro personaje ha venido despuntando como un valor en alza en el *mercado* de la historiografía artística y arquitectónica. Razones para ello no faltan; entre otras cosas porque, superados falsos prejuicios y simplificaciones peyorativas -alimentadas muchas veces por silogismos gratuitos-, al tratar de reparar la falta, recuperando a Moya del ostracismo o, lo que es peor, de la indiferencia a que se había visto sometido, hemos descubierto un pensamiento, una filosofía de vida, que, con independencia de otras proyecciones, cifra su valía en la *coherencia*.

Recientes estudios se han ocupado de aspectos puntuales relativos tanto a su trabajo como a su persona (1); en el presente ensayo hacemos de nuestra competencia la labor de sondeo e interpretación, no de todas pero sí de muchas de las opiniones vertidas por el arquitecto madrileño sobre su disciplina en *proyectos literarios* confeccionados de su puño y letra (2).

Justificar un estudio de esta naturaleza pasa indefectiblemente por constatar la existencia, en el ánimo del que escribe, de unos criterios de valoración variables en lo referente a la obra teórica y a la vertiente práctica del arquitecto en cuestión. Sin desdeñar en lo más mínimo la segunda, intuimos que la paulatina revalorización de la misma se tornarí, sin la primera, vacía



A. L. ...  
1911

de contenido; es decir, ignorantes del corpus teórico de Moya, sustentado en argumentos de peso, la Laboral de Gijón, por ejemplo, podría pasar tranquilamente por obra de un nostálgico del historicismo decimonónico, de un reaccionario, de un tradicionalista, en suma, de aquéllos contra los que él mismo dirigirá sus invectivas. De hecho, así ha sido hasta hace bien poco. En cambio, otros serán los juicios cuando los mismos no sean resultado de la pasividad inherente a la pura visualización de las obras, y ésta se vea complementada por el conocimiento de los activos resultantes de la reflexión teórica. De ahí que Moya, consciente de la singularidad de su propuesta así como de los riesgos derivados de una formulación autónoma de la misma -sin cobertura teórica- y del contexto hostil en que tendría que desenvolverse, se vea abocado a apuntalarla literariamente, a explicar, en definitiva, lo que, de otra forma, podría pasar por inexplicable. Por consiguiente, más que como «reflexión sobre el propio trabajo» (3), en la que A. Capitel parece sugerir un cierto matiz involuntario a posteriori, una suerte de consecuencia lógica del tipo “al hilo de...”, tal vez habría que ver su testimonio teórico como un imperativo necesario y calculado para mantenerse a flote y salvaguardar la legitimidad de las realizaciones prácticas. No en vano los escritos prototípicos en este aspecto sólo se consignan a partir de 1939, precisamente cuando nuestro arquitecto inicia el desmarcaje de su inicial tendencia racionalista y afecta al GATEPAC, es decir, sus primeros proyectos no necesitan de una justificación teórica paralela porque se generaron en un medio propicio que, por sí mismo, les aportaba verdadera legitimidad. Así lo corroboran varios éxitos en concursos con obras racionalistas y una incipiente labor teórica limitada a escritos técnicos o de investigación histórico-arqueológica (4).

El final de la contienda civil marca el punto de inflexión en virtud del cual el proceder anterior se ve subrogado por una nueva forma de entender la disciplina, la cual se encontraba en abierta oposición a los derroteros seguidos por el Movimiento Moderno. Será a partir de entonces cuando proliferen los escritos en los que la justificación de la tradición clásica se combina con la crítica mordaz al Estilo Internacional. En esa tarea Moya estará completamente solo, «marginado incluso de la estilística confusa practicada en la década de los cuarenta» (5); razón de más para que los resortes teóricos se tornaran acuciantes.

El discurso teórico que Moya vierte por escrito halla su cauce natural a través del pequeño formato, concretado, casi siempre, en artículos y conferencias de reducida extensión. Apenas se prodigó en el terreno del libro entendido como gran formato. En función de ello, serán los primeros los que conciten la mayor atención por nuestra parte, insistiendo una vez más en que no vamos a fundamentar el análisis de sus escritos en la totalidad de los mismos sino en base al criterio selectivo que demandan los objetivos que nos hemos marcado. En aras de obtener una captación precisa de la evolución de significados en los textos seleccionados, hemos optado por someterlos a examen de acuerdo con un escrupuloso orden de salida a la luz pública.

En los citados artículos prioriza dos o tres directrices argumentales, casi siempre las mismas, arropadas, en cada caso, por envoltorios distintos que coadyuvan eficazmente a la diversificación de los discursos; de esta forma consigue una consistente unidad de pensamiento que será tanto más efectiva cuantas más ocasiones se le brinden a su formulador para avalar con nuevos ejemplos las posiciones de partida.

Tales escritos encuentran asiento, principalmente, en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura* (R.N.A., en adelante) que, entonces dependiente del Ministerio de la Gobernación, canalizaba las aspiraciones oficialistas en materia arquitectónica; en dicha revista Moya pasó de ser colaborador desinteresado a redactor-jefe, cargo que abandona en 1963 al ser nombrado director de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. No obstante, también hallaron acomodo en algún número de las revistas *Reconstrucción*, *Fondo y Forma*, *Vértice* -revista de la Falange-, *Estilo*, y en los *Boletines de la Dirección General de Arquitectura y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Por lo demás, las consideraciones vertidas, *expressis verbis*, en el marco de las "Sesiones de Crítica de Arquitectura", que organizaba la R.N.A., tendrán una cobertura más solapada (6).

### I. *La herencia de la Guerra Civil. Formulación de postulados con carácter excluyente.*

Un rápido escrutinio a los primeros escritos de Luis Moya pone claramente de manifiesto la insistencia en dos postulados matrices, en torno a los cuales va vertebrándose todo un corpus teórico relacionado con una

peculiar manera de entender la arquitectura. Tales postulados tienen que ver con una defensa exacerbada de la tradición clásica y un ataque feroz a las corrientes modernas. *A priori*, esta neta bipolarización podría inducirnos a degenerar la misma en una suerte de arrebató nostálgico, en virtud del cual se idealiza el pasado negando el futuro; de hecho, así se ha visto desde planteamientos reduccionistas. Sin embargo, Moya pondrá al descubierto la letra pequeña...

Fenecida la Guerra Civil, nuestro arquitecto enarbola la bandera de la tradición. En uno de los primeros escritos que siguieron a ésta (7) quedan ya pergeñadas algunas premisas básicas: conmocionado por la falta de valores que “ladebacle” de la guerra había conculcado, Moya inicia su periplo con una angustiosa apelación al orden, en el terreno moral y espiritual pero también en el político, que no se resiste a transferir análogamente a su campo profesional. Era como si el desorden inherente a la guerra y a las circunstancias que se concitaron en su génesis hubiera planeado también sobre la arquitectura, de suerte que ese desorden, a efectos arquitectónicos, se identificaba con el proceder racionalista, a la sazón en boga. De ahí que dicha aspiración al orden se haga coincidir con un anhelo clasicista que demanda atenciones hacia Italia en detrimento de París, circunstancia a la que, con toda probabilidad, no fueron ajenos los avatares políticos (8). Desde Italia hacia España el entronque clasicista era prácticamente natural ya desde la antigüedad, siendo confirmado con nuevos bríos en el Renacimiento. Pero Moya se encuentra con que *ahora* la tradición española se ha visto truncada no por una, como cabría esperar, sino por dos tendencias dañinas, puesto que al arrollador vanguardismo extranjero, ajeno a lo español, se sumaba el servilismo del pastiche, contrario a la verdadera tradición. De esta forma parece abogar por una especie de «justo medio» (9) o, mejor, por una *tercera vía*, pero no tanto como solución de compromiso, cuyo alcance no supondría sino cerrar en falso la herida, cuanto como ejercicio de catarsis frente a la contaminación que emanan las otras propuestas. Esta tercera vía, prototípica de lo español, queda conceptualizada en lo que él llama «la tradición viva» -próxima al concepto d’orsiano de tradición-, a la que no niega una serie de «aportaciones modernas» (10).

En diciembre de 1940, al socaire de los trabajos de la Junta de Reconstrucción de Madrid, lanza otro escrito (11) en el que vierte nuevas reflexiones sobre las premisas anteriores.



La premura y la confusión consustanciales a tales tareas le instan a enjuiciar como errónea la anárquica mezcolanza de tendencias estilísticas que concurren en ellas. De esta forma encuentra que el ideal de una tradición continuada pasaba necesariamente por el compromiso o acomodo previo a un *estilo único*, pero *flexible* para soslayar posibles anquilosamientos. Dado que sus aspiraciones no implicaban la creación *ex novo* sino la definición de ese estilo único - clásico para más señas-, fue no sólo posible sino también necesario que, en aras del dinamismo activo perseguido para la tradición, el estilo clásico participara, sin perder sus señas de identidad, de los ricos aportes de otros estilos, lejanos en el tiempo y en el espacio. Así marcaba más claramente las distancias con el adversario toda vez que, desde su perspectiva, el Movimiento Moderno carecía de la tradición necesaria para avalar lo que, de otro modo, sólo serían pretensiones estilísticas *ex nihilo*.

Justificadas las aportaciones foráneas y antiguas al estilo clásico como condición *sine qua non* para mantener viva la tradición, atribuye la «decadencia» de los últimos tiempos a la incapacidad de asimilación de aquéllas; si bien se apresura a aventurar un cambio de tendencia, propiciado por una atenuación en la proliferación de estilos de la que hace responsable al acontecer político (12). Una vez encauzado el problema, lo más apremiante era recuperar la tradición en el punto en que ésta quedó truncada, circunstancia que Moya hace coincidir con la arquitectura de mediados del XIX (13); una arquitectura ciertamente entroncada con la de Villanueva pero que, presa del arrebató romántico, anticipaba desvaríos posteriores. Por esta razón Moya insta a que en las contemporáneas y decisivas labores de reconstrucción se siga «el método de composición del Siglo de Oro como guía segura» (14).

Con ocasión de la resolución sobre el concurso de anteproyectos para la gran cruz del Valle de los Caídos, de cuya acta del jurado se hacían eco las páginas de la *R.N.A.* a mediados de 1943, Luis Moya, presuntamente (15), glosaba las características del proyecto que, junto con la participación de otros dos colegas, había obtenido el primer premio. En la citada explicación introduce solapadamente dos nuevos vectores dialécticos que tendrían en breve cumplida argumentación. De una parte, la necesidad ineludible de vincular la arquitectura a la *escala humana* y, de otra, la *formulación autónoma de la arquitectura con respecto a la naturaleza*, llevada incluso a un paroxismo rayano en la confrontación; «los egipcios -dice- construyeron

las grandes pirámides en desiertos arenosos donde no se veían montañas que pudieran competir con ellas».

En 1944, el primer número de la revista *Fondo y Forma* albergaba una nueva entrega del pensamiento de Moya en su discurrir evolutivo (16). Bajo el genérico título de “Las ideas en la arquitectura actual” elabora un discurso cuyo sentido ulterior se ajusta bien poco a la propuesta del epígrafe titular. Partiendo de un análisis catastrofista –y acaso no exento de cierta demagogia en algunos momentos (17)– sobre las condiciones de vida y vivienda en Madrid, parece querer bascular hacia el terreno de *lo social* el devenir de la arquitectura; así lo sugieren sus incipientes denuncias relacionadas con el hacinamiento, la falta de salubridad y los llamamientos a la «dignidad de los futuros habitantes de la casa». No obstante, tales requerimientos permanecen adscritos al ya consabido apartamiento de la tradición, pues no deja de reconocer que «las [casas] que se construían a principios de siglo eran todavía [...] habitables». De esta forma se adivina en Moya una voluntad de refrendar la tradición en arquitectura de común acuerdo con unas pautas de comportamiento humano que se ajustan a una determinada visión del mundo, también tradicional (cristiano-católica). Es decir, todo desgarró en la tradición arquitectónica iba en paralelo con una serie de convulsiones políticas y sociales prestas a socavar las bases de la sociedad, tradicionalmente entendida; en otras palabras, historia y arquitectura se daban la mano en un maridaje perfecto. No en vano advierte como «las obras de Hume y de Rousseau señalan el principio del desorden, al menos en lo que atañen a la arquitectura y especialmente a la española» (18). En efecto, nuestro arquitecto viene a sostener que el chasquido de la sociedad tradicional -al que asistimos a fines del siglo XVIII- estuvo motivado por la perniciosa influencia ejercida por la Ilustración, el enciclopedismo y las ideas revolucionarias, de suerte que, «rota la tradición secular», la sociedad se ve abocada a la tiranía de la razón pura, «sin guía de la Religión». Desde esta lógica, la arquitectura de aquel momento acusaría negativamente esta situación (19) puesto que se resentiría de la falta de arquitectura religiosa que, a decir de Moya, tenía «carácter rector». Y en última instancia viene a sugerir que algo similar ocurre en los momentos que a él le han tocado vivir, a tenor de los resultados que se dan cita en torno a la arquitectura racionalista, es decir, intereses especulativos, ansias de ganancia..., ausencia de valores cristianos en suma. Por eso, la vinculación más patente entre las

tradiciones arquitectónica y social queda reflejada en las siguientes palabras: «Una organización social y familiar más tradicional nos son necesarias si se quiere que la nueva arquitectura vuelva a merecer este nombre. En esta crisis con que termina nuestra cultura renacentista necesitamos volvernos a lo único imperecedero, a la Iglesia Católica y a su concepto de la familia y de la sociedad, si queremos que la arquitectura pueda, vistiendo el cuerpo de estas nuevas familia y sociedad, tener la dignidad y orden que tuvo en otros tiempos, pues a familias y sociedades como las actuales corresponde la arquitectura disparatada que hacemos» (20). En atención a esto consideramos de todo punto acertada la interpretación de Antón Capiel para quien Moya comprendía la arquitectura como «la configuración armónica de la concepción cristiana del mundo» (21); y cabe pensar que la naturaleza del régimen político vigente en España, en tanto abanderado del catolicismo, le permitiría albergar esperanzas en ese sentido.

En los términos planteados por Moya, la corriente racionalista no tenía ninguna posibilidad de acogerse al refrendo social-cristiano. En contra de ella se pronunciaba el estigma judío que atribuía a sus practicantes; cualidad que, a su vez, llevaba implícita una componenda deshumanizadora en virtud de la animadversión que sentían los judíos hacia la figuración (22).

La propuesta arquitectónica de nuestro arquitecto quedaba pues robustecida gracias al espaldarazo que recibía del cuerpo social, considerado desde el prisma de las «buenas costumbres», incluidas las religiosas, sancionadas a través de los siglos.

Sin embargo, aún no se había jugado la baza del *ser humano*, como ente dotado de autonomía propia, en el debate arquitectónico. La ocasión para ello se presentó con motivo de la conferencia pronunciada por nuestro arquitecto en la Academia Breve de Crítica de Arte, presidida por Eugenio D'Ors, el 19 de junio de 1946 (23). Llevaba por título “La arquitectura cortés” y el calificativo parecía demandar un destinatario: arquitectura cortés, ¿para quién?. Evidentemente para el hombre; de hecho, se otorgaba a la arquitectura un atributo humano como es la cortesía. De esta forma, Moya afianzaba con nuevos refuerzos el argumento de la tradición y, al mismo tiempo, abría una crítica sistemática contra la arquitectura moderna siguiendo la estrategia del ataque no frontal sino indirecto, mucho más sutil, exaltando aquello de lo que carece el *enemigo*. Por consiguiente, en su planteamiento la nueva arquitectura se revelaría profundamente descortés.

Dado que la cortesía cabe entenderla como una manifestación de atención o afecto de una persona hacia otra o, como en este caso, de algo inanimado a alguien, la cuestión está en saber de qué modo puede expresar la arquitectura esa deferencia.

Para Moya la arquitectura antigua, enraizada en la tradición, era cortés con el hombre dado que le proporcionaba comodidad material y sosiego espiritual; así, merced a estructuras compactas, se obtenía «silencio» -crítica implícita a los problemas de aislamiento acústico de la arquitectura racionalista-, «seguridad», y «soledad». Asimismo era cortés porque reflejaba en su composición y distribución una adecuación a las jerarquías sociales tradicionales, dando a cada uno lo suyo (24). Al marcar claramente las distancias con respecto a la Naturaleza, en el sentido de buscar un equilibrio con ella y no una yuxtaposición o un camuflaje, la arquitectura evidenciaba de nuevo su cortesía con el ser humano: reafirmaba la especificidad y la autonomía ordenada de la obra del hombre frente a un entorno avasallador, anárquico y, como más tarde convendrá, también hostil (25). Era posible vislumbrar de nuevo esa atención al ser humano en la flexibilidad tipológica de aquella arquitectura; esa susceptibilidad de acomodo orgánico del tipo, de la que, según Moya, carecía la arquitectura racionalista, era fundamental puesto que neutralizaba cualquier imprevisto vinculado a las condiciones de uso (26).

Como en otro momento apuntábamos, el ochocientos es una frontera fatídica para Luis Moya y no podía ser de otro modo en lo relativo a la crisis de la cortesía -si bien constata la existencia de tímidos precedentes a dicha crisis, materializados en algunas villas de Palladio. La descortesía de la arquitectura se hace evidente desde entonces y queda concretada en una palmaria subrogación del referente humano por el mecanicista; dicho reemplazo se hace efectivo de muy distintas maneras. Moya atribuye buena parte de la responsabilidad de esa conducta descortés, tendente a una deshumanización en la arquitectura, a la conculcación de los tradicionales principios de medida humana -pie, palmo, codo, etc.- en favor del sistema métrico decimal, producto revolucionario que, ajeno por completo al cuerpo humano, reivindicaba como unidad básica de longitud la diezmillonésima parte de un cuadrante de meridiano terrestre, es decir, el metro; de este modo, reconocerá Moya con resignación, «no puede aplicarse el sistema antiguo de proporciones» (27). Por lo demás, la proliferación de espacios polifuncionales -«donde se recibe, se descansa, se come, se lee y hasta se trabaja»-

en detrimento de la rica y ordenada compartimentación tradicional donde cada espacio albergaba una función precisa -«sala de recibir, despacho, gabinete azul, salita amarilla...»-; los recortes en la altura de los techos y en las hojas de las puertas; los grandes ventanales que profanan la intimidad y convierten la casa en una «pecera con visillos»; la postergación de chimeneas, contraventanas, etc., son otros factores que parecen coaligarse en una suerte de conjura tendente a constreñir la consustancial y expansiva libertad humana en un marco cada vez más asfixiante que, aunque lentamente, terminará por oprimir al reo con la implacable precisión de un cepo.

Al margen del ámbito doméstico, la descortesía tal vez se evidenciaba con más desgarro en el terreno de la arquitectura industrial; y, en este sentido, lo que más parece violentar a nuestro arquitecto es el hecho de no «ocultar lo que debe ocultarse». Así, su mayor coraje se dirige contra las estaciones del siglo XIX a las que, literalmente, califica de «monstruosos espacios llenos de humo, de vapor y de ruido». Pero, amén de la insultante desnudez de los esqueletos metálicos, que debían ocultarse y no se ocultaban, la descortesía hallaba otra salida en la rudeza y la tosquedad de la construcción: «la gracia y la cortés elegancia con que la cúpula de San Pedro cubre sin aparente esfuerzo el inmenso vacío, se recuerda con nostalgia cuando se ven expresados a lo vivo los sudorosos esfuerzos con que estas armaduras metálicas o de hormigón armado se sostienen en el aire» (28).

En definitiva, todo trabajaba en favor de una degradante y depauperada condición humana; idea que se veía corroborada por el concepto orteguiano según el cual el hombre no era más que corpúsculo impersonal de la masa, signo inequívoco de la preeminencia de los valores materiales y mecanicistas sobre los espirituales. De hecho, el envoltorio material de lo espiritual -las iglesias- suponía ya algo minúsculo entre la masa informe de construcciones que, sirviendo a intereses menos confesables, estrujaban a las distintas manifestaciones de aquél.

La defensa a ultranza del factor humano frente a quienes, según Moya, no hacían más que vilipendiarlo, le conducía, sin más demora, a un enfrentamiento abierto con los postulados vanguardistas. Las discrepancias siempre habían estado latentes, pero era ahora, una vez que su ideario descansaba sobre bases sólidas, cuando las armas dialécticas permitían aventurar una disputa mucho más reñida. Los escritos implicados, que delatan el comienzo de la ofensiva coincidiendo con el cambio de década, se corres-

ponden con dos entregas consecutivas encabezadas por un mismo título y recogidas de nuevo en las páginas de la *R.N.A.* (29). En este caso, Moya da la impresión de resignarse a que la suya sea una batalla perdida; a que en esta *confrontación*, en igualdad de condiciones, él llevaba las de perder, cuando menos cara a la opinión pública; en definitiva, sería consciente de su propia utopía: «no hay que hacerse ilusiones -dice a sus potenciales seguidores- sobre el apoyo que nos pueda dar la sociedad...» Pero, precisamente en saber mantener el tipo a contracorriente, plenamente convencido de lo que decía, estaba el verdadero valor de su pensamiento.

Las diatribas más feroces van dirigidas contra el proceder funcionalista, pero de ellas tampoco se salvan los tradicionalistas. Éste último término denota un matiz peyorativo por considerar Moya que los aludidos, lejos de una actitud conciliadora donde la inexcusable tradición pudiera encontrar permanente acomodo en nuevas soluciones, caen irremediabilmente en el plagio, en un formalismo servil, en la falsa tradición (30). Con ese apelativo aludía también a los promotores del estilo “Beaux-Arts”, es decir, del academicismo francés de época de la Ilustración, cuyas realizaciones pecaban básicamente de un doble delito, a saber, por una parte la rigidez compositiva, frente a la tradicional flexibilidad de la distribución hispana, lo cual condicionaba drásticamente los usos y, por ende, anticipaba proféticamente errores del funcionalismo -véanse, en este sentido, las conexiones que se formulan entre el Palacio de Versalles y el edificio de la O.N.U. en Nueva York; por otra, lo abstracto de la descontextualización de los elementos constitutivos, por hallar incomprensible, entre otras cosas, que se hagan colgar ménsulas de piedra o escayola de balcones de hormigón o volar aleros de hierro sobre canecillos de madera, procedimientos que redundaban *in extremis* en una mayor carestía de la obra, dato, éste último, del que también adolecía la arquitectura moderna (31). Por consiguiente, aún en espera de conocer su crítica al funcionalismo, podemos adivinar en Moya la pretensión de vincular ambas corrientes arquitectónicas desmandadas del redil de la tradición, en función de un insistente tropiezo en los mismos errores. El mal proceder tenía un origen común; desde esta perspectiva el funcionalismo no era sino un sucedáneo del tradicionalismo. Por ello, iniciaba la ofensiva contra el primero al minar sus desmanes vanguardistas por medio de esa ligazón con el pasado.

El Funcionalismo era el auténtico adversario y, hasta cierto punto, la razón de ser de la teoría de Luis Moya, que se había originado como revulsivo frente a aquellos postulados. Sabía bien que su postura era minoritaria y que el Estilo Internacional ganaba cada día más adeptos, pues comulgaba con un estilo de vida que no le era ajeno (32), es decir, se desenvolvía en un medio propicio mientras las ideas de Moya se marginaban por ir contra natura. Pero también se percató del hecho de que todo gigante tenía su talón de Aquiles y en esa dirección encaminó sus esfuerzos. En efecto, percibió indicios de vulnerabilidad en dos frentes, a saber, por una parte en el criterio de *utilidad* y derivados, y, por otra, en el de *economía*; ambos serán instrumentalizados de forma continuada como *casus belli*.

Para nuestro arquitecto el Funcionalismo supone un verdadero fraude. El nombre, sin ir más lejos, al que no duda en calificar de «engaño», ya le delata. Aplicar la cualidad de lo funcional con exclusividad a la arquitectura moderna que cultivan Le Corbusier y sus secuaces es un auténtico despropósito, toda vez que «desde Vitruvio hasta hoy no ha habido ninguna arquitectura que no se haya declarado funcional» (33), es decir, hablar de arquitectura funcional resulta para Moya casi una tautología, porque ese atributo debe ser inherente e inexcusable a toda arquitectura que se precie de tal. Bien es verdad que él lo que hace es valorar el uso como cualidad intrínseca estática de la arquitectura, sin recabar en las potencialidades del mismo. En última instancia su posicionamiento con respecto a la utilidad en la arquitectura parece abrirse camino entre los pareceres de Sócrates, por una parte, para quien una cosa era bella si servía también a su fin, y San Agustín, por otra, que niega la belleza de una cosa si *sólo* se piensa en su utilidad; en definitiva, funcionalismo sí pero en los justos términos en que la obra lo requiera.

El siguiente paso consistía en comprobar la adecuación práctica de la obra funcionalista y orgánica a los objetivos teóricos perseguidos. En este sentido, el balance final esgrimido por Moya ponía al descubierto múltiples contradicciones: el credo filomaquinista (34) de la corriente moderna producía, como no podía ser de otro modo, «machines à habiter», sin otro aliciente que el de satisfacer necesidades puramente fisiológicas del ser humano; inmensos ventanales tamizaban una luz insuficiente y oponían escasa resistencia a los agentes atmosféricos; el sistema del brise-soleil acrecentaba el «carácter de encierro» de los interiores en lugar de atenuarlo (35); cambios bruscos de temperatura provocaban

dilataciones y contracciones en los pilotis, que tenían una repercusión inmediata en el resto de la estructura a través de grandes grietas surcadas por regueros de agua y hollín... (36); plantas que soslayaban la problemática de la distribución del edificio, etc. En suma, estos *bombardeos* sistemáticos, traducidos en audaces diatribas, parecían ir dirigidos a abortar los dogmáticos cinco puntos de la nueva arquitectura, formulados por Le Corbusier.

Así pues, la nueva arquitectura no sólo no tenía la exclusiva de lo funcional sino que además el funcionalismo que pregonaba quedaba bastante mermado de contenido. De este modo, ese reclamo de lo funcional Moya no lo verá más que como un pretexto que encubría otras aspiraciones de signo marcadamente esteticista: hablar un lenguaje expresivo que, basado en una estética purista -volúmenes simples, etc.-, tomaba las «formas plásticas de Picasso y Leger, traducidas en arquitectura por Le Corbusier» (37). Esta hipertrofia del esteticismo en el ánimo de los funcionalistas llevaba aparejada una componente sensacionalista, a la que se daba pábulo en los periódicos y que Moya eleva incluso a la categoría de «espectáculo», presta a distraer la atención y el interés que, desde otros foros, se reclamaba para «el problema universal de la vivienda». Moya reaccionará airadamente contra esa *irreverente* sugestión de sensualismo que despedía la nueva arquitectura, así como contra su *insultante* monotonía y uniformidad (38), frente a la que opone el «hambre de formas» de la sociedad que únicamente puede ser saciada en el marco de la tradición. Y todo ello amparado en una entusiasta veneración por la técnica que ponía al descubierto las preferencias otorgadas a la facultad ingenieril en detrimento de la verdaderamente arquitectónica, aún conociendo que los procedimientos de la primera truncaban impunemente la integridad del ser humano al prescindir en su actividad de las atenciones que precisaba el espíritu. Así, para Moya, la salida más honrosa pasaba necesariamente por compaginar «el criterio de razón y el de autoridad», haciendo recaer ésta última en la arquitectura antigua.

El argumento económico será, no obstante, el que provoque la mayor iracundia en nuestro arquitecto. Moya parte de una premisa bastante contundente que podría resumirse de la manera que sigue: en un momento como el que atravesamos, en el que los recursos económicos son limitados y se les debe dar salida casi con cuentagotas, optar arbitrariamente por un procedimiento constructivo aún a sabiendas de que existe otro, probable-



mente de mejor calidad y, con seguridad, de inferior coste, es algo inmoral a lo que, en todo caso, no le faltan adeptos: «snobs y ricos de guerra» (39). Lo cierto es que la naturaleza fraudulenta de la propaganda esgrimida por las nuevas corrientes arquitectónicas, bajo el señuelo o la golosina de la nueva técnica (40), sólo alcanzaba a ser subsanada, y no total sino parcialmente, mediante un incremento de costes; incremento que a la larga hacía inviables estas realizaciones, al perpetuarse el mismo en las imprescindibles tareas de conservación y mantenimiento continuado que requerían estas obras. En los tres escritos que nos ocupan, las referencias a la mayor carestía del nuevo *modus operandi* se multiplican, haciendo gala de una redundancia un tanto soporífera (41).

Si bien es cierto que, *a priori*, no cabe dudar de la intencionalidad ética y moral de esta propuesta, no lo es menos que Moya parece hallar un extraño placer al trabajar en esas circunstancias de penuria económica. En otras palabras, la coyuntura económica adversa daba carta de naturaleza a la manera tradicional del arquitecto madrileño. Entra dentro de lo razonable pensar que, de haber podido recurrir al hierro y al hormigón armado con normalidad, el auxilio de las bóvedas ligeras, contrafuertes y demás procedimientos y materiales tradicionales, probablemente se hubiera retraído un poco. Su admiración -y cultivo- por las bóvedas tabicadas, a las que dedicó un estudio monográfico, respondía precisamente a la doble exigencia del apremio económico y la adecuación a lo tradicional y lo autóctono. Evidentemente no estamos afirmando que su alegato en favor de la tradición viniera impuesto por las dificultades económicas, pero lo que es indudable es que éstas últimas favorecieron el ejercicio de la actividad profesional en los términos que el arquitecto consideraba más adecuados para ello. De esta forma, Luis Moya, consciente o inconscientemente, exalta la fatalidad del marco en que se desenvuelve su actividad por cuanto que ello le permite ridiculizar al *adversario*, convencido de la incapacidad de éste para sobrevivir en ese terreno económicamente hostil, y sobrevalorar la metodología tradicional en virtud de su susceptibilidad para adaptarse a todos los terrenos; en suma, estaba movido a probar que, en igualdad de condiciones, la tradición triunfa y la vanguardia fracasa.

II. *La inercia de los cincuenta. Acerca del transigir en cuanto a una idea selectiva de modernidad.*

Con los escritos desbrozados hasta aquí queda configurada su peculiar visión de la arquitectura, a la que, no lo olvidemos, cada vez resulta más difícil descontextualizar de la coyuntura política, social y económica de postguerra en que se genera. A tal juicio le asiste el, *a priori*, desconcertante virajogle que se produce en el discurso de Moya, particularmente en lo referido a un replanteamiento de los dictámenes acerca del Movimiento Moderno, y del que queda constancia en los análisis que siguen.

Durante el primer lustro de la década de los cincuenta la otra polemista pluma de Moya parece condenada al silencio. En efecto, en este impasse de *inactividad* teórica (42), que no práctica, se echan en falta las consabidas diatribas contra el Estilo Internacional y la no menos sutil apología de la tradición. Habrá que esperar hasta 1957, pero no para retomar literalmente el hilo de su argumentación anterior sino para asistir a un relativo desmarcage de la misma; no general, eso sí, sino limitado a algunos aspectos, de tal forma que sus convicciones profundas permanecen inalterables. Pero, a qué pudo obedecer ese *mutismo* momentáneo y la subsiguiente revisión de los planteamientos de postguerra? Todo parece indicar que se trató de una fase de transición, presidida por una concienzuda tarea de reflexión de la que, presumiblemente, no estuvo ausente el nuevo rumbo que, de forma análoga, parecían tomar los acontecimientos político-sociales y culturales del país. Ciertamente la mitad inicial de la década de los cincuenta estuvo jalonada por una serie de hitos que parecen suscribir un tímido aperturismo y una tenue relajación de la tirantez anterior (43). En resumidas cuentas este paréntesis coyuntural tiene todas las trazas de convertirse en la antesala de una muda, cuyo resultado más notorio será una mayor amplitud de miras, susceptible de trascender el oneroso sectarismo de la etapa anterior, y proclive a secundar un entendimiento con el disidente movimiento internacional.

Así pues, a partir de 1957 nos reencontramos con un Moya aparentemente distinto. En primer lugar porque sus juicios sobre la profesión dejan de estar estigmatizados por el obsesivo recelo hacia lo foráneo, del que adolecieron en el pasado, dando entrada ahora a nuevos pareceres respecto del quehacer arquitectónico, vertidos en revistas del ramo extranjeras por autores también de otros países y de quienes tal vez años

atrás ignoraba incluso su existencia; de hecho, varios de estos artículos de Moya tienen su génesis -por influjo directo- en propuestas análogas aparecidas en dichas publicaciones (44). A este respecto no deben olvidarse sus opiniones anteriores, ahora sometidas a revisión, en relación al servil vasallaje que dispensaban algunos de sus colegas a las golosinas ultramodernas recogidas en estas revistas.

De esta nueva forma de ver las cosas participaban también otras nociones, cuya rotunda formulación inicial las había elevado en su día al rango de categoría, por así decir. Es el caso, por ejemplo, de la adecuación de la arquitectura racionalista a la masa, a la que Moya llegaba después de hallar un común denominador para ambas -arquitectura y masa-: la uniformidad, la monotonía, la igualdad, la falta de individualidad, la carencia de originalidad... Pues bien, estos atributos, entonces reprobados, son omitidos por nuestro arquitecto cuando, implícitamente, saltan de nuevo a la palestra con motivo de un artículo publicado en julio de 1957 (45). En él, frente al acuciante problema de la vivienda, agravado por los elevados costes de la producción que, a su vez, repercuten en las rentas, se esgrime como posible solución la adopción de un sistema modular al objeto de normalizar la producción en serie -mucho más barata en relación a la artesanal- de los componentes del edificio. Moya, que aquí prácticamente se limita a parafrasear los resultados de la investigación de un colega extranjero (46), no pone pegas en cuanto al hecho de «industrializar lo que hasta hoy es pura artesanía», aunque, inicialmente, muestra su escepticismo respecto a que la libertad creadora del arquitecto permanezca, con este sistema, inalterable. Sin embargo, pocos renglones más abajo convendrá, previa autoreflexión, que «el sistema modular no es una prisión, sino un camino cómodo por el que cada uno puede [...] llegar a donde su capacidad creadora le permita...» (47). Pecaríamos de ingenuidad si tratásemos de forzar en este dato una dislocación de su pensamiento anterior; es decir, el nuevo talante que alcanzamos a discernir en Moya es producto, no tanto de una supuesta versatilidad de su pensamiento en virtud de la cual un mismo punto de partida suscitaría en él pareceres encontrados en distintos momentos, cuanto de una actitud más realista que no implica -repito- parapetarse en la defensa a ultranza de lo que antes se condenó, sino acercarse a los problemas de la disciplina con un espíritu crítico que presupone una neutralidad inicial contraria a dictámenes apriorísticos.

Algo semejante sucede con otro escrito (48), que verá la luz pocos meses después del anterior, en el que la reivindicación de la figura del que fue su maestro, Teodoro Anasagasti, viene a ser el pretexto para un replanteamiento acerca de la técnica del hormigón armado, acorde con el sostenimiento de algunas bazas irrenunciables como el clasicismo. Aquella técnica nunca contó con las simpatías de Moya, entre otras cosas porque la juzgaba más propia de ingenieros que de arquitectos y, sobre todo, porque su mayor carestía respecto de la construcción tradicional la revestía de una cierta inmoralidad. Sin embargo, ahora -no lo olvidemos: en un contexto económico más desahogado que el de postguerra-, Moya destaca la incipiente utilización del hormigón por parte del vasco, que, de esta forma, se anticipaba proféticamente a lo que sería, tiempo después, un uso generalizado del mismo. Incluso llega a apuntar una suerte de *seguidismo* implícito del tan vituperado Le Corbusier en relación a determinados procedimientos de revestimiento del hormigón que atribuye a la inventiva de Anasagasti (49), y cuyo sentido último era, probablemente, el de enaltecer el *hallazgo* del vasco con la aquiescencia que al mismo brindaba el suizo, hecho insólito que tendrá continuación más adelante. En todo caso el empleo del hormigón armado por parte de Anasagasti venía avalado por un componente de creatividad. Además, las reticencias de antaño hacia esa técnica se veían atenuadas en este caso en virtud de la formación clásica de Anasagasti, por una parte, lo cual parecía garantizar unos mínimos correctivos en su empleo, y de su condición de vasco, por otra, puesto que este sistema constituía en su región de origen desde hacía mucho tiempo «una artesanía popular más que una técnica». Así, en lugar de una paradójica defensa del hormigón armado lo que Moya perseguía era el reconocimiento y la integración de una técnica cuya vigencia y paulatino acomodo entre los profesionales de la arquitectura dotaban de sobrada legitimidad.

Un mes más tarde, en diciembre de 1957, asistimos, por medio de una nueva entrega (50), a lo que, sin ánimo de caer en sensacionalismos, podría considerarse como un verdadero aldabonazo a las posiciones de postguerra, especialmente en lo que afecta a las relaciones con los abanderados de la modernidad. En este caso era la asombrosa longevidad de éstos últimos (51), más insultante aún merced al agravante de estar reñida con la inactividad, el motivo aparente que justificaba el escrito. Pero, antes de seguir, hagamos memoria: en 1940 Luis Moya arremetía contra la avalancha de estilos en boga

que inundaban Madrid, haciendo cómplice de la anarquía a «la última turbamulta de escorias procedentes del cubismo y racionalismo de Le Corbusier, de la Bauhaus y de todos los judíos del mundo» (52); también pueden revisarse algunas de sus opiniones sobre Frank Lloyd Wright en el artículo que monográficamente le dedica en el número 99 de la *R.N.A.*. Pues bien, nótese el contraste con el siguiente párrafo que recoge el presente artículo de 1957: «No son estos arquitectos -en referencia a Le Corbusier, Wright, Mies- únicamente los creadores y los iniciadores de lo que ahora se practica normalmente en todo el mundo. Son, además, los realizadores actuales más importantes y atrevidos» (53). Ahora bien, del texto puede deducirse que, previo ceder por ambas partes, el verdadero cambio de parecer no se ha operado en la mente de Moya sino en la de aquéllos; de hecho, poco después apelará a «investigar las causas de este fenómeno». Es más, él cree firmemente que sus colegas han debido experimentar alguna evolución pues «no se han dejado encerrar en las jaulas que inventaron en su juventud». El *nuevo* Moya les dispensa su reconocimiento como profesionales, pero en su calidad de «grandes creadores», siempre abiertos a nuevas ideas, y no en la de formuladores del rígido estereotipo racionalista; de ahí que, en la práctica, siga fustigando algunas de sus realizaciones de esa índole, pero no tanto por ellas mismas cuanto por el reiterativo plagio, falto de creatividad y esclavo de la técnica, a que las someten las jóvenes generaciones de arquitectos. Así pues, no todo el Movimiento Moderno es loable; de hecho, sólo lo son, y la excepción confirma la regla, los grandes y viejos maestros.

Asimismo, las objeciones al racionalismo tenían su contrapartida en unas simpatías mal disimuladas por el organicismo, sobre todo el de Le Corbusier, que en más de una ocasión había mostrado afinidades con soluciones españolas, concretamente «gaudinianas», al tiempo que iba emparentado con producciones religiosas -Iglesia de Ronchamp, Monasterio de la Tourette. Nuestro arquitecto estaba lejos de capitular en el aspecto religioso. Tal vez por ello no hiciera ascos a una manera orgánica que demostraba su solvencia a la hora de materializar un sentimiento religioso; y más teniendo en cuenta, en el caso de Le Corbusier, que el rechazo inicial hacia su persona había venido motivado, entre otras cosas, por supuestas fobias cristiano-católicas a partir de las cuales se fue tejiendo todo un entramado de silogismos gratuitos. En suma, iba viendo con buenos ojos al *renovado* Le Corbusier porque había abandonado la «sequedad protestante» que en otro tiempo le reprochase Dalí.

Por lo demás, es curiosa la habilidad del arquitecto madrileño para atraer hacia su terreno a los antiguos adversarios, haciendo converger solapadamente lo que antes eran posicionamientos diametralmente divergentes. En ese sentido, Moya dirigirá todos sus esfuerzos a probar que el estigma indeleble de la modernidad -objeto de duras críticas en otro tiempo- en el fondo bebía también en las fuentes de la tradición; así lo revelaban algunos datos: los «grandes creadores» eran un «producto de la época modernista» que les proporcionó una «estructura clásica y humanística de origen académico» (54). También se dice que participaron del «sano ambiente de la tradición constructiva vigente en el lugar de su formación», circunstancia ésta cuyo exponente más vociferante no nos resistimos a pasar por alto: «Y son emocionantes las palabras -dice Moya- con que el joven suizo Le Corbusier cuenta su encuentro con el hormigón armado en una obra popular y artesana en Francia, donde ya se había incorporado este sistema a la tradición constructiva en los finales del siglo pasado» (55). Evidentemente Moya era consciente de que la faceta creativa, el aporte original de esos arquitectos, se escapaba de los límites de la tradición tal y como él la entendía; en todo caso y aunque daba cuenta de un acto de rebeldía, de raigambre romántica, en virtud del cual se contrarrestaba la rigidez académica de la base clásica modernista y así se posibilitaba esa prodigalidad del ingenio, lo cierto es que, sea como fuere, por acción o por omisión, el punto de partida evidenciaba una imperturbable adscripción al clasicismo. En resumidas cuentas Moya les hacía partícipes de su propia filiación grecolatina, humanista, clásica y cristiana que, *item mas*, trascendía la frontera de lo español para abarcar a todo el viejo continente.

En la idea que tenía Luis Moya acerca de lo moderno, la figura de Le Corbusier, simplemente por alusiones, parece descollar sensiblemente sobre la de otros compañeros de fatiga. Lo puso de manifiesto en el artículo anterior y volverá a hacerlo, esta vez con mucho más detenimiento, con motivo de una Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada monográficamente al arquitecto de La Chaux-de-Fonds y en la que él sirvió como ponente (56). En la misma las loas al suizo se llevan hasta el paroxismo: así, el aperitivo de «mente ordenada a lo humanista» degenera en el empacho de «no se si es lícito calificar de *genio* a Le Corbusier [...]; en todo caso es, para nuestros días, lo equivalente a Leonardo, Miguel Angel o Rafael» (57). Sin embargo, desde una perspectiva de conjunto, el escrito dista mucho de ser un paseo triunfal para Le Corbusier.

La razón de ello estriba en el hecho de que Moya analiza su obra de acuerdo con un criterio selectivo que, en el marco de las dos etapas -funcional y orgánica- convencionalmente aceptadas, se traduce en una descarada toma de partido por la segunda y última de ellas en detrimento de la primera; el mero hecho de simpatizar con la segunda y aborrecer la primera favorecía el que no pudiera quitársele un ápice de verosimilitud a sus controversias de los cuarenta contra los modernos, con lo cual tenía bien guardadas las espaldas. Ciertamente podrá objetarse la falta de correspondencia temporal entre los exabruptos de Moya y la etapa funcionalista de Le Corbusier que, también con arreglo a pautas tradicionalmente asumidas, finalizaría en 1930; pese a ello mantendremos nuestra argumentación desde el momento en que Moya está movido a poner el acento organicista de Le Corbusier no tanto en un período más o menos dilatado de tiempo -1930/60- cuanto en unas arquitecturas «suculentas» cuyo paradigma está en Ronchamp, obra que data ya de los cincuenta y a partir de la cual nuestro arquitecto percibiría el cambio. Cuanto más se recrea en las propuestas organicistas tanto más “deleznable” le resulta el precedente funcionalista que tuvieron, al que, además, no vacila en atribuir un mero papel de transición, un inevitable paso obligado que precedía a los felices hallazgos posteriores (58). Ante este panorama, lógicamente cabe pensar que la solución organicista incorporaba algunas bazas con las que no habría contado su predecesora; pero, había tales? y, en caso afirmativo, cuáles eran? En efecto, Moya no va a perdonar la indiferencia religiosa que emanaban las producciones funcionalistas. Al hacer balance de los principios que alentaban a éstas es rotundo: «de religión, nada». Por el contrario, en la propuesta orgánica, considerada desde su óptica particular -Ronchamp, Tourette...-, alcanza a desentrañar un innovador aliento religioso que tal vez aspire a trascender el mero compromiso tipológico.

En segundo lugar, sus consabidas suspicacias hacia la masa, parapetada en los valores igualitarios, colectivistas y repetitivos emanados de la arquitectura funcional, hallaron asenso en la manera organicista desde el momento en que ésta propiciaba «obras irrepetibles» -de nuevo, Ronchamp-, susceptibles de satisfacer deseos de «individualismo», «escapismo», etc., y, por ende, de suscitar «la desilusión de la masa colectivizada» (59).

Y, en tercer lugar, otro aspecto en el que Moya se mostraba inflexible era el de los valores tradicionales, en su doble vertiente moral y material. La primera ya quedó vista y la segunda, relacionada con las tradiciones

constructivas locales, había sido barrida de un plumazo en el funcionalismo, merced al seguidismo que profesaba a la técnica moderna. En cambio, unos trabajos de naturaleza organicista como los llevados a cabo en Chandigarh -1951/65-, la nueva capital del Punjab, revelaban una clara adscripción a lo indígena (60).

Al concluir la ponencia Moya dirige unas palabras a sus colegas de tertulia en las que expresa muy bien el nuevo papel que se autoimpone en sus relaciones con el suizo, despejando cualquier incógnita sobre su ya conocida forma de pensar en la que, desde luego, se reafirma: «es bastante objetiva -se refiere a la ponencia- ya que he podido sentirme espectador -no acusador ni defensor- de lo mucho que hay en este tema, perteneciente a un género de ideas muy alejado del que yo profeso y practico como arquitecto» (61). Por establecer comparaciones es un poco la misma actitud de López Otero en la Ciudad Universitaria de Madrid, dando entrada, por estas mismas fechas, a proyectos con los que no se identifica pero que respeta.

La fijación de Moya en las grandes individualidades de la moderna arquitectura no se limitó exclusivamente a la persona de Le Corbusier o, anteriormente, de Wright. La figura de Alvar Aalto también será objeto de sus consideraciones (62). En el breve artículo que le dedica, el finlandés aparece como el prototipo ideal de creador inseparable de su medio, que no es otro que su país natal, Finlandia. Esa circunstancia, contraria al cosmopolitismo contestatario en que se escudaban muchos otros arquitectos actuales, será *instrumentalizada* una vez más por el arquitecto madrileño para legitimar sus ideas en el contexto de la modernidad. De esta forma, presumiendo esa suerte de comunión mística con su Finlandia natal, nadie podrá dudar del compromiso de Aalto para con la tradición. Dicho con otras palabras, del mismo modo que Finlandia como entidad nacional había abrazado la industria actual a partir de una alianza ininterrumpida con la vieja artesanía, «cuyas cualidades parecen conservarse en el sentido de la fabricación actual», así también Alvar Aalto sigue una tradición, concretada de nuevo en la moderna puesta al día del viejo corpus de conocimientos heredado de sus antepasados. De ahí que el inteligente proceder de las presentes y futuras generaciones de arquitectos quedará cifrado en el aprendizaje del método que inspiró las creaciones de Aalto y no en la servil copia de las mismas.

Las opiniones que, sobre el progreso de la arquitectura, se vertían más allá de nuestras fronteras, también reclamaron la atención de Luis Moya.



En 1960 veían la luz en dos revistas extranjeras sendos informes sobre la situación actual de la arquitectura (63). Un año más tarde (1961) Moya se hacía eco de los mismos en las páginas de *Arquitectura*, también por partida doble, pero con el ánimo, no tanto de glosar aquellos escritos, cuanto de ofrecer su propia versión a partir de una problemática análoga (64).

La primera impresión que suscita el artículo de nuestro arquitecto entroncado con el de *Architectural Review* es la de una formulación ambigua y acaso no exenta de cierto desconcierto, principalmente a tenor del exordio de inspiración nacionalista, salpicado de máximas retardatarias que tienen la facultad de retrotraernos a épocas pasadas. En efecto, se muestra muy a la defensiva en la salvaguarda de lo autóctono, de lo nuestro. Así, el análisis puramente arquitectónico va precedido de un alegato en favor de la especificidad hispana -focalizada en la paradoja de «la unidad en la diversidad»- y contra las persistentes amenazas que la acechan; como antídoto frente a éstas últimas se apela a la Religión Católica y al sabio discernimiento de lo positivo y lo pernicioso de cara a las insoslayables influencias extranjeras. Al pasar a hacer balance de lo que había dado de sí la arquitectura española en nuestro siglo no duda en ver condicionado su desarrollo por lo que considera un «conocimiento creciente de nuestro ser nacional», cuya incipiente plasmación atribuía a Gaudí (65). Acontecen después una serie de experiencias, más o menos efímeras -el «Renacimiento español», el europeísmo *sui generis* de Anasagasti, el influjo «desvirtuado» de Le Corbusier...- que culminan en la «actitud destructora» de la República, contraria a la tradición -incluidos Ejército e Iglesia- y favorable al «mimetismo de cualquier cosa extranjera». Frente a ese estado de cosas la arquitectura queda sumida en una dicotomía premonitoria: reacción neoclásica con Muguruza como primer abanderado *versus* acomodatícios de la República en torno al GATEPAC. La situación en los momentos de la contienda civil es presentada con el mismo sesgo, marcadamente maniqueo: una República negadora de lo español frente a un movimiento nacional rotundamente hispano. Pero lo más interesante en la disertación de Moya se centraba en la inmediata postguerra, momento en el que reconoce que la contundencia con que se afirmaba lo autóctono era directamente proporcional al varapalo que recibía lo foráneo, inclusive «aunque algo bueno pudiera haber en ello» (66). Igualmente es significativa es su notificación respecto a que «ninguna preocupación de estilo expresó el nuevo Estado antes que lo hiciésemos los

arquitectos, así que sólo a nosotros corresponde la responsabilidad, y la gloria en los casos de éxito, de haber contribuído desde nuestro terreno a esta restauración de nuestro modo de ser» (67). Por lo demás en los años de postguerra la precariedad técnica y la desconfianza espiritual hicieron inviable cualquier acercamiento a los movimientos modernos.

A la altura de 1950 percibe una cesura en la evolución de la arquitectura española, motivada por la interrupción de los «continuos ataques del exterior», la cual tendría su corolario en un tímido aperturismo y una normalización de relaciones con los países de nuestro entorno. Si a ello se añade la subsiguiente «internacionalización espiritual», económica e industrial, se concluye fácilmente la inmediata adhesión de nuestra arquitectura a la corriente técnica y formal de esos países. Con todo, el balance final de la última década no resultaba, a decir de Moya, nada halagüeño: un urbanismo caótico se codeaba con una arquitectura que adolecía de excesivas veleidades decorativas, vinculables, tal vez, con el «eón» d'orsiano del barroco, constante universal cada vez más en boga. Finalmente expresa su deseo de hacer compatibles la nueva técnica y una arquitectura nuestra que no pierda de vista sus raíces, su esencia española, para lo cual exige tres condiciones, «trabajo en equipo», «visión de conjunto de los problemas» y «sujeción de los intereses personales al bien común» (68).

Por su parte, el artículo que tomaba como referente otro de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (69) aspiraba a ofrecer algunas consideraciones sobre las arquitecturas que la mencionada publicación francesa entresacaba como más llamativas dentro del conjunto de lo producido durante el año 1960 en el ámbito occidental. En ese sentido Moya establece, de acuerdo a criterios formales, una relación taxonómica de esas obras que delata a las claras la hipertrofia de los expresionismos, entendidos como una suerte de cheque en blanco al individualismo creador y, por ende, al subjetivismo. De este modo, alentado otra vez por la que consideraba necesaria adecuación de los nuevos quehaceres a la tradición, no vacila en tender un largo puente hacia el barroco, sabedor del parentesco que lo ligaba con los nuevos expresionismos. Ahora bien, los vínculos se fijaban con un barroco considerado no desde una perspectiva histórica sino formal, siendo dicha cualidad convertida en constante universal por Eugenio D'Ors; nada impedía entonces que el entronque con la tradición alcanzase incluso, por poner un ejemplo, al helenismo.

A continuación, somete las obras recogidas por *L'Architecture d'aujourd'hui* a una criba, en la que los criterios de exclusión vienen dictados por todo aquello que comporte excesos, remedos, inadecuación entre forma y función, complicaciones de cualquier índole, confusión, vulgaridad, etc. Una vez hecha la selección pasa a considerar las diferencias que separan a las dos tendencias que cohabitan en ella, las cuales pueden formularse a través de la contraposición maniquea «expresionismos barrocos» versus «objetivismos clásicos». Presenta a los últimos como salida natural del racionalismo de los veinte, con el agravante de permanecer parapetados en un conservadurismo formal y funcional de raigambre académica. Frente a ellos, los expresionismos subvierten formas y funciones tradicionales con el ánimo de crear otras nuevas, susceptibles de albergar nuevos modos de vida, de donde se desprende un anhelo reformador. Debido a esta dicotomía, y sin perder de vista su desequilibrio, toda vez que los «objetivismos» estaban en franca minoría, la resolución final de Moya resulta bastante equitativa, evitando en todo momento descartar nada *a priori*: del bando de los «objetivismos» le resultan gratas las sabias limitación y medida clásicas, de las que hace gala en sus obras Mies van der Rohe, pues, si bien es cierto que no oculta las estructuras, también lo es que éstas «esconden púdicamente el esfuerzo de su trabajo con un sentido completante clásico» (70); de los «expresionismos» alaba la integridad de su prototipo de autor que en su trabajo trasciende el papel del artista para asumir también el de «hombre religioso, social, y, sobre todo, reformador» como revela el caso de Le Corbusier.

En esa misma línea de afianzamiento de la tradición, en unos términos no excluyentes con respecto a la idea de una modernidad selectiva, se suceden las siguientes entregas.

Así, otro de los caballos de batalla para Luis Moya será fomentar - especialmente entre sus colegas- el conocimiento de la arquitectura histórica, para lo cual se hacía necesario contar con una “verdadera” historia de la arquitectura, de la que, a su juicio, carecíamos. Un primer aperitivo en esa dirección -que tendrá su correlato tiempo después- queda registrado en septiembre de 1961 (71). Una vez más el discurso no brota *motu proprio* sino que se hace arrancar de una reflexión análoga ajena: en este caso se trata de unas consideraciones de Oriol Bohigas en las que se lamentaba de «la falta de verdadera formación histórica [...] perdidos entre el arqueologismo y el snobismo de *lo moderno*». Moya participa de ese dictamen y culpa del mismo al repertorio

bibliográfico del ramo, especialmente el de última aparición en el mercado. Ello le permite jugar otra vez a dos bandas -tradición y modernidad- toda vez que reclama algo nuevo, más moderno -postmoderno-, que supere a las más recientes publicaciones, colmadas de defectos e imperfecciones, volviendo la mirada hacia obras más antiguas pero mucho mejor elaboradas. De esta manera, de lograr sus objetivos, la petición de una «verdadera» y, por ende, nueva historia de la arquitectura se erigiría en otro baluarte de la tradición.

La denuncia de las insuficiencias que amparaban esos estudios revestía unos caracteres similares a los que regían la vieja disputa entre tradición y modernidad. Moya no verá con buenos ojos que se trate de sobrellevar la carencia de los *tradicionales* levantamientos de plantas, alzados y secciones con *modernos* reportajes fotográficos, por minuciosos y exhaustivos que sean. Es más, si lo que se perseguía era un aporte documental más completo, tal mutación operaba justamente en sentido contrario desde el momento en que la fotografía, por sus propios medios, y en los casos donde se daba una plena integridad del edificio -que eran la mayoría-, era incapaz de obtener imágenes de planta y secciones, y en cuanto a los interiores sólo permitía visiones fragmentarias (72); en cambio, nada impedía a las tradicionales técnicas de reproducción manual registrar todo cuanto estaba al alcance de la fotografía. En suma, como resultado de semejante trueque, se desestimaba la realidad constructiva de los edificios en favor del detalle superfluo de naturaleza ornamental. Pero lo cierto es que incluso la erudición tenía una importancia secundaria a la hora de historiar la arquitectura. Lo verdaderamente significativo era conocer las peculiaridades que en cada caso revestía la genuina interacción de formas y espacios, de volúmenes y huecos, dado que ello nos permitiría adivinar, con mucha más fiabilidad que los detalles, la filiación estilística de las obras. En todo caso más parece resentirse Moya del ostracismo al que se ven condenados en estas publicaciones los medios técnicos, ya que si los libros de historia de la arquitectura no se hacían eco de los mismos con qué base contaban sus insistentes invitaciones a seguir los métodos de construcción tradicionales? Finalmente, echaba en falta también aspectos relativos a la «relación del monumento con sus alrededores, o sea el paisaje natural o urbano» (73), así como un mayor detenimiento en la arquitectura popular. Es curiosa la manera en que apela en numerosas ocasiones a seguir el ejemplo de los historiadores de la

pintura y la escultura, los cuales salvaban ampliamente esas deficiencias que parecían ensañarse con la historia de la arquitectura.

En junio de 1962 Moya reaparece en las páginas de *Arquitectura* con una propuesta que nuevamente le permite calibrar las potencialidades de los quehaceres tradicional y moderno (74). Dicha proposición tenía que ver con el deterioro irreversible de las obras arquitectónicas merced al inexorable paso del tiempo, y, para no variar, venía apadrinada por un artículo extranjero, publicado en *Architectural Forum* y titulado “Conservación: matener vivo un edificio”. Ante todo, parte de la premisa de que los edificios se ven sometidos al ataque no sólo de agentes externos sino también endógenos, derivados éstos últimos del uso cotidiano de unas determinadas instalaciones. En función de ello se recrea en la contraposición de esas dos modalidades de agresión - exterior e interna- enjuiciadas en el marco de edificios *antagónicos* - afectos, a la manera tradicional en un caso y a la moderna en otro. La naturaleza material del envoltorio en la construcción moderna -cristal, placas metálicas lisas, etc.- ofrecía una óptima resistencia a la intemperie, al menos en apariencia, y permitía solventar con relativa facilidad problemas de suciedad, mugre, humedad, etc.; ésta era, presumiblemente, la razón por la que Moya eludía pronunciarse sobre los exteriores de esas construcciones, cebándose, en cambio, con la maraña interna de instalaciones mecánicas y eléctricas, en cuya corta longevidad hacía descansar también la de los edificios que las albergaban. Frente a esta arquitectura, que irónicamente suponía «perfecta», opone una construcción más antigua y tradicional, cuyo talón de Aquiles fija, no sin reservas, en las fachadas. Porque, si el actual comportamiento de unas superficies pétreas es particularmente sensible a las agresiones del exterior, ello es debido no a agentes naturales sino artificiales -«gases», «humos», etc.-, originados por el mundo moderno y con los que el arquitecto de antaño no contaba. De este modo ponía una vez más contra las cuerdas a la *modernidad*. Y no quedaba ahí la cosa, puesto que demostraba como incluso esa agresión podía ser inocua si actuaba sobre el *tradicional* «revoco a la catalana» (75).

Por otra parte, la heterogeneidad del parque inmobiliario le hace juzgar el deterioro, el envejecimiento de los edificios, desde una perspectiva ambigua, pues, mientras que para algunos de ellos su plasmación entrañaría desprestigio, descrédito, en otros casos tendría propiedades positivas que podrían llegar incluso a revestir el carácter de cualidades de estilo. En ese

sentido, las soluciones clásicas, «que derivan directamente del mundo de las ideas», serían contrarias a cualquier contratiempo que coadyuvase a desvirtuar su pureza geométrica. En cambio hay otras, que duda en adscribir a presupuestos románticos o realistas, «que hacen amistades con el paso del tiempo» (76).

Pero la mejor oportunidad para galvanizar el entonces depauperado concepto de *tradición*, en los justos términos en que Moya lo entendía, tal vez se le presentó meses después con motivo de la publicación de un nuevo artículo (77). En él, un breve recorrido por la «arquitectura anónima» del noroeste peninsular, reconvertida metafóricamente por el madrileño en «arquitectura de la lluvia», le sirve de excusa para fijar públicamente los límites de su tradición, desdeñando a un tiempo cualquier imputación de veleidades anacrónicas. En efecto, hay un planteamiento explícito de la cuestión: «¿qué son las tradiciones?», se pregunta Moya haciendo suyo un interrogante de Le Corbusier. Y responde, acogiéndose de nuevo a las palabras del suizo: «las tradiciones son la suma incesante de proposiciones nuevas, la serie ininterrumpida de páginas sucesivas, de páginas pasadas [...]. Es una cadena en el tiempo, es siempre un paso adelante, es siempre una adición. No es nunca una inmovilización, y nunca una vuelta o un retroceso. El tiempo no retrocede» (78). En suma, la tradición era una corriente en perpetuo fluir: automáticamente quedaba fuera toda voluntad retardataria. Desde esta perspectiva, la arquitectura popular de la vertiente cantábrica habría sido incapaz de adaptarse al ritmo frenético de la dinámica impuesta por el binomio asimilación (de lo anterior)-innovación, requerido por la verdadera tradición; en su defecto, dicha arquitectura se habría dejado caer en brazos del inmovilismo, permaneciendo anclada, en cada caso, en distintos momentos de la evolución histórica- ya desde la prehistoria y hasta el siglo XVIII. A partir de aquí echa mano de su erudición y procede a barajar hipótesis de adscripción: así, por ejemplo, los castros célticos denotaban analogías formales con tipologías funerarias etruscas así como con unidades de habitación de Méjico y Yucatán; los hórreos y paneras asturianos evocaban algunas tumbas de Licia, urnas cinerarias etruscas... (79), pero así se quedaron, no evolucionaron. Sin embargo, lo más importante, y ahí estaba la clave de todo el artículo a nuestro modo de ver, es que Moya, después de suscribir el dictamen de Le Corbusier sobre la tradición, legitimaba descaradamente su propio ensimismamiento con aquélla, contando nada más y nada menos que con el respaldo del acaso más insigne portavoz de la modernidad.

Conclusión: sus apelaciones a la tradición no tenían nada de retrógradas dado que contaban con avales modernos.

El atender con cierta regularidad al reclamo de las revistas extranjeras constituía un síntoma de *normalización* dado que favorecía una suerte de exclaustación de los arquitectos nacionales, hasta entonces aferrados al natural devenir de lo autóctono en el solar peninsular. Con semejante actitud nuestro arquitecto tal vez tratara de ponerse al día respecto a nuevas exigencias y cometidos que, desde otros foros, se asignaban a la disciplina; en suma, podría considerarse como un intento de aunar voluntades en aras de ofrecer respuestas más satisfactorias a las cuantiosas demandas de una sociedad en permanente transformación. En tales términos debe entenderse el breve informe, aparecido en marzo de 1963, que glosaba una reunión de expertos norteamericanos en construcciones para la tercera edad, de la cual daba cuenta la revista *Architectural Record* (80). Plenamente conscientes de que el de los viejos es un colectivo en aumento, también le vaticinan crecientes trastornos con el tema del alojamiento. Pero la solución que proponía el artículo americano, a través de la reseña de Moya, no pasaba por la concentración de los ancianos en asilos, hoteles o balnearios, sino que apostaba decididamente por su plena autonomía en casas propias, provistas a tal efecto de unas características especiales (81). Evidentemente la susodicha publicación impone una oferta temática determinada, siendo el lector el que finalmente decanta sus preferencias hacia uno u otro artículo. Es por eso que resulta sorprendente la elección de Moya. Entre otras cosas porque, con toda seguridad, no habría tenido cabida en el contexto del pensamiento de postguerra. En efecto, en aquellos años se sublimaron todos los valores tradicionales; la familia no podía ser menos. Y cabe suponer que la plena manifestación de la misma no fuera excluyente con sus miembros más longevos. En otras palabras, problemas de esta índole no podían plantearse en una España que velaba "cristianamente" por sus ancianos al considerarles parte integrante del ente familiar; no era factible que nuestros mayores se vieran abocados al desarraigo o la marginación de un asilo. Sin embargo ahora (1963) las circunstancias parecían haber cambiado; por eso Moya se hace eco de este artículo, porque tiene dudas respecto a que las premisas de partida, antes referidas, sean las mismas que las de antaño. No es ajeno, pues, al hecho de que determinados pilares de la tradición -en este caso la familia- se tambalean.

La prolífica labor de Luis Moya, primero en la *R.N.A.* y luego en *Arquitectura*, iba tocando a su fin. En el número de la revista correspondiente a octubre de 1963 Moya dirige una carta abierta al director de la misma, Carlos de Miguel, en la que, con motivo de su flamante nombramiento como Director de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, le comunica su renuncia como redactor-jefe de la Revista. Pero ese comunicado es mucho más que una carta de dimisión; en apenas dos páginas, a las que la cortesía del escrito hacía aún más breves, llega a pergeñar una suerte de borrador sobre los que, a su juicio, eran los derroteros que debía tomar la enseñanza de la arquitectura. Tras justificar la imposibilidad de compaginar los dos cargos, redactor-jefe de la Revista y director de la Escuela (82), y, pese al reconocimiento de una nula predisposición natural para las tareas directivas, asume con plena responsabilidad la tarea encomendada. Y en un primer análisis de la enseñanza de la disciplina no duda en diagnosticarle una serie de problemas, cuya manifestación más palmaria se adivina en una cierta crisis de identidad. En buena medida tales trastornos venían ocasionados, a su entender, por un aumento en el número de efectivos, incluidos alumnos y profesores, a partir de 1939. Ahora bien, el problema no se focalizaba en el incremento en cuanto tal; de hecho, apuesta sin vacilar por una «deseada llegada a la Escuela de alumnos procedentes de familias de escasos medios económicos» (83), circunstancia que también denota, *a priori*, una decidida voluntad de aperturismo frente a posiciones sectarias de antaño. No, el mal radicaba en la errónea respuesta ofrecida como reacción a ese estímulo: dividir la enseñanza en «asignaturas sueltas», lo cual degenera, por extensión, en un aprendizaje a base de «cálculos sueltos, sin consecuencias reales». Lo idóneo sería un sistema interdisciplinar, integral, totalizador, según el cual la enseñanza se fundamentase en una “simbiosis” de todos los conocimientos que ahora, descontextualizados, contaban con plena autonomía -historia del arte, historia de la arquitectura, construcción, etc. Así sería un mismo profesor el que transmitiera todos los conocimientos necesarios para llevar a cabo un proyecto arquitectónico, y no varios docentes, cada uno a cargo de una parcela de conocimiento distinta y con un discurso forzosamente desconectado del resto. Este era el sistema que se seguía a principios de siglo: «intuitivo» y hasta «desordenado» si se quiere, pero de sus palabras se deduce también que mucho más enriquecedor. Sin embargo se trataba de un modelo que sólo podía ser efectivo con un número reducido de alumnos.



La avalancha de aquellos invitaba también a plantearse la conveniencia o no de una especialización de la disciplina en base a sus potencialidades, lo cual revela de nuevo una voluntad de renovación y apertura trascendiendo viejos anclajes del pasado. Asimismo hacía extensiva su crítica a la excesiva duración del período de aprendizaje y a una dosificación de conocimientos demasiado concentrada, aspectos que se coaligaban en contra de la emancipación económica, profesional y personal de los alumnos. Pero lo más significativo de la carta se recoge en el último párrafo, donde el arquitecto exhorta a solventar tales problemas haciendo uso no de formulaciones cerradas sino de una «actitud dinámica», de suerte que «si algún sistema definitivo ha de implantarse, debe ser tal que lleve dentro de sí el germen de su propia transformación» (84). Estas palabras revelan una actitud pragmática, comprometida con la buena gestión y el óptimo funcionamiento del organismo a dirigir, y, sobre todo, siempre abierta al debate y a la discusión. Notamos, en definitiva, otro talante.

### III. *Los últimos “coletazos”. No nos cansaremos de repetirlo: el valor está en la coherencia!*

Desde aproximadamente mediados de los sesenta las entregas se suceden ya con mucha menor asiduidad. Tal es así que, en función del enfoque que estamos dando a nuestro trabajo, apenas son cuatro los escritos que en adelante van a requerir nuestra atención. En alguno de ellos (85) continúa pertrechándose en la disertación positiva de lo clásico, pero en unos términos que dejaron de ser excluyentes, es decir, que no perturbaban la convivencia con otros lenguajes arquitectónicos ni cuestionaban su existencia. Moya nos presenta ahora la arquitectura clásica, no como el referente inexcusable de otros tiempos, no como *única verdad*, sino como «un lenguaje plástico entre otros muchos existentes y posibles» (86), en suma como una opción más a elegir. Lógicamente ello no quita para que se emplee a fondo en la defensa de las virtudes y ventajas del producto que él respalda, de suerte que permanece el espíritu combativo de antaño pero formulado con un sosiego y una moderación hasta entonces desconocidas. Al abrigo de estas reflexiones Moya modifica sensiblemente los criterios de valoración de lo clásico. Haciendo partir su disquisición de la sorprendente longevidad

de este estilo, se interroga sobre las causas de semejante perennidad. Y llega a la conclusión de que la misma no obedece al, tantas veces mentado, criterio de racionalidad, referido a la construcción y a la utilidad de la arquitectura; trastocaba, de este modo, argumentos sostenidos tiempo atrás, en los que la racionalidad constructiva -concebida de acuerdo a unos cánones de medida- había sido precisamente el arma esgrimida contra quienes pretendían monopolizarla como seña de identidad exclusiva, mediante una sublimación llevada al paroxismo. En suma, la “razón” ya no explicaba el estilo clásico; el clasicismo era mucho más que un mero compendio de fórmulas racionales. Convendrá ahora en que dicho lenguaje «expresa contenidos inconscientes de la mente colectiva y subconsciente de la mente individual», contenidos cuya naturaleza impide su traducción en palabras puesto que son «inefables» (87). Adentrándose en los dominios de la metafísica resultaba difícil explicar el cómo, pero lo cierto es que el hombre occidental se identificaba a la perfección con esas formas. El lenguaje clásico aparece entonces en Moya como un producto colectivo -lo cual le reporta verdadera legitimidad- a cuya comprensión era posible acceder, sin mediaciones, desde cada mente individual, al ser partícipes todas ellas del conjunto. Con el transcurso del tiempo, y ante la necesidad de adaptarse a nuevas realidades, han podido variar sensiblemente los significados pero la forma ha permanecido bastante inalterable -caso de la columna, por ejemplo. De esta manera, el lenguaje clásico, en función de unas pautas racionales, lo que ha hecho es ordenar esos contenidos que permanecían dispersos en nuestras mentes, es decir, el clasicismo no sería sino la «expresión racional del inconsciente colectivo» (88). Ahora bien, «expresión racional» en cuanto que ordenada; de ese lenguaje se derivan unas reglas de juego cuya racionalidad se limita a su ordenamiento, esto es, el criterio de racionalidad no es una propiedad intrínseca de esas reglas susceptible de aplicarse arquitectónicamente. Dado que la clave de dicho lenguaje quedaba cifrada en el inconsciente colectivo, ninguna otra forma expresiva sería lícita puesto que se desarrollaría al margen de la *vox populi*; de igual forma el artista vería coartada su libertad creadora toda vez que cualquier veleidad individual sería contraria a esa voluntad colectiva. En suma, no dudará un instante a la hora de buscar explicación a toda forma disidente de la clásica, polarizándola en torno al señuelo de la “moda”, siempre efímera. Incluso sería factible extraer una lectura moral de ese debate, a

saber: está mal, es una falta de respeto por parte del arquitecto hacia el común de los mortales obviar esa respuesta colectiva mayoritaria en favor del propio super-ego; el ético proceder supone para el arquitecto reflejar lo que su mente comparte con el resto de la humanidad. En este sentido verá en el «paréntesis gótico» el hito más significativo en cuanto a la transgresión del dictado colectivo (89).

Pero acaso el gran aldabonazo de este escrito sobrevenga de la nueva actitud adoptada frente a la masa, antaño denostada. Y es que del inconsciente de la masa, en tanto colectivo, arrancaba la nueva visión de Moya sobre el clasicismo; porque era aquella en último término la que legitimaba o aportaba validez a una determinada forma de entender la arquitectura. Frente a la postura de tiempo atrás, en virtud de la cual la masa, en íntima alianza con la técnica, cercenaba los valores más conspicuos del humanismo, ahora ese mismo concepto se revelaba como depositario del que, a través del clasicismo, pasaba por ser el más correcto proceder de los arquitectos. Creemos que semejante disposición, que destila mutaciones de parecer tan acusadas, entronca con una inercia generalizada en Moya que le lleva, como buen humanista, a enjuiciar permanentemente la arquitectura en un contexto interdisciplinar y no aisladamente; de ahí que la explicación de un fenómeno específicamente arquitectónico reciba continuos aportes desde campos más o menos afines -psicología, sociología, etnología, antropología...

En 1985 veía la luz una nueva *Historia de la arquitectura española* en cuyo primer volumen, y a través de la "Introducción", participaba Luis Moya; circunstancia ésta que contribuía a mitigar en cierta medida el ostracismo al que parecía verse condenado el arquitecto madrileño (90). Es un testimonio interesante por cuanto tiene de compendio de todo su pensamiento arquitectónico; bagaje que, a la altura de 1985, seguía rindiendo fidelidad y pleitesía, en lo esencial, al ideario que lo inspiró.

Dos son los ejes en torno a los cuales pivota la presente entrega, a saber, el desconcierto-indefinición de la propuesta arquitectónica actual y la reafirmación del desengaño estilístico en virtud de un planteamiento realista. En el primer caso plantea los derroteros de la arquitectura que nos es coetánea de acuerdo con un debate abierto entre lo "moderno" -racionalismo- y lo "posmoderno", identificado con una «deseada recuperación humanística» (nótese, en este sentido, el afán superador del término en relación al racionalismo); en efecto, se hace eco de varios proyectos norteamericanos

de última hornada, afines a un historicismo redivivo de cuño ecléctico, tanto más *escandalosos* cuanto que afectan a un tipo racionalista por antonomasia como es el rascacielos. Es por ello que podríamos adivinar una sonrisa en los labios de nuestro arquitecto puesto que de alguna forma veía manifestarse aquel «hambre de formas» vaticinado por él años atrás, es decir, con datos en la mano sancionaba implícitamente sus argumentos de siempre; lo cual da idea de cómo, incluso en un contexto mucho más divulgativo como el que supone esta obra, no abandona nunca ese fervor combativo al que se vio abocado tantas veces. No obstante el supuesto aporte humanístico de la facción “posmoderna”, en modo alguno se muestra complaciente con ella debido a la «violencia desordenada» de su manifestación, al tiempo que no ve en la misma más que el canto de cisne «de un siglo de vanguardismos más o menos abstractos».

Al plantearse la correcta elaboración de una historia de la arquitectura española Luis Moya considera que no podemos ser reos de metodologías foráneas, cuya aplicación al caso español siempre sería forzada. Se refería concretamente al sistema de nuestros vecinos galos según el cual historaban la arquitectura como una «sucesión lineal de estilos». Resulta significativa, una vez más, la contraposición que se establece entre la filiación a *racionalizar* por parte de los extranjeros -los franceses racionalizan su historia- y la especificidad nacional, contraria, casi *por naturaleza*, a semejante actitud. Y, efectivamente, nuestro arquitecto pone sumo cuidado en demostrar que los españoles, a diferencia de sus vecinos de allende los Pirineos, no sólo no deben sino que, además, no pueden racionalizar su historia. Por qué? Sencillamente porque España es *diferente* -en toda la extensión de la palabra-, porque al ser nuestro país una encrucijada cultural, su arquitectura revela en muchos casos una esencia mixtificadora, híbrida, miscelánea de diferentes estilos (Giralda, islámica y barroca; Catedral de Santiago, románica y barroca, etc.), aunque no por ello deja de ser unitaria. Desde este enfoque nacionalista y de acuerdo a exigencias pragmáticas, llegaba sin remedio a la negación de toda ortodoxia estilística, es decir, la realidad arquitectónica, entendida desde la más sencilla necesidad espacial, y en función de la casi permanente inestabilidad política, social y económica del solar peninsular, se imponía a todo «puritanismo estilístico». En este aspecto Moya divergía sensiblemente de sus postulados iniciales, más propensos a la sobrevaloración de lo ideal y lo representativo. Por lo demás,

no podía faltar, en una breve disertación que hace sobre la belleza de la arquitectura, su apego a la geometría como depositaria de la “verdad”, una geometría que, por supuesto, trasciende todo tipo de veleidades estilísticas y revela idéntica aceptación en los pitagóricos y en Le Corbusier. No en vano el principio de la geometría fue uno de los que más pujaron a la hora de acercar posiciones con el suizo.

Finalmente, no nos resistimos a referir un dato que, aunque hallará sobrado comentario en el escrito que abordaremos a continuación, queda formulado por vez primera en éste. Se trata de la crítica que dirige a aquellos historiadores que tienden a valorar un determinado producto arquitectónico en función, no de sus propiedades intrínsecas sino de los devaneos ideológicos de sus creadores. Naturalmente el propio Moya actuaba aquí como juez y parte pues, aunque explícitamente son otros los aludidos, su propio caso está latente. Pero, retomemos sus palabras textuales: «...la arquitectura española puede ser comprendida como revelación de los contenidos mentales de sus creadores a lo largo de la historia, y no como manifestación hierática de conceptos artísticos abstractos e intemporales, o que pretenden serlo; así lo han hecho [...] los historiadores que han juzgado nuestra arquitectura, no por ella en cuanto tal, sino como expresión de las ideologías que imaginaban en sus autores: por ejemplo, las opiniones sobre Felipe II y El Escorial son prueba de ello» (91).

Como puede apreciarse, hemos querido encabezar nuestro artículo con un breve extracto del escrito de Moya que, con motivo del IV Centenario del Monasterio de El Escorial, se publicó en 1986 (92). El motivo de esa decisión no fue otro que el de dar merecido reconocimiento a semejante condensación de ideas en tan pocas palabras. Obviando el propio contenido del texto, que a estas alturas ya no nos aportaría nada nuevo, la doble lectura que puede extraerse del citado aserto no tiene desperdicio. Como se hizo más arriba, y sin perder de vista la conexión con aquella cita, volvamos a recuperar nuestro encabezamiento:

«...las invectivas y los panegíricos de que ha sido objeto desde el tiempo de su construcción [...] no veían en El Escorial otra cosa que el retrato de un personaje odiado o admirado en sus aspectos políticos y religiosos, y olvidaban el estudio de la calidad de ese retrato»

Tomando de nuevo como punto de partida premisas ajenas, a modo de pretexto, de cara a lo que será el sentido último de su argumentación, *instrumentalizará* el repaso a la obra filipina, de suerte que su propia obra magna -la Laboral de Gijón- y, por extensión, toda su producción, también se vea implicada. Ahora bien, no se trata, en una fecha tan avanzada para el propio Moya como 1986 y en contexto político-social tan distinto, de salir en defensa de nada ni de nadie, como tampoco de justificarse o dar explicaciones, puesto que el momento para ello ya había expirado hacía mucho tiempo. Se trataba, a nuestro modo de ver, de un llamamiento, casi desesperado, al sentido común, en el que era factible descubrir la formulación elegante de un sentimiento de rabia contenida. Venía a decirnos algo tan simple como que *hay que llamar a las cosas por su nombre*. Para ello se sirve de un doble registro metafórico cuyo rasero cifraba en El Escorial. Así, del mismo modo que al admirar un retrato juzgamos el trabajo del pintor o el escultor con independencia de las cualidades morales del retratado, también deberíamos valorar El Escorial en base al esfuerzo de su maestro que fue Juan de Herrera y no Felipe II; por simple extrapolación, vendría a decir Moya, deberían juzgar mi obra a partir de su adecuación o inadecuación a las ideas que he defendido y no en función de sus comitentes o patrocinadores. Se avanzaba así un peldaño en la naturaleza de las críticas recibidas. Sus colegas, en aquella célebre Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la Laboral de Gijón, habían cuestionado sus ideas en materia arquitectónica y el resultado práctico de ellas obtenido. Él, poco más tenía que decir salvo admitir esas críticas con rigor, aunque, como es lógico, no las compartiera. Y así lo hizo. Sin embargo, desde otros sectores la crítica no partía del pensamiento para luego recabar en la materialización del mismo, sino que lo hacía desde la persona y el contexto vital en que se había desenvuelto, de lo cual se seguía una descalificación automática de su obra (93); es decir, se margina el producto, no por él mismo, puesto que ni siquiera se le da opción a que *hable*, sino por su autor. Contra esto parece rebelarse Moya, eso sí, sutilmente, en sus últimos años de vida.

## CONCLUSIONES

Después de este febril recorrido por el denso pensamiento arquitectónico de Luis Moya Blanco lo que puedan aportar unas conclusiones siempre va

a saber a poco, aunque tal vez contribuyan a ofrecer una perspectiva de conjunto mucho más clarificadora.

Haber nacido en España en 1904, sin perder de vista el horizonte de “ladebacle” de 1936, significa que durante algo más de tres décadas, los españoles, por una u otra circunstancia y con mayor o menor intensidad, vivieron inmersos en un permanente desasosiego. De la desazón noventayochista a los preliminares del alzamiento de 1936, el clima político, social, económico y cultural del país adquirió tintes bastante turbulentos; finalmente, la contienda civil vino a asestar el golpe de gracia a esa situación. Pues bien, en ese contexto se inscribe la formación y primeras producciones de Luis Moya, quien, como es lógico, no habría podido salir indemne del mismo. Con ello queremos decir que todo análisis del discurso arquitectónico de nuestro personaje que se precie de serlo, no puede sustraerse en modo alguno a los avatares político-sociales que, en cada caso, concurren en el momento de su formulación. Así, la guerra civil o, más exactamente, las circunstancias en que Moya la vivió hicieron aflorar en él, no sin cierto radicalismo en algunos momentos, un pensamiento subyacente de inspiración conservadora que, desde lo personal, la inercia se ocupó de trasladar también al terreno profesional. Del mismo modo, el cúmulo de acontecimientos de signo aperturista que en la década de los cincuenta permitió al régimen avenirse a una primera liberalización respecto a la opresiva tirantez vigente hasta entonces, tampoco pasó inadvertido a nuestro arquitecto y los textos analizados así lo ponen de manifiesto. Ahora bien, centrándonos ya en el discurso arquitectónico de Luis Moya, hay que distinguir claramente entre lo que son cuestiones de procedimiento formal y cuestiones de contenido. En ese sentido, después de unos devaneos iniciales con el quehacer racionalista, apuesta decididamente por un ideario arquitectónico enaltecido de un clasicismo entendido desde el prisma de la lección a seguir y no del mito a copiar. Convencido, además, de que esos principios clásicos se erigen en fecunda constante de los edificios más ejemplares que se fueron sucediendo siglo tras siglo, no dudará en sacralizar esa tradición -con ramificaciones en el ámbito de lo social- que convierte en depositaria de la legitimidad que devenga toda arquitectura contemporánea. Esta sería, a grandes rasgos, la propuesta formulada por Moya, con la que, lógicamente, podrá estarse o no de acuerdo, pero lo exigible, cuando menos, es respetarla. Este es, en suma, el fondo, el contenido, que, en líneas generales, permaneció inalterable

hasta la desaparición de su gestador en 1990; y es precisamente esa coherencia la que suscita, cada vez más, unánimes elogios.

Otra cosa bien distinta es el ropaje o el envoltorio que ha podido revestir ese pensamiento a lo largo de los años. Y en ese aspecto es donde los textos abordados delatan a las claras una falta de uniformidad, que se explica precisamente en virtud del amoldamiento a las cambiantes circunstancias políticas, sociales y culturales de cada momento, a las que, como es evidente, no se pudo sustraer. Así, la radicalización y el carácter excluyente que presiden la propuesta en la postguerra deviene en la ambigüedad de la conciliación auspiciada desde los cincuenta, para concluir en la *resignación* de los últimos años, que en modo alguno debe entenderse como un *tirar la toalla*, sino más bien como un sentir mucho más realista.

Pero el verdadero alcance de este proceder puede caer en saco roto si no se somete a cotejo con la actuación de otros colegas. Es evidente que al cambio de rumbo de los cincuenta se aviene no sólo Moya sino también otros compañeros destacados como puede ser el caso de Gutiérrez Soto. La diferencia radica en la distinta respuesta que ambos ofrecen a esa invitación; así, mientras que Gutiérrez Soto parece experimentar una *metamorfosis* completa, Luis Moya no llega más que a mudar la piel. En efecto, el primero, haciendo gala de un pragmatismo sin par, no tiene empacho en *abjurar* de sus evocaciones imperiales de antaño para abrazar solícito el credo moderno; en cambio Moya accede a tomar en consideración otras propuestas pero sin renegar de la suya propia, plenamente convencido como estaba de ella. No es éste un ejercicio de toma de partido por nadie; se trata simplemente de la constatación de dos comportamientos distintos pero igualmente respetables ambos.

En resumen, su pluma nos ha puesto de manifiesto el enorme valor que requiere una aventura en solitario como la suya.



## NOTAS

- (1) Nos referimos a ultimísimos trabajos presentados, en formato de artículo y por partida doble, al X Congreso CEHA, celebrado en Madrid los días 27 a 30 de septiembre de 1994: “El clasicismo de Luis Moya en la Arquitectura de los años 40” de M<sup>a</sup> José CARRASCO CAMPUZANO y “Eugenio D’Ors y Luis Moya” del que es autora M<sup>a</sup> Antonia FRIAS SAGARDOY. Es de rigor mencionar también un par de estudios, igualmente próximos en el tiempo (1988 y 1993 respectivamente), vinculados en ambos casos a la obra gráfica de raigambre arquitectónica del arquitecto madrileño: una glosa a las *Felicitaciones Navideñas* realizadas anualmente por Moya entre 1948 y 1987, de la que es autora la ya citada Dra. FRIAS SAGARDOY, y el trabajo titulado “Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco”, de Javier GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, publicado en el nº 77 de *Academia*.
- (2) Dado que nuestro interés se circunscribe al ámbito del pensamiento y la teoría arquitectónica de Moya, en tanto definidores de su singular proceder práctico, los escritos de carácter técnico (caso, por ejemplo, del libro *Bóvedas tabicadas*), orientados más hacia el profesional de la disciplina que al historiador, así como aquellos otros de índole arqueológica o relativos a cuestiones puntuales que no aporten nada a los objetivos previstos, quedarán exentos de esta cobertura.
- (3) CAPITEL, *La arquitectura*, 13.
- (4) *Ibid.*, 14.
- (5) GÓMEZ-MORAN CIMA, *Historia*, 1856.
- (6) En esas “Sesiones...”, tomando como punto de partida una conferencia, leída por un interviniente y relativa bien a una construcción llamativa del momento o bien a un personaje singular de la profesión, se suscitaba a continuación un debate sobre la misma en el que el ponente cruzaba impresiones con unos interlocutores que, por lo general, eran profesionales de la arquitectura, aunque en ocasiones se dió entrada también a periodistas, críticos, historiadores, etc. En estos corrillos Moya se presenta, las veces que interviene, como uno de los polemistas más entusiastas, siempre presto a defender con arrojo su consabida posición de inferioridad. Pero, el estar en minoría, por no decir en soledad, lo contrarrestaba consumiendo amplios turnos de palabra en los que se despachaba a gusto merced a su verborrea erudita. El personaje o el edificio a debate no eran para él más que el pretexto a través del cual hallaba una nueva ocasión de desafiar a los teóricos de la arquitectura moderna y seguir minando sus bases, como corolario a la constatación de la superioridad de los postulados clásicos; en definitiva, estas intervenciones no eran sino el contrapunto de sus escritos. Huelga decir que tales consideraciones, aunque vertidas oralmente, quedaban registradas por escrito en la revista.
- (7) MOYA, “Sueño arquitectónico”, 7, 8, 61.
- (8) Por vez primera Moya se decanta claramente por una opción. Frente al foco parisino, que encarnaba la más rabiosa modernidad al concitar en su derredor las experiencias artísticas más innovadoras desde el siglo pasado e incluso antes, Italia parecía relegada a perpetuidad como reducto de salvaguarda de la cultura clásica, como *museo perma-*

*nente* según denunciaban los futuristas. Asimismo, son de todos conocidas las notorias afinidades políticas de la España que salió vencedora de la Guerra Civil (en la que se encontraba Moya) con la Italia de Mussolini, que, por otra parte, puso gran empeño en retrotraer las gestas del Imperio Romano a las mentes de sus conciudadanos, mitificando, en suma, la cultura clásica grecolatina. En esa línea A. CAPITEL señala como «la Guerra Civil y el triunfo del régimen franquista será el espejismo en que Moya se empeñará en ver, en su propio país, la restauración del orden auténtico», en CAPITEL, *La arquitectura*, 15.

- (9) Estas suspicacias en relación a los extremos, canalizadas en favor del *justo medio*, las hará explícitas en alguna ocasión; así, aspirando a hacer compatibles la nueva era técnica con nuestra esencia nacional, autóctona, dirá que la misma no será posible «si para hacerlo hemos de someternos a una manera ajena de concebir el mundo y la vida, como sería la manera capitalista y marxista que pone el bien común en sólo los valores materiales y culturales y excluye al hombre *portador de valores eternos...*», en MOYA, “Comentarios al artículo de Reyner Banham”, 25-26. Asimismo tales recelos parecían tener su homónimo político en la negativa del régimen que salió de la Guerra Civil a sancionar la lucha de clases, favoreciendo por el contrario la configuración de un Estado interclasista polarizado en las capas medias sociales; de igual modo venía a ser una tercera vía, como señala A. CIRICI, «entre el Gran Capitalismo y la Revolución». En esta misma línea A. CAPITEL analizaba la Universidad Laboral de Gijón «como imagen, más que del poder, de la pretendida capacidad de éste para superar la lucha de clases ofreciendo al pueblo el acceso a la cultura», en CAPITEL, “La Universidad Laboral de Gijón”, 27.
- (10) Aportaciones que estarían en relación con «las circunstancias políticas, sociales y económicas, [con] los nuevos medios técnicos y [...] la nueva manera plástica, sentido de economía visual».
- (11) MOYA, “Orientaciones”.
- (12) *Ibid.*, 11. Estableciendo de nuevo paralelismos con el discurrir político no tiene empucho en reconocer que «un corte en la invasión [de estilos, de modas] como ha sido el experimentado en nuestra guerra de liberación, es la única medida posible en casos como éste...»
- (13) *Ibid.*, 12. «Tradición es la entrega o transmisión de una cosa, y esta sólo puede recibirse del último poseedor, que en este caso es el grupo de arquitectos de mediados del siglo XIX del que destacan Pascual, Colomer y Jareño».
- (14) *Ibid.*, 15. Las ansias de fijar en nuestra arquitectura imperial un paradigma ejemplar, acorde con el requisito de «asimilación de lo ajeno y lo antiguo», reclamado por la «tradición viva», quedaban justificadas desde el momento en que Herrera incorporaba la manera oriental (hispanoárabe), la italiana y la flamenca en la corriente tradicional, única, clasicista, verdadera articuladora de la arquitectura.
- (15) Para más información véase *R.N.A.*, nº 18-19 (extraordinario), junio-julio 1943, págs. 244 a 253. Dado que en el proyecto de Moya participaban también Enrique Huidobro y Manuel Thomas y que el comentario acerca del mismo, aparecido en las páginas antes indicadas, carece de firma, no podemos asegurar la autoría de aquél en el citado

escrito; esto se pone de manifiesto en el sujeto plural de la narración. En cualquier caso, el estilo literario así como la argumentación presentada parecen confirmarla; desde aquí apostamos decididamente por la misma.

- (16) MOYA, "Las ideas".
- (17) *Ibid.*, 17. Llega a afirmar que «sólo la excelencia del aire y del agua de Madrid impiden que aquí la mortalidad sea de las mayores del mundo».
- (18) *Ibid.*, 18.
- (19) *Ibid.*, 19-20. Así lo pone de manifiesto en un rápido análisis del Museo del Prado. Convencido de lo erróneo de buscar la «autonomía de cada ser y cada cosa, entre sí y frente al mundo», critica abiertamente el edificio de Villanueva por su «arbitrariedad en la composición, olvido del emplazamiento, autonomía de las partes, efectos desmesurados, deformación de proporciones...».
- (20) *Ibid.*, 22.
- (21) CAPITEL, *La arquitectura*, 14. Partiendo de la «congruencia entre arquitectura y vida», de considerar «la naturaleza del estilo como expresión de un *estilo de vida*», Capitel llega a establecer una fusión de los planos ético y estético, de tal forma que, según sus propias palabras, «lo bello no sea más que el rostro de lo bueno», *ibid.*, 17. Tal circunstancia entronca con la *kalokagathia* socrática (Sócrates es uno de los personajes que suelen acompañar a San Agustín en las *Felicitaciones Navideñas* compuestas por nuestro arquitecto), y, de igual modo, actitudes similares pueden rastrearse a lo largo de la historia del arte, aunque obedezcan a otras intenciones o propósitos; Pugin, por ejemplo, verá en la arquitectura gótica el receptáculo idóneo para la espiritualidad cristiana, y Ruskin, por su parte, tampoco podrá separar las dos premisas de la ecuación, arquitectura y vida.
- (22) MOYA, "Las ideas", 21. «La figura humana y la columna clásica, su reflejo, quedaron prohibidas de acuerdo con el horror que siente esa raza -se refiere a los judíos- a representar figuras humanas o sus referencias». Con independencia del empleo de expresiones o términos que hoy puedan resultarnos más o menos desafortunados pero que, evidentemente, no podemos abstraer mezquinamente del contexto en que se produjeron, lo cierto es que Moya, en este planteamiento, pone una vez más al descubierto su reconocida erudición. Ciertamente pecan de gratuitas y arbitrarias las equivalencias que establece entre la corriente racionalista y los judíos; sin embargo, tratará de fundamentar esa identificación en una supuesta *tradición judía*, susceptible de enlazar a lo largo de los siglos el aniconismo del primitivo arte judío (en algunos ejemplos tardoantiguos, como pueden ser los frescos de la sinagoga de Doura-Europos, la divinidad no se representaba íntegra sino que se tomaba la parte por el todo, frecuentemente la mano descendiendo del cielo) con la tendencia cada vez más acusada a la abstracción por parte de las vanguardias, entre las cuales estaba el quehacer racionalista, es decir, Moya tendía a fusionar dos maneras semejantes de proceder artístico en cuanto que ambas prescindían de la figuración humana; aunque no debe olvidarse que el cristianismo primitivo también tuvo caracteres anicónicos. El uso tradicional de la escultura en el proyecto en el que participa nuestro arquitecto para la gran cruz del Valle de los Caídos iría en esa dirección.

- (23) MOYA, “La arquitectura cortés”.
- (24) *Ibid.*, 186. Entablando una equivalencia entre la cortesía y el proceder cristiano reconoce que «no estaban mezclados señores y criados, pero tampoco se relegaba a los criados a sitios inhumanos».
- (25) En un artículo dedicado íntegramente a la figura de Frank Lloyd Wright, las palabras de Moya, a pesar de encuadrarse en un dossier informativo y no en una crítica, llegan a denotar cierto estupor al referirnos el optimismo del americano con respecto a la Naturaleza, en cuyos *elementos* no ve más que un amigo, lo cual «le conduce a mezclar el edificio con el agua, como en la casa de la cascada, o con la tierra [...] así como al desarrollo extraordinario de superficies expuestas a la intemperie», MOYA, «Frank Lloyd Wright», 103-107.
- Sin embargo, en la imponente ofensiva que dirigirá poco después contra los funcionalistas los recelos hacia la Naturaleza no pueden ser más explícitos. Vinculando la susodicha a los «placeres esenciales» con que Le Corbusier quería dotar a sus casas (terrazas-jardín), Moya entronca estas aspiraciones con las de Rousseau, concluyendo que si para ellos «lo natural no es hostil [...] para nosotros sí lo es, y tenemos que defendernos de la naturaleza con los medios que estén a nuestro alcance». Además hace de la naturaleza una cuestión de gustos, pero, curiosamente, parece obviar el criterio individual en favor de un criterio nacional o *de los pueblos* al señalar que «a nosotros, españoles, nos gusta poco la naturaleza como espectáculo puro, [...] solamente [nos gusta] como soporte de una actividad, o sea que nos gusta el campo para guerrear, cazar, andar, escalar montañas, pescar...», MOYA, «Tradicionalistas, I», 266-267. Finalmente, el hecho de buscar en las relaciones entre Arquitectura y Naturaleza equilibrio (que nace de la tensión entre contrarios) en lugar de yuxtaposición o fusión, nos trae a la memoria las opiniones de San Agustín -autoridad indiscutible para Moya- acerca de vincular también la belleza con la desigualdad, la disparidad y el contraste; «La hermosura del mundo -dice el obispo de Hipona- nace de los opuestos», enlazando así con Heráclito. TATARKIEWICZ, *Historia de la Estética*, 54.
- (26) MOYA, “La arquitectura cortés”, 186. En este caso, dada la inquebrantable solvencia de la propuesta, el ataque al Estilo Internacional no iba camuflado sino que era directo. Moya pone buen cuidado en magnificar la contraposición entre las nuevas necesidades humanas derivadas del aumento imprevisto de una familia, y la imposibilidad de solventarlas de acuerdo con la rigidez que despide la fórmula matemática de la *machine à habiter* de Le Corbusier; contraposición, en suma, entre hombre y máquina. Moya, sabedor de que hacía daño donde más dolía, acudirá repetidamente al reclamo del binomio rigidez-flexibilidad del tipo como arma arrojada; uno de los momentos más brillantes en su utilización lo encontramos en la Sesión de Crítica de Arquitectura sobre el edificio de la O.N.U. en Nueva York, donde es curioso comprobar como en la primera valoración del edificio no puede obviar unos parámetros antropomórficos: el edificio de la O.N.U. se le aparece como un «clasificador metálico» donde «no hay pies ni cabeza», referentes que nunca faltan en una casa tradicional como tampoco en un mueble castizo. MOYA, “Sede permanente”, 22.

- (27) MOYA, “La arquitectura cortés”, 190. El desbarajuste propiciado por los experimentos revolucionarios de fines del setecientos fue de tal calibre que, si bien se consiguió erradicar la medida humana, «el fracaso del calendario revolucionario hizo que el sistema antiguo se conservase para medir las cosas que giraban, las agujas del reloj y el movimiento de los astros, [de suerte que] tenemos un sistema decimal [nuevo] para medir el espacio y un sistema duodecimal [antiguo] para medir el tiempo».
- Por su parte, el modulator de Le Corbusier, único sistema de medida moderno que retornaba al patrón humano y que, por tanto, cuestionaba en cierta medida el planteamiento de Moya, quedaba fuera de juego al negarle su detractor aplicación directa en la práctica «por partir de unas consideraciones teóricas con una base muy floja, y sin tener presentes las verdaderas medidas en que se desarrollan las actividades humanas...» MOYA, “Sede permanente”, 33.
- (28) MOYA, “La arquitectura cortés”, 188.
- (29) Estos dos artículos, que están entre los más conocidos del arquitecto madrileño por su mordacidad, llevan por título “Tradicionalistas, funcionalistas y otros, I y II”. Al año siguiente se les sumará, con idéntico talante corrosivo en la intención, la primera Sesión de Crítica de Arquitectura, celebrada en octubre de 1950, sobre la “Sede permanente de la O.N.U. en Nueva York”.
- (30) De este modo, los reiterados elogios de Moya a El Escorial deben ser entendidos, como apunta A. CAPITEL, no tanto como «un modelo a copiar cuanto una gran lección a proseguir». CAPITEL, *La arquitectura*, 23.
- (31) MOYA, “Tradicionalistas, I”, 261.
- (32) Es sorprendente la estrecha alianza que llega a entablarse entre la arquitectura y el modo de vida en que esta se desarrolla. Luis Moya fue plenamente consciente de ello; al denunciar la complicidad entre la arquitectura contemporánea y la masa reconocía implícitamente la influencia que la segunda ejercía sobre la primera. El continuo avance del proletariado, avalado por paulatinas conquistas sociales, necesitaba del corporativismo de clase cuya manifestación más palmaria se concretará en los llamamientos de Marx a los obreros para que antepongan los intereses de clase por encima de sentimentalismos nacionales. Era prioritario pertenecer al colectivo internacional de proletarios que defender unos intereses nacionales. La arquitectura iba por el mismo camino: la expresión *Estilo Internacional* muestra claramente ese seguimiento, afín a unas directrices arquitectónicas que trascienden con creces lo nacional. Precisamente la rebeldía de Moya surgirá cuando, como «arquitecto católico europeo y humanista», la inercia trate de confinarle en labores que suscriban ese género de vida. En este sentido marcará una neta diferencia entre hacer una casa donde haya libros y hacer otra donde éstos se vean sustituidos por la televisión. Cfr., MOYA, “Tradicionalistas, II”, 319. Y dirá también: «es muy difícil que hoy pueda no ser racionalista un arquitecto». MOYA, “Sede permanente”, 33.
- (33) MOYA, “Sede permanente”, 24. Lógicamente no deja de reconocer que los usos de los edificios, incluso los de una misma tipología, no han sido siempre los mismos ya que cada época ha tenido valoraciones distintas de lo funcional. Él mismo llegará a calificar el organicismo de Wright como «reacción contra el *sano funcionalismo* de Sullivan».

MOYA, “Frank Lloyd Wright”, 105. Asimismo, la rotundidad de la afirmación que recoge la cita se verá atenuada en un escrito posterior en el que, implícitamente, reconoce el relativismo de la cualidad funcional cuando, refiriéndose a El Escorial, dice: «el verdadero sentido de este edificio puede ser estético, a juzgar por como se impone este aspecto sobre los fines prácticos, bastante modestos». MOYA, “Centenario de el Escorial”, 17.

- (34) Como muestra de esta pasión mecanicista contra la que Moya se rebela, suscita hilaridad, cuando menos, la identificación que establece entre la fachada de la O.N.U. en Nueva York y un «cerebro electrónico». Con una buena dosis de ironía elabora una suerte de receta que reza así: «se aprietan los botones señalados con *libertad, democracia, elecciones libres, autodeterminación de los pueblos* [...], se conecta un circuito de *bondad natural del hombre*, se pone en marcha el mecanismo y, sin intervención de inteligencia humana, sale algo sorprendente, inesperado. Por ejemplo, Corea». Como se aprecia, no son descartables las críticas al entramado político de una institución de la que, no lo olvidemos, España aún estaba excluida. *Ibid.*, 22.
- (35) MOYA, “Tradicionalistas, I”, 264. «El sistema del brise-soleil [...] sirve para que en climas cálidos pueda haber grandes ventanales. Estos se hacen, al menos lo supongo, para disfrutar de luz y aire, para que el carácter de encierro de un interior desaparezca...» En este caso Moya no supone del todo bien, o tal vez se dejaba llevar por las exigencias que requería el varapalo para ser efectivo. En efecto, la misión del brise-soleil no era la de «que el carácter de encierro de un interior desaparezca» sino que, al menos en la producción de Le Corbusier, debía evitar que entrara el sol a través de los paramentos acristalados, proyectando sombra pero sin obstaculizar la circulación de corrientes de aire refrescantes, amén de proporcionar tridimensionalidad y plasticidad. En todo caso apostillaba con ironía: «parece que la sensación de libertad del hombre actual debe ser la que se tiene tras unas rejas». *Ibid.*, 266.
- (36) La mordacidad, reflejada incluso en el estilo literario, es sorprendente; en este pasaje llega a ofrecernos, tras una sucesión ininterrumpida de hipotéticas contrariedades, una panorámica de la edificación moderna verdaderamente desoladora, de la que no tiene empacho en mofarse a gusto. Por ello recomendamos encarecidamente la lectura del fragmento. A esa imagen casi ruinosa derivada de la metodología moderna opondrá en otro momento (en el contexto de una leyenda al pie de unas fotografías) las Villas de Palladio, cuyas columnas presentan unos fustes de ladrillo y revoco entre los que, ciertamente, «pasean aves de corral» (se ve en la fotografía) pero, a pesar del tiempo transcurrido y de la vulgaridad de los materiales, son obras que no han perdido un ápice de su «nobleza». *Ibid.*, 268.
- (37) MOYA, “Sede permanente”, 30. Al tratar de analizar la forma de la cubierta del edificio de la O.N.U. («un toldo formado por una tela embreada colgada de sus cuatro puntas») que «no respondía a ninguna realidad constructiva», Moya no encuentra justificación lógica o racional alguna, pero dice hallar explicación a lo que buscaba en el número de mayo de 1950 de *Architectural Forum* donde se apuntaba que «la fascinación del edificio de la Asamblea consiste en su *forma escultórica*». *Ibid.*, 33. Este dato selectivo

le servía para confirmar sus sospechas acerca del servilismo esteticista de la nueva arquitectura.

- (38) Los aspectos de creatividad, imaginación, o, mejor, sus contrarios, es decir, falta de ideas, monotonía, etc., van a imputarse, en un fuego cruzado, desde los dos bandos. Moya interpela a quienes le acusan de «falta de ideas», pues ellos mismos denotan su incapacidad si se les priva de la biblia del *Vers une architecture* de Le Corbusier.
- (39) MOYA, «Tradicionalistas, I», 266. Este planteamiento dejaba entrever un descuido en Moya, y es que dota de validez universal a las circunstancias nacionales; es decir, trata de arrinconar al Estilo Internacional porque considera inmoral dar cobertura a los cuantiosos gastos que genera en una etapa de crisis profunda, pero olvida que en esos mismos momentos países como Estados Unidos viven una época dorada económicamente que en modo alguno detrae recursos a la arquitectura, antes al contrario incentiva las experiencias vanguardistas con independencia de su coste.
- (40) Es interesante advertir la neta línea de separación trazada por Moya entre la arquitectura y la pintura, en función de las distintas repercusiones que en ellas suscitan las invenciones técnicas. Así, considera el arquitecto madrileño que mientras el collage o el fotomontaje en pintura eran innovaciones «inofensivas», en arquitectura las cosas resultaban bien distintas toda vez que las novedades afectaban de lleno al coste de la obra. Cfr., *Ibid.*, 268. En otro momento saldrá al paso de unas declaraciones de Niemeyer en las que éste minimizaba las posibilidades de supervivencia de los estilos tradicionales ante las técnicas modernas, a lo que replicaba nuestro arquitecto: «parece como si creyese [Niemeyer] que los antiguos no tenían más técnica que los hotentotes de hoy». MOYA, «Tradicionalistas, II», 322.
- (41) Como la lista de estas referencias podría hacerse interminable, nos limitaremos a señalar, a título de ejemplo, tres de ellas. En primer lugar, aquella en que arremete contra la proliferación de ventanales en el Funcionalismo y justifica la posición contraria en el hecho de que «un metro cuadrado de ventanal es más caro que un metro cuadrado de muro». MOYA, «Tradicionalistas, I», 263. En otra ocasión, al analizar el organicismo de Wright, señala como «a igualdad de volumen interior, la superficie exterior envolvente suele ser en las obras [del americano] mayor que en cualquier otro normal», lo que origina superficies carísimas de construir y conservar. MOYA, «Frank Lloyd Wright», 107. Finalmente, el balance económico del edificio de la O.N.U. en Nueva York iba a ser, según Moya, desorbitado por requerir la obra una instalación completa de aire acondicionado, a la que añadía el consumo de energía de la misma ya que, apostilla, «allí hasta respirar cuesta dinero». MOYA, «Sede permanente», 33.
- (42) Al hablar de inactividad teórica nos estamos refiriendo a la ausencia de nuevos pronunciamientos sobre los derroteros que seguía la disciplina arquitectónica en aquellos momentos. Por consiguiente, en modo alguno participan de este criterio otros escritos, que no faltaron, orientados a dar a conocer nuevos trabajos arquitectónicos, propios y ajenos, con un afán básicamente informativo. Frente a esa parálisis momentánea de la labor teórica, la actividad práctica no se resintió en aquellos años.
- (43) Entre esos testigos cabe destacar, por la incipiente actitud liberalizadora que conlleva, el paso de Joaquín Ruiz Giménez por el Ministerio de Educación Nacional (1951-56).

Asimismo, la paulatina adhesión de España a los circuitos internacionales se verá corroborada con la participación de nuestro país en determinados organismos de la O.N.U. (UNESCO, 1952) y la C.E.C.E. (futura O.C.D.E.) hasta su plena incorporación a estas organizaciones en 1955 y 1959 respectivamente. No deben olvidarse tampoco la firma del concordato con la Santa Sede en 1953 y el tratado político, militar y económico con los Estados Unidos, también de la misma fecha.

A su vez, el «deshielo» político se extendió también al ambiente cultural, siendo el campo de las artes plásticas uno de los más decididos en ese aperturismo. En este sentido, la abstracción saldrá fortalecida de la disputa que, por esas fechas, mantenía con la figuración. En 1956 se celebraba el Primer Salón de Arte Abstracto Español en Valencia; en 1951-52 la I Bienal Hispanoamericana de Arte. En definitiva, por vez primera «lo oficial reconoce y da cabida a tendencias de avanzada, especialmente el arte abstracto». CABAÑAS, “Las artes plásticas”, 712-714.

- (44) El artículo que lleva por título “Coordinación modular” se inspiraba en el libro *Proyecto 174, Modular Co-ordination in Building*.

En febrero de 1961, un artículo de Moya en *Arquitectura* hacía un recorrido por la arquitectura española de los últimos años a partir del “balance de 1960” que hacía Reyner Banham en *Architectural Review*. Vuelve sobre este mismo tema cuatro meses después, tomando como punto de partida en este caso el número de enero de *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Finalmente, en marzo de 1963, de nuevo en *Arquitectura*, se encuentra un breve escrito titulado “Casas para los viejos”, directamente inspirado en una reunión «para fomentar estas construcciones» de la que se había hecho eco, en agosto de 1961, la revista *Architectural Record*.

- (45) MOYA, “Coordinación Modular”.

- (46) Véase la primera referencia de la nota 44.

- (47) MOYA, “Coordinación Modular”, 31. El autorazonamiento a que hacemos alusión se refiere a la constatación por parte de Moya de que un similar proceder (sistema modular) con múltiples aplicaciones (ladrillo, madera, cantería, etc.) se vino siguiendo en España hasta mediados del siglo pasado, sin menoscabo alguno para la singularidad de todos aquellos estilos que se fueron sucediendo en nuestro país en ese período (plateresco, renacimiento, barroco y neoclásico). El hecho de que el sistema modular implique también una racionalización en el consumo de material, con el consiguiente recorte del gasto, será un argumento de peso en el sentir de Luis Moya.

- (48) MOYA, “Teodoro Anasagasti”.

- (49) Recuerda nuestro arquitecto que la peculiar forma de revestimiento del hormigón armado con obra de fábrica, que Anasagasti trataba de explotar «como eco de la expresión intrínseca del hormigón armado», es idéntica a la que emplea Le Corbusier en el muro sur de la iglesia de Ronchamp. *Ibid.*, 6.

- (50) MOYA, “Sobre la edad”.

- (51) En esos momentos (finales de 1957) Le Corbusier contaba ya setenta años y Frank Lloyd Wright se acercaba «animosamente» a los noventa.

- (52) MOYA, “Orientaciones”, 10.

- (53) MOYA, “Sobre la edad”, 14.



- (54) *Ibid.*, 18.
- (55) *Ibid.*, 18. Asimismo hacía extensible esa ligazón con la tradición constructiva más cercana a cada arquitecto a Frank Lloyd Wright, cuya obra «se desarrolla a partir de las casas de madera típicas de su país natal».
- (56) MOYA, “Sesión de Crítica: Le Corbusier”. Respecto al atractivo que le pueda sugerir la figura de Le Corbusier, llegará a considerarle «como el más provocativo y el de mayor inventiva, pero no el más clásico, refinado, alegre, sensible o humano». *Ibid.*, 33. Es decir, adivina en él una capacidad, no tanto un afán, de protagonismo, de liderazgo, que, sin embargo, no se corresponde del todo con sus potencialidades reales como arquitecto; dicho vulgarmente tendría *algo menos de maña que de fuerza*, sin olvidar que *más vale maña que fuerza*.
- (57) *Ibid.*, 29.
- (58) Para que no hubiera dudas sobre el auténtico papel que él atribuía al período funcionalista de Le Corbusier, llega a entablar una equiparación entre los prototipos mecánicos (coches, barcos, aviones, etc.) que inspiraban el filomaquinismo del suizo y el papel, a su juicio semejante, que tuvieron enanos y monstruos en algunas grandes obras de Velázquez. *Ibid.*, 31.
- (59) *Ibid.*, 33.
- (60) El propio Le Corbusier señala como solamente en los edificios del Capitolio se emplea el acero y el hormigón armado, puesto que ambos materiales escaseaban en la India y por tanto resultaban muy caros. Pero en el resto de las construcciones se utilizó como material principal el ladrillo hecho a mano, de acuerdo con los métodos del lugar, lo cual explicaba el bajo coste final del proyecto. LE CORBUSIER, *Oeuvre complète, ¿?*
- (61) MOYA, “Sesión de Crítica: Le Corbusier”, 33.
- (62) MOYA, “Alvar Aalto y nosotros”.
- (63) Nos referimos al de Reyner Banham en *Architectural Review* y al que aparecía en el número 91-92 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*.
- (64) MOYA, “Comentarios al artículo de Reyner Banham” y “Panorama de la arquitectura en el 1960”. Ambos artículos venían a ser una suerte de sucedáneo de las Sesiones de Crítica de Arquitectura pero «sin improvisar». Mientras que en el primero se volcará decididamente hacia el caso español, en el segundo hará lo propio ampliando los límites a todo el Occidente.
- (65) MOYA, “Comentarios al artículo de Reyner Banham”, 24. Gaudí habría evidenciado ese «conocimiento de lo nacional» al incorporar la técnica española del ladrillo a la nueva arquitectura.
- (66) *Ibid.*, 24. La carga de sinceridad, y presumimos que de velada autocrítica (en función del momento en que se produce, 1961), es extraordinaria. Ese «aunque algo bueno pudiera haber en ello» pasa por ser una auténtica confesión y un reconocimiento implícito de que, efectivamente, algo había de positivo en el enemigo pero que, aún así, debía permanecer supeditado a otros intereses.
- (67) *Ibid.*, 24. Afirmaciones como ésta, hechas desde dentro, parecen dar la razón a quienes niegan la existencia de un estilo franquista en arquitectura como correlato a los devaneos ideológicos del régimen. Pero, al mismo tiempo, constituían una cláusula de salvaguarda

para el autor contra quienes se empecinaban en ver determinadas obras arquitectónicas no por ellas mismas sino por lo que supuestamente representaban a otros niveles. Así lo pone Moya de manifiesto en más de una ocasión; sirvan de ejemplo la cita que encabeza este ensayo -sobre la que volveremos-, y el extracto de una respuesta del propio arquitecto a preguntas de Juan M. Otxotorena: «...y el régimen de Franco no hizo sino dejarnos hacer». OTXOTORENA, “Una entrevista a Luis Moya”, 162.

- (68) MOYA, “Comentarios al artículo de Reyner Banham”, 25.
- (69) MOYA, “Panorama de la arquitectura en el 1960”.
- (70) *Ibid.*, 19.
- (71) MOYA, “Petición de una verdadera historia”. Este escrito tendrá su continuación en la “Introducción” a la *Historia de la arquitectura española*; pero debe quedar claro que entre ambos no existe una coincidencia de contenidos, puesto que mientras el artículo que nos ocupa se ensaña con las deficiencias gráficas y documentales de las historias de la arquitectura al uso, la “Introducción” incide de lleno en los problemas metodológicos de la disciplina histórica. En todo caso se trata de una misma preocupación por la correcta exposición de la historia de la arquitectura.
- (72) Uno de los ejemplos paradigmáticos en este sentido, es decir, de cómo la reproducción manual puede rebasar con creces en algunos casos a la mecánica, lo tenemos en la pintura del siglo XVIII que representa, «de una forma tal que ninguna reproducción fotográfica puede igualar» (H. Hibbard), la Capilla Cornaro, de Bernini, en la iglesia romana de Santa María della Vittoria.
- (73) MOYA, “Petición de una verdadera historia”, 54.
- (74) MOYA, “La conservación de las obras”.
- (75) *Ibid.*, 40. Esta información la complementa con casos concretos. Así se lamenta de los efectos que la polución de Madrid produjo sobre las fachadas de dos edificios de principios de siglo situados en la calle de Alcalá: la Unión y el Fénix y la iglesia de S. Manuel y S. Benito, en proceso de reconstrucción en aquellos momentos. A su vez, el carácter imperturbable del revoco a la catalana se ejemplifica en la residencia de los padres agustinos, aneja a la iglesia antes referida. *Ibid.*, 39-40.
- (76) *Ibid.*, 41. Entre los ejemplos clásicos incluye tanto El Escorial como las creaciones miesinas. Del otro bando entresaca soluciones medievales, gaudinianas y corbuserianas (Ronchamp, La Tourette). En algunos casos el deterioro podía adquirir formas expresivas que potenciaran el significado intrínseco del edificio: era el caso de las catedrales góticas cuyas paredes exteriores solían mostrar los regueros de agua procedentes del tejado, que, a modo de surcos elevados, acentuaban la verticalidad de la construcción. Cfr., *Ibid.*, 41.
- (77) MOYA, “La arquitectura de la lluvia”.
- (78) *Ibid.*, 23 (Moya citando a Le Corbusier).
- (79) Cfr., *Ibid.*, 26, 29 y 30.
- (80) MOYA, “Casas para los viejos”.
- (81) Así, por ejemplo, se estipula que dichas casas «no deben tener escaleras sino rampas suaves», se establecen alturas máximas para la colocación de accesorios (enchufes, barras de agarre, etc.), se fija una anchura mínima para las puertas (0,90 m.), etc., etc. *Ibid.*, 44.

- (82) MOYA, "Carta a Carlos de Miguel". Su parecer a este respecto queda también registrado en el comentario a un artículo de Rafael Moneo titulado "Sobre un intento de reforma didáctica", publicado en *Arquitectura* en enero de 1964, pág. 46-47.  
Resultan, cuando menos, curiosas las razones que esgrime para esa incompatibilidad, en cuanto que la dotan de tintes un tanto radicales, toda vez que opone una extroversión total, a su juicio imprescindible en el ámbito de la Escuela, frente a la introversión que, según él, requiere el ejercicio de escribir en la Revista.
- (83) *Ibid.*, 44.
- (84) *Ibid.*, 44.
- (85) MOYA, "Sobre el sentido de la arquitectura clásica".
- (86) *Ibid.*, 16.
- (87) *Ibid.*, 17.
- (88) *Ibid.*, 24.
- (89) En relación con el episodio gótico y sus extremos clásicos considera Moya, acertadamente, que se han tergiversado los términos. En efecto, en algún momento se tildó de racional a la arquitectura clásica para oponerla al sentimiento romántico de la gótica. Sin embargo, desde Viollet se viene valorando la racionalidad (estructural) del gótico como precursora de la moderna arquitectura en hierro; una racionalidad de la que no participaba la etapa renacentista. Evidentemente la aseveración anterior se hacía desde los dominios del historicismo decimonónico no clasicista.
- (90) MOYA, "Introducción". En palabras del coordinador de la obra, Wifredo Rincón García, el ofrecimiento de la "Introducción" a Luis Moya se hizo por "razones de prestigio".
- (91) *Ibid.*, página sin numerar.
- (92) MOYA, "Centenario de El Escorial".
- (93) En este sentido son ilustrativas varias de las preguntas que se le formulan a Moya en una entrevista mantenida con Juan M. Otxotorena en mayo de 1987. Lógicamente, en modo alguno cuestionamos la labor del entrevistador, entre otras cosas porque sus interrogantes no son sino el eco de sectores mucho más amplios. En todo caso, como digo, pueden servir para intuir la relación de asociaciones que se establecían en muchas mentes al oír el nombre de Luis Moya. Se plantean temas como los que siguen:
- «- A propósito: como supongo sabrá, su figura y arquitectura suelen relacionarse con frecuencia con la imagen del régimen franquista y con su ideología oficial. ¿Qué opina usted acerca de ella?»
  - «- Entonces, ¿no existe esa especie de vinculación programática entre la ideología del régimen franquista y su modo de entender y proyectar la arquitectura?»
  - «- ¿Cuál sería entonces el significado del monumento del *Sueño arquitectónico para una Exaltación Nacional*, tan emblemático y parlante? [...] ¿tiene algún significado ideológico, político, más allá de ser un puro ejercicio arquitectónico?»
  - «- Entonces, la definición del concepto de hombre sobre el que se basan sus opciones personales, no tiene que ver con el mundo de la ideología y la política...»
- OTXOTORENA, "Una entrevista a Luis Moya".

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Historia de la arquitectura española*, tomo V., Madrid, 1987.
- CAPITEL, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Madrid, COAM, 1982.
- “La Universidad Laboral de Gijón, o el poder de las arquitecturas”, en *Arquitecturas-Bis*, nº 12, Barcelona (1976).
- LE CORBUSIER, *Oeuvre complete*, Zurich, 1957.
- MOYA BLANCO, Luis, et al., “Sueño arquitectónico para una exaltación nacional”, en *Vértice*, nº 36, Madrid (1940), 7-12 y 61.
- “Concurso de anteproyectos para una gran cruz monumental. Convocado por el Patronato del Monumento Nacional a los Caídos. Primer Premio”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 18-19, Madrid (1943), 244-275.
- MOYA BLANCO, Luis, “Alvar Aalto y nosotros”, en *Arquitectura*, nº 13, Madrid (1960), 31-32.
- “Carta a Carlos de Miguel” (director de la revista *Arquitectura*), en *Arquitectura*, nº 58, Madrid (1963), 43-44.
  - “Casas para los viejos”, en *Arquitectura*, nº 51, Madrid (1963), 44.
  - “Centenario de El Escorial”, en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid (1986), 13 y ss.
  - “Comentarios al artículo de Reyner Banham”, en *Arquitectura*, nº 26, Madrid (1961), 22-26.
  - “Coordinación modular”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 187, Madrid (1957), 31-38.
  - “Frank Lloyd Wright”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 99, Madrid (1950), 103-107.
  - “Introducción” a la *Historia de la arquitectura española*, vol. I, Zaragoza (1985), 1-29.
  - “La arquitectura cortés”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 56-57, Madrid (1946), 185-190.
  - “La arquitectura de la lluvia”, en *Arquitectura*, nº 46, Madrid (1962), 23-32.
  - “La conservación de las obras de arquitectura”, en *Arquitectura*, nº 42, Madrid (1962), 39-41.
  - “Las ideas en la arquitectura actual”, en *Fondo y Forma*, nº 1, Madrid (1944), 17-22.
  - “Orientaciones de la arquitectura en Madrid”, en *Reconstrucción*, Madrid (1940), 10-15.
  - “Panorama de la arquitectura en el 1960”, en *Arquitectura*, nº 30, Madrid (1961), 2-26.

- “Petición de una verdadera historia de la arquitectura”, en *Arquitectura*, nº 33, Madrid (1961), 51-54.
  - “Sesión de Crítica de Arquitectura. Le Corbusier”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 199, Madrid (1958), 29-33.
  - “Sesión de Crítica de Arquitectura. Sede permanente de la O.N.U. en Nueva York”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid (nº de enero de 1951), 22-44.
  - “Sobre el sentido de la arquitectura clásica”, en *Tres conferencias de arquitectura*, Madrid (1977), 9-29.
  - “Sobre la edad de los arquitectos”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 192, Madrid (1957), 14-20.
  - “Teodoro Anasagasti”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 191, Madrid (1957), 5-7.
  - “Tradicionalistas, Funcionalistas y Otros, I”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 102, Madrid (1950), 261-269.
  - “Tradicionalistas, Funcionalistas y Otros, II”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 103, Madrid (1950), 319-326.
- OTXOTORENA, Juan M., “Una entrevista a Luis Moya”, en *Revista BAU* (Colegio Oficial de Arquitectos de León), nº 2-3, León (1990), 156-164.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989.

CRISTÓBAL VILELLA (1742-1803) Y LA FUNDACIÓN  
DEL GABINETE DE HISTORIA NATURAL EN  
EL SIGLO XVIII  
(Exposición 6 de abril - 6 de junio, 1995)

Por

ISABEL AZCÁRATE LUXÁN  
M<sup>a</sup> CARMEN SALINERO MORO



El mallorquín Cristóbal Vilella (1742-1803) es una figura de primer orden entre los ilustradores de historia natural de la segunda mitad del siglo XVIII. Así le calificaba en 1817 el historiador Ceán Bermúdez: *“...me parece ser el primer profesor que hemos tenido en España en este género y poco o ninguno mejores que él en Europa, aunque sea en siglos anteriores...jamás he visto obras tan bien ejecutadas ni con tanta limpieza como las suyas. Pintaba en papel de Holanda al temple, con colores finísimos que manejaba con suma delicadeza y sin ningún arrepentimiento, con gran exactitud de dibujo sobre el natural a la vista”*.

Nacido en Palma de Mallorca, a los dieciocho años se traslada a Madrid para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue discípulo de Mengs. En 1766 se presenta al concurso general de premios de la Academia, en el que habría de competir con Ramón Bayeu, Francisco de Goya, Gregorio Ferro y Juan Bautista Bru. Aunque no obtuvo ningún premio, ese mismo año la Academia decide otorgarle el grado de Académico supernumerario por la pintura.

Vuelve a Mallorca y a su trabajo como pintor y mientras tanto en Madrid se realiza, en 1771, la compra de las colecciones de historia natural de Pedro Dávila como base para establecer el Real Gabinete de Historia Natural. Por Real Orden se instalaría junto con la Academia en el churrigueresco palacio de Goyeneche, remodelado por el arquitecto neoclásico Diego de Villanueva, donde aún hoy se lee en la fachada “CAROLUS III REX NATURAM ET ARTEM SUB UNO TECTO IN PUBLICAM UTILITATEM CONSO-CIAVIT” (Carlos III unió bajo el mismo techo a la naturaleza y al arte en pública utilidad).



Este mismo año de 1773, Vilella presenta al príncipe, futuro Carlos IV, muy aficionado a la historia natural y que poseía su propio gabinete en palacio, unas colecciones de animales disecados, plantas y minerales, objetos artísticos realizados con productos marinos –manufactura en la que se convertiría en un auténtico especialista– y unos libros de dibujos a la aguada de plantas, flores y peces. Dado el mérito de sus trabajos, es destinado a Mallorca con una pensión de doscientos ducados anuales “*a el acopio de disecación y para copiar del natural todas las aves, peces, plantas y otras curiosidades para el aumento del Gabinete*”.

En España, al igual que en el resto de Europa, hay por entonces una minoría ilustrada que forma en su casa gabinetes mineralógicos, zoológicos o botánicos. El abandono del latín en los libros de historia natural y la pasión por el coleccionismo son factores muy a tener en cuenta para explicar las causas de esta popularidad de las ciencias naturales. Gradualmente los gabinetes privados de curiosidades y monstruosidades, cajones de sastre de objetos coleccionados sin orden ni método, dejan paso, ya a finales del siglo XVIII y siglo XIX, a los museos públicos que cumplen funciones de preservación, autentificación y catalogación ordenada. El dibujo, la pintura y el grabado constituirán medios indispensables para el desarrollo y la difusión de la ciencia.

El Real Gabinete de Historia Natural de Madrid abrió sus puertas al público en 1776. Además de las secciones de historia natural propiamente dichas, poseía objetos de arte, arqueología y etnología. Desde sus inicios tuvo en plantilla un pintor y disecador, cargo que ocupó el también discípulo de la Academia, Juan Bautista Bru.

En Mallorca, Cristóbal Vilella trabajaría durante toda su vida, para el Gabinete, manteniendo correspondencia con su director, Pedro Franco Dávila. Especializado en fauna y flora marina envió numerosos dibujos y ejemplares disecados acompañados de notas sobre la biología de las especies que él llamaba “*noticias naturales a lo histórico con los nombres propios de esta isla*”. Estos catálogos, que hoy se conservan, constituyen el primer tratado conocido sobre la fauna mediterráneobalear.

Consciente del destino de sus colecciones cuidaba especialmente de su aspecto museístico, como se lee en su correspondencia: “*Parece que adornaran mucho ese Real Gabinete los pescados, según me dice los colocará, y la variedad de los chicos en las urnas darán gusto y deleitación. Los*

*grandes colgados o encima de las urnas o estantes harán una buena simetría y meterán algunos miedo y novedad a las gentes”.*

La mayor parte de su obra se ha perdido, los ejemplares que envió al Gabinete de Historia Natural han sido destruidos por la polilla o rotos y extraviados en el abandono que sufrieron las instituciones científicas fundadas por Carlos III. Igual suerte han corrido la mayoría de los dibujos que realizó. Afortunadamente se conservan los magníficos libros de dibujos que regaló al príncipe Carlos, los óleos que aquí se exponen, procedentes de la colección de Godoy, y en Mallorca algunas obras de temática religiosa.

## RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS

VILLANUEVA, Diego  
Madrid, 1715-1774

### *Portada de la Academia*

395 x 590 mm. Pluma y lavado de tinta sobre papel.

De 30 de marzo de 1773, muestra la portada tras la drástica reforma al estilo neoclásico de la primitiva, obra de José de Churriguera. Por Real Orden de 1773 el edificio sería compartido con el Real Gabinete de Historia Natural.

### *Planta del piso segundo de la Academia*

640 x 482 mm. Lápiz negro, pluma y lavado de tinta gris y de colores.

Este piso era el destinado al Gabinete de Historia Natural, abierto al público desde 1776. La disposición de las salas se hizo de acuerdo con lo dispuesto por el director del mismo, Pedro Franco Dávila.

VILELLA, Cristóbal  
Palma de Mallorca, 1742-1803

### *Garceta común*

L. 0,63 x 0,82 m.

Sobre fondo de paisaje mallorquín, escena de historia natural representando una garceta común (*Egretta garzetta*) y su nido con dos pollos. Los marcos,

de escayola pintada y con leyendas que ilustran la escena, son asimismo obra de Vilella.

*Zarapito real*

L. 0,63 x 0,82

Un zarapito real (*Numenius arquata*) y su nido. Es la limícola de mayor tamaño de Europa (57 cm.), fácilmente reconocible por su pico largo y curvado hacia abajo. Vive en marismas, pantanos y costas.

*Milano sobre una langosta*

L. 0,63 x 0,82

A la orilla del mar un milano real (*Milvus milvus*) apresa una langosta. Propio de zonas boscosas, su principal alimento lo constituyen pequeños mamíferos, aunque en ocasiones hace presa de peces, anfibios o, como muestra esta curiosa escena, crustáceos.

*Fauna marina*

L. 0,63 x 0,82

Sobre fondo marino se disponen un cerdo marino (*Oxynotus centrina*), una golondrina (*Cephalacanthus volitans*) y un cangrejo real (*Calappa granulata*). Debía poseer un marco explicativo al que harían referencia los números en el lienzo.

*Animales marinos*

L. 0,44 x 0,55

Especies del mar Mediterráneo tomadas del natural. Un gallito (*Labrus bimaculatus*), un cabracho (*Scorpaena scrofa*) y una gallineta (*Helicolenus dactyloperus*), a la izquierda un coral. Destaca la minuciosidad en el detalle y el colorido.

*Pargo y pintarroja*

L. 0,44 x 0,55

Sobre fondo marino y acompañados de otros ejemplares, un pargo (*Sparus pargus*) y una pequeña pintarroja (*Scyolirnus canicula*). Los marcos de maderas embutidas de la isla eran realizados por Vilella.

BRU Y RAMÓN, Juan Bautista de  
Valencia, 1740 - Madrid, 1799

*Cabeza de la lubina*

200 x 335 mm. Cobre, talla dulce, iluminado.

Pintor y disecador del Gabinete de Historia Natural, se exponen cuatro estampas de su mano para la obra iniciada en 1780, "*Peces, insectos marinos, crustáceos, testáceos, plantas y aves marinas de ambos mares*" a cargo de Antonio Sáñez Reguart.

*Rodaballo*

200 x 340 mm. Cobre, talla dulce, iluminado.

Los dibujos fueron realizados del natural por Miguel Cros, siendo Bru responsable del grabado y el iluminado de las estampas. De los más de quinientos dibujos realizados por Cros sólo llegaron a grabarse 136 láminas, interrumpiéndose la obra en 1790.

*Cabracho*

200 x 345 mm. Cobre, talla dulce.

Una vez pasado el dibujo a la plancha de cobre y estampada ésta, se procedía a la aplicación del color o iluminado. Este proceso era manual, estampa a estampa, con pincel y aguadas de colores.

*Cabracho*

200 x 345 mm. Cobre, talla dulce, iluminado.

La misma estampa tras su iluminación. El iluminado a mano, a pesar de los bellos efectos de colorido que se conseguían, daba lugar a importantes inexactitudes y variaciones dentro de una misma obra, por lo que científicamente carecían de valor.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA

AZCÁRATE, Isabel: *Naturaleza y arte. La fauna de la Isla de Mallorca en la obra de Cristóbal Vilella*. Ed. Olañeta. Palma de Mallorca, 1990.

BARREIRO, Agustín, J.: *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*. Madrid, 1944.

CARRETE, Juan: *Difusión de la ciencia en la España ilustrada*. CSIC, Madrid, 1989.



Cristóbal Vilella. Zarapito real.



Cristóbal Vilella. Animales marinos.

BENEDICTO XIII Y EL ARTE

Por

M<sup>a</sup>. CARMEN LACARRA DUCAY



*“Entre tanto fueron muchos los favores y gracias que hizo Benedicto. Donó diferentes alajas preciosas, edificó y reparó Iglesias, y repartió limosnas... y los dos Arcos Colaterales del sumptuoso Cimborrio de este Templo, y el curioso Facistol de Músicos de su Coro, conserban su Escudo de Armas con la Tiara, y llaves Pontificias, y su nombre se halla también en los Bustos de plata sobredorada de San Valero Obispo de esta ciudad, adornado de piedras preciosas, y de San Vicente, y San Lorenzo que llegaron a la misma Iglesia en el año 1405”...*

*(Félix de LATASSA: Bibliotheca Antigua de los Escritores Aragoneses que florecieron desde la Venida de Christo, hasta el año 1500. Tomo II, Zaragoza, 1796).*

Todos cuantos se han acercado a la figura de don Pedro Martínez de Luna, Benedicto XIII en la obediencia de Aviñón (1394-1422), no han dejado de reconocer su gran preparación intelectual y formación humanística, que lo convierten en un adelantado del Renacimiento. Se debe a la labor de los investigadores españoles la valoración del apoyo prestado por Benedicto XIII a las artes plásticas de su tiempo como mecenas y promotor de empresas artísticas, a cuya creación contribuyó económicamente, y como catalizador de todo tipo de trabajos que se emprendieron merced a su solicitud y apoyo. Y éste estado de cosas, que habría producido sus mejores frutos en los territorios que configuraban los Estados de la Corona de Aragón, habría tenido lugar tanto durante su época de Cardenal diácono, título de Santa María in Cosmedin (20, XII, 1375), por nombramiento de Gregorio XI, y luego durante su intensa actividad diplomática en calidad del legado del Papa de Aviñón, Clemente VII (18, XII, 1378), como des-



pués durante su difícil periodo al frente del Pontificado (28, IX, 1394) y su postrero retiro en el castillo de Peñíscola (Castellón) durante los últimos años de su larga vida.

Cuando don Pedro Martínez de Luna se estableció en Aviñón como Cardenal, en 1375, tenía ya una sólida formación jurídica adquirida en la Universidad de Montpellier, donde alcanzó el grado de doctor y llegó a impartir docencia, y una brillante carrera eclesiástica que le permitía acumular diversas dignidades y honores en su país natal, que se irían acrecentando a lo largo de toda su vida. La ciudad de Aviñón cumplía 66 años entonces como residencia de la sede pontificia y de su curia y era una ciudad cosmopolita que hubiera podido deslumbrar a alguien menos acostumbrado que don Pedro a disfrutar de las ventajas que le proporcionaba una segura posición económica desde su nacimiento.

### I. *Aviñón, Corte Pontificia*

La Corte de Aviñón era al comenzar el último cuarto de siglo XIV una de las más brillantes de la Europa contemporánea. La política de prestigio mantenida por el pontificado había convertido a la ciudad del Ródano en un foco de atracción de artistas, intelectuales y comerciantes, de distintos lugares europeos, para quienes la presencia del Papado garantizaba trabajo y popularidad a sus creaciones. La existencia de una universidad, desde comienzos de la centuria (1303), reputada por sus estudios de judicatura, atraía a jóvenes de toda Francia que acrecentaban el carácter internacional de sus calles. El pontífice Urbano V (1362-1370) había enseñado allí en su juventud y después de su acceso a la sede le concedió numerosos beneficios y prebendas. El mismo Papa, gran amigo de la lectura, reunió en el Palacio pontificio una gran biblioteca, con libros de teología y derecho, que llegó a superar, en número de ejemplares, a la de los reyes de Francia.

Es a esta ciudad a la que acudió el gran pintor sienés Simone Martini, en tiempos de Benedicto XII (1334-1342) quién había fracasado en su intento de atraer a su corte al gran maestro florentino Giotto di Bondone. Simone, entonces en plena popularidad artística, llegó a Aviñón con su mujer, Giovanna, su hermano Donato y su cuñado Lippo Memmi, para una estancia que se prolongaría hasta su muerte, en el verano de 1344. Las pinturas que llevó a cabo, por

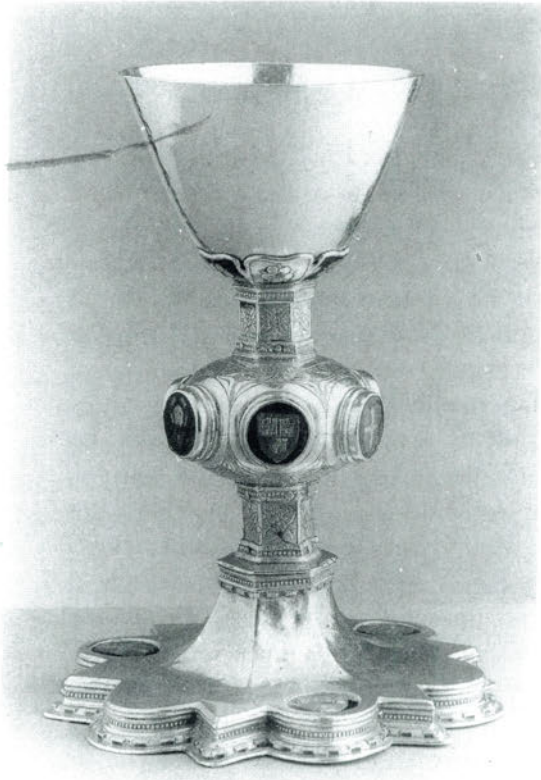
encargo del Papa y de los cardenales, produjeron una gran impresión en los cenáculos artísticos de la ciudad, con el consiguiente cambio de orientación de los pintores allí establecidos. A imitación de Martini, otros pintores italianos acudieron en busca de trabajo, entre los que destaca Matteo Giovannetti de Viterbo, que permaneció bastante tiempo (1343-1367) como decorador del palacio pontificio y de la vecina cartuja de Villeneuve con ayuda de colaboradores y discípulos. Y junto a estos pintores procedentes de Italia hay documentada la presencia de pintores franceses, ingleses, catalano-aragoneses y centro-europeos, que darían lugar a la llamada "Escuela de Aviñón" que prolongaría su actividad hasta después de la marcha, definitiva, de Benedicto XIII de la ciudad, en marzo de 1403.

A un taller perteneciente a esta escuela internacional de pintores se debe la decoración con pinturas murales al fresco de dos salas en una residencia aneja al castillo pontificio de Pont-de-Sorgues, cuyo mecenazgo ha sido atribuido al aragonés Juan Fernández de Heredia, del que reproducen sus armas. Estas pinturas, de temática caballeresca y profana, -próximas al mundo de la tapicería-, habrían sido realizadas entre 1361 y 1376 por encargo del que sería luego (1377) Gran Maestre de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, que tuvo residencia en Avignon entre 1354 hasta 1396, año de su muerte. Su gran servicio a los pontífices aviñoneses, Clemente VI, Inocencio VI, Urbano V, Gregorio XI, que le confiaría la misión de organizar el viaje de vuelta del papado a Roma, en 1376, su apoyo a Clemente VII, y su fidelidad a su compatriota Benedicto XIII, le hicieron un protagonista de excepción en los acontecimientos que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XIV en la Corte de Aviñón. Fruto de su generosidad y amor al arte es el hermoso cáliz que regaló a la iglesia de Santa María de Caspe (Zaragoza), donde quiso ser enterrado, cuyo punzón *AVIN* coronado por dos llaves cruzadas confirma haber sido hecho en Aviñón. Otro punzón con una letra B precedido de una estrella con cinco puntas es la marca propia del orfebre. Entre los orfebres más afamados que residían en Aviñón entre 1374 y 1376 figura el sienés Giovanni di Bartolo del que se conserva un busto relicario de Santa Agueda, en plata esmaltada, en la catedral siciliana de Catania. La fecha de terminación grabada en la obra "1376", coincide con la estancia en Aviñón de dos obispos de Catania. Con anterioridad a esta fecha, otros orfebres sieneses protagonizaban la vida artística de Aviñón, tales como Tauro de Siena, Marco di Lando y Minuc-

chio de Siena. ste último es el autor de la Rosa de oro conservada en el Museo de Cluny, en París, joya que habría sido ofrecida por el pontífice aviñonés Juan XXII (1316-1334) a Rodolfo, señor de Nidau y conde de Neufchatel, cuyas armas figuran en el pie. Se sabe que desde una época muy antigua los pontífices tenían la costumbre de encargar para la liturgia del domingo de *Laetare* (“Alegraros”, 4º domingo de Cuaresma) una rosa de oro, símbolo del jardín ameno y aromático de la Jerusalén celeste, que era ofrecida a una ciudad o a un personaje al que se deseaba distinguir de manera particular.

En 1368 Urbano V (1362-1370) ofreció la Rosa de oro a la reina doña Juana de Nápoles, aunque este honor según las normas protocolares correspondía al rey de Chipre que estaba entonces en Aviñón. Y bastantes años más tarde, en la primavera de 1413, el platero zaragozano Guimot Jabiol, acudía a Tortosa para entregar a Benedicto XIII la Rosa de oro que había hecho para él, lo que indica la continuidad de una tradición llena de resonancias de Dante Alighieri.

La necesidad de revestir dignamente muros y suelos en las estancias de pontífices y cardenales hizo difundir en Aviñón el arte textil, tapices, alfombras, tejidos bordados o pintados, destinados a recrear en pocos minutos la decoración habitual de su entorno. En tiempos de Juan XXII, en que los pontífices no tenían residencia propia y se alojaban en el palacio del obispo, se hizo decorar sus apartamentos con alfombras; algunas eran “*de opere Ispanie*”, de trabajo morisco, otras se decían turcas y eran de procedencia oriental. Con sus inmediatos sucesores, Benedicto XII (1334-1342) y Clemente VI (1342-1352), artífices del grandioso palacio papal edificado a partir de 1335 en la cima de una colina sobre el río Ródano, a escasos metros de la catedral románica de Notre-Dame-des-Doms (de “*Domo episcopali*” por su proximidad a la antigua residencia episcopal), se siguieron utilizando las más ricas telas, alfombras y tapices, como ornato de las habitaciones. En tiempo de Benedicto XII se usaban mullidas alfombras para las capillas, el Consistorio y salas de recepción. Eran adquiridas en París y su dibujo, de color verde esmaltado de flores rosas, no variará hasta principios del siglo siguiente. A partir de mediados del siglo XIV comienzan a difundirse los tapices que tenían que rivalizar con los frescos como sistema para cubrir los muros; solían ser tapicerías de alto lizo procedentes de los talleres de París y de Arrás, y en ellas alternaban motivos vegetales



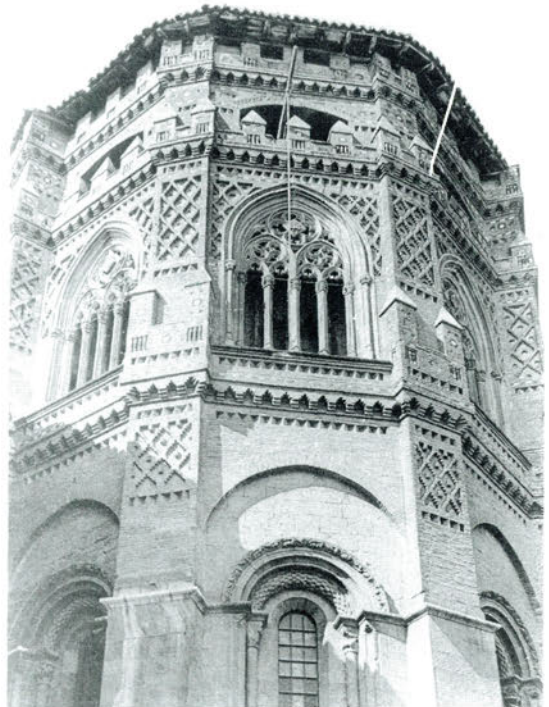
Lám. I. Cáliz de Juan Fernández de Heredia (+ 1396).  
Santa María de Caspe (Zaragoza).



Lám. II. San Valero. Busto relicario. 1397-1405.  
Catedral de San Salvador de Zaragoza.



Lám. III. San Vicente. Busto relicario. 1397-1405.  
Catedral de San Salvador de Zaragoza.



Lám. IV. Capilla mayor recrecida por Benedicto XIII.  
Catedral de San Salvador de Zaragoza.

con otros de carácter figurativo, religioso y profano. En 1355 Inocencio VI (1352-1362) compraba en París, por intermedio de un comerciante de Aviñón, Nicolas Benthí, alfombras decoradas con hojas y rosas, de tamaños y formas diversas, y dos tapices dedicados uno a la vida de Santa Catalina y otro a la de las Santas Marta y María de enorme tamaño, destinados a decorar la capilla grande del palacio papal. Nuevos encargos del mismo pontífice de alfombras y tapices a talleres parisinos, en 1357, destinados a decorar el palacio de Aviñón y la residencia pontificia de Villeneuve, prueban la afición del prelado por este tipo de ornamentos. En tiempos de Clemente VII (1378-1394) ya existía un taller de tapicería en Aviñón cuyos artífices, de procedencia flamenca, se especializaron en piezas tejidas de bajo lizo con escenas de caza sobre un fondo lleno de vegetación naturalista. Resultaban menos caras que las tapicerías historiadas lo que explica su rápida difusión a nivel popular. Eran las llamadas "*bancalia*", de las que en tiempos de Benedicto XIII, en 1397, el palacio poseía 34 ejemplares, alguno de notable tamaño. Nuevas adquisiciones de tapices en Arrás, durante el mandato de Clemente VII (1378-1394), y en Borgoña para Benedicto XIII y sus cardenales, en 1397, confirman el éxito de esta clase de obras en la Corte de Aviñón. Junto a ello se adquirían en Italia, Chipre y Damasco todo tipo de lujosas telas, -brocados, sedas, estofas-, para cortinajes y ropa de cama. Sin olvidar los tejidos bordados en oro y plata, a los que tan aficionado fuera Clemente VII, y los más sencillos pintados con escenas narrativas que, por su menor costo, eran los preferidos para utilizarlos en viajes de mayor distancia.

La originalidad y belleza de las obras creadas en los talleres que trabajaban para el pontificado de Aviñón fue algo muy admirado por los monarcas europeos que intentaban tener o imitar alguna de sus realizaciones. Esto se confirma en lo que concierne a los reyes de la Corona de Aragón a través de la documentación conservada. Así, por ejemplo, Pedro IV el Ceremonioso, el 27 de febrero de 1347, informaba al tesorero de la Seo de Gerona de que su consejero Ramon de Boyl le había traído de Aviñón un paño con las imágenes pintadas de Julio César, Héctor, Alejandro Magno, Judas Macabeo, David, Josué, Carlomagno, Godofredo de Buillon y el rey Arturo, reproducción de otras semejantes existentes en una residencia de allí; y años más tarde, el 4 de septiembre de 1406, el rey Martín I el Humano, solicitaba del obispo de Lérida que le facilitara la copia en un pergamino

de las pinturas murales existentes en la torre de los ángeles del palacio de Aviñón, para poder copiarlas en una capilla que, bajo la advocación de San Miguel Arcángel, había comenzado a edificar en Valencia.

Estrechamente unido al arte de la pintura y de la tapicería se encuentra el arte de la miniatura, de la que se sabe que hubo destacados artífices en la Corte de Aviñón. El interés por los libros ilustrados destinados a las bibliotecas privadas de pontífices y cardenales fue constante a lo largo de todo el siglo XIV, como lo demuestran los ejemplares conservados y los nombres conocidos de algunos autores. En la primera mitad de la centuria sobresale el Maestro del Códice de San Jorge, pintor de origen italiano, así llamado por las ilustraciones de un libro de la vida de este santo (Roma, Biblioteca Vaticana), escrito por el cardenal Jacopo Stefaneschi en la ciudad de Aviñón entre 1320 y 1325. Seguidamente hay que destacar la labor como ilustrador de libros de Simone Martini durante su estancia en la Corte pontificia (1336-1344) que alternó con sus trabajos pictóricos sobre pared y sobre tabla. La pintura hecha por Simone para el frontispicio del libro que contiene la obra de Virgilio comentada por Servius (Milán, Biblioteca Ambrosiana), que perteneció a Petrarca, quien lo había adquirido en Aviñón en 1338, refleja la habilidad del maestro sienés para interpretar a los autores clásicos y su tratamiento del paisaje con un sentido moderno.

En tiempos de Benedicto XII, pontífice enamorado de los libros de lujo que adquiría para su biblioteca, destaca el nombre del miniaturista Andrés Beauvais, y con Inocencio VI el de Bartolomé de París, síntoma del protagonismo naciente de los iluminadores franceses frente a los italianos que les habían precedido en el favor papal. Durante el mandato de Urbano V se conoce la actividad de un tal Bernardo de Toulouse, "*optimus scriptor*", que junto con su mujer María dirigía en Aviñón un taller de copistas. A este pontífice perteneció un misal (Aviñón, Biblioteca Calvet) que fue decorado por el pintor Niccolò di Giacomo, de Bolonia, entre 1370 y 1371. En el pontificado de Clemente VII se menciona a Juan de Toulouse que tal vez fuera hijo del miniaturista Bernardo que había trabajado para Urbano V. Durante la etapa aviñonesa de don Pedro Martínez de Luna (1375-1403), primero como Cardenal y Legado pontificio y después, ya como Pontífice, con el nombre de Benedicto XIII, se conoce la presencia de miniaturistas españoles lo que permite sospechar la existencia de un taller de iluminadores de procedencia hispana. Son también de origen peninsular algunos de

los copistas e iluminadores que trabajaron para el gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén, Juan Fernández de Heredia, como Alvar Pérez de Sevilla y Bernardo de Jaca, entre 1382, en que don Juan fija definitivamente su residencia en la ciudad del Ródano, y 1396, año de su muerte.

La ciudad de Aviñón desde que Benedicto XII decidió establecer allí la sede pontificia de modo permanente, hasta 1376 en que con Gregorio XI tuvo lugar el traslado a la ciudad de Roma, había sido objeto de profundas transformaciones urbanísticas. En esta primera etapa lo más señalado, desde el punto de vista constructivo, es la edificación del palacio papal, iniciado por Benedicto XII (Palais-Vieux) y ampliado hasta alcanzar su completa configuración (Palais-Neuf) con su sucesor, el gran mecenas de las artes, Clemente VI. A este último se atribuye, también, la realización de las murallas con que se rodeó la ciudad una vez que se hubo adquirido, mediante compra (1348), a la reina Juana de Nápoles, su propietaria, para pasar a ser dominio papal.

Al margen de estas grandiosas construcciones que otorgaron a Aviñón una nueva imagen que la distinguirá para siempre de las restantes ciudades de la Provenza, la ciudad cambiaría de aspecto con la renovación de sus edificios principales, catedral de Notre-Dame-des-Doms, Saint-Agricol, Saint-Didier, Saint-Pierre, que se agrandan y embellecen, y la edificación de otros nuevos para satisfacer las necesidades de la nueva población que allí se establece. Pontífices, cardenales, obispos, abades, nobles y burgueses, rivalizarán con sus generosas donaciones para hacer de la capital del Ródano una nueva Roma. Y fuera de Aviñón, en sus alrededores, surgirán lugares de recreo y residencias de descanso para los representantes del alto clero y de la nobleza que deseen huir de la aglomeración ciudadana. Entre los principales, el castillo de Sorgues, fundado por Juan XXII en 1321, y la Cartuja de Bompas, fundada por el mismo Pontífice en 1334, el castillo de Salon, donde gustaban descansar Urbano V y Benedicto XIII, y en Ville-neuve-les-Avignon la Cartuja de Val-de-Benediction, fundada por Inocencio VI y su familia en 1356, donde éste sería enterrado (1362) en un bello mausoleo erigido en la capilla del Espíritu Santo dentro de la iglesia. Lejos de la Provenza, en la Auvernia, el Pontífice Clemente VI había contribuido a la reconstrucción de la Abadía de San Roberto de Chaise-Dieu, de la que había sido monje, y allí será enterrado en una tumba de mármol blanco terminada en 1351.

Una segunda etapa, provocada por el Cisma, se inaugura con Clemente VII al instalarse de nuevo en Aviñón el 20 de junio de 1379, y concluye con la huida del palacio pontificio de Benedicto XIII el 12 de marzo de 1403. Apparentemente nada había cambiado, la corte papal mantenía su política de prestigio encaminada a eclipsar a la ciudad de Roma donde residía un nuevo pontífice. Artistas, intelectuales, banqueros y comerciantes mantenían la vitalidad ciudadana que no perdió su carácter cosmopolita aunque la población de origen italiano iba siendo menor y sustituida por gentes procedentes de los territorios franceses y españoles que mantenían la fidelidad al papa de Aviñón.

En el aspecto artístico no cabe hablar de decadencia: es ahora cuando se levantan, con ayuda de cardenales y pontífices, los últimos grandes monasterios, el benedictino de San Marcial (1378-1388), uno de los más suntuosos de la ciudad, y el de los celestinos, última fundación del papado aviñonés (Clemente VII, 1393) pero también la más ambiciosa. Y cuando se vive el gran momento de la escultura funeraria aviñonesa, con la realización de los más ricos mausoleos para cardenales y pontífices: los de Clemente VII y el beato cardenal Pedro de Luxemburgo en la iglesia del convento de los Celestinos, el cenotafio de Urbano V y los mausoleos de los Cardenales Guillermo II de Aigrefeuille, en San Marcial, y el de la familia Brancas (el cardenal Nicolás de Brancas y su hermano Buffill, mariscal de la corte romana, chambelán y consejero de Luis II de Anjou) en la iglesia del convento de los Dominicos. Fuera de Aviñón, en la Cartuja de Bompas, por esos mismos años, se realizaba el mausoleo del Cardenal de Pamplona Martín de Zalba, quién, a su muerte, el 27 de octubre de 1403, legaba a su gran amigo Benedicto XIII su rica colección de documentos sobre el Cisma que él había ido haciendo desde su origen hasta el momento de su fallecimiento.

## II. *Benedicto XIII y el Arte*

El acceso al papado de Aviñón por Don Pedro Martínez de Luna a la muerte de Clemente VII y su nombramiento, el día 28 de septiembre de 1394 por unanimidad del Cónclave, no estuvo exento de dificultades de carácter económico, si creemos a Zurita: "Estaba la cámara apostólica de Aviñón tan pobre que desde el tiempo del papa Clemente VII tenía empeñados todos los ornamentos y joyas y mitras de la capilla y del palacio por

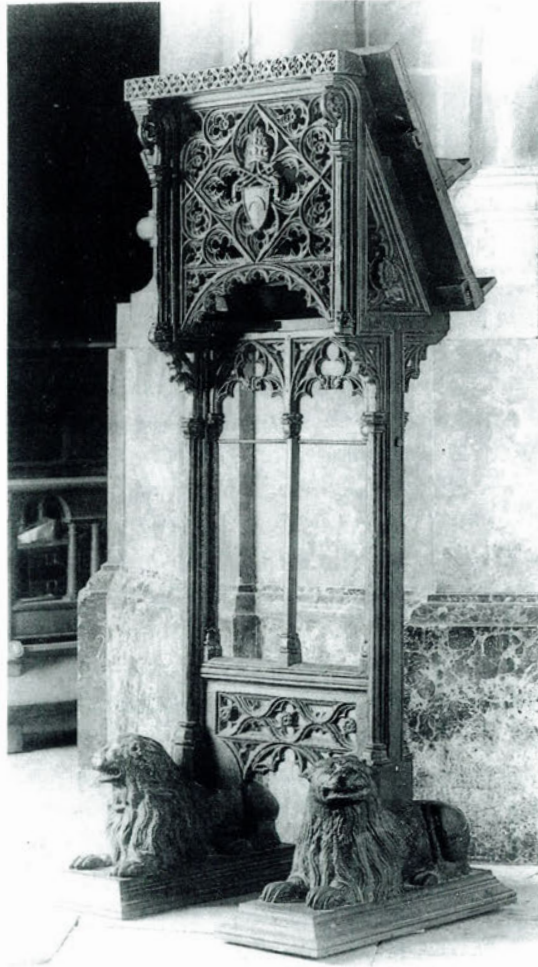


muy grandiosas sumas en poder de don Juan Fernández de Heredia, maestro de Rodas, y usó de tanta liberalidad en la promoción de Benedicto que se lo entregó todo graciosamente sin querer que se le pagase cosa alguna; y fue una de las señaladas larguezas que el príncipe usó en su tiempo y muy celebrada por todas las naciones” (X, LIII). El mismo cronista insiste en la reticencia que tuvo el Cardenal de Aragón en aceptar el cargo y cómo “rehusó mucho el serlo” y añade: “y así lo encarece el mismo en bula que envió al rey de Aragón de su elección”.

Los datos que se conocen de la política cultural llevada a cabo por el último Papa de Aviñón es la de un prelado generoso y sensible a las obligaciones de su cargo, que, a pesar de las tormentas que marcaron su pontificado, conservó hasta sus últimos días el amor por los bellos objetos de los que gustaba rodearse aún a costa de enormes sacrificios personales. Los edificios cuya construcción impulsó o las reformas y mejoras que en ellos se realizaron y que llevan sus armas mantienen vivo el recuerdo de su desprendimiento: y si en muchas ocasiones, debido a su alto precio, no los sufragó personalmente, a él se debe su realización por el apoyo que de él recibieron quienes los llevaron a cabo. Prueba evidente de todo ello es lo que se dice del Papa Benedicto en las informaciones que se exponen seguidamente.

Si el día 11 de octubre de 1396 el Pontífice mandaba socorrer de su propio dinero a un pobre clérigo español que llegaba a Aviñón procedente de Roma, al año siguiente el caritativo prelado se veía obligado a encomendar a su administrador y tesorero personal, el clérigo valenciano Juan de Romaní, la venta de un anillo de oro con un precioso rubí que le pertenecía, para tratar de solventar sus apuros económicos. La venta se realizó en París a comienzos de 1398, a través del mercader banquero aviñonés Catalano de la Rocha, obteniéndose por ella la suma total de 4.500 escudos. Con parte de esa cantidad se pagaron las deudas provocadas por la adquisición de los objetos preciosos que a continuación se detallan: una copa de oro, un anillo con rubí transparente, el precio de hacer una naveta de plata, adquisición de ornamentos de paño blancos con adornos de oro, una casulla, dos dalmáticas y tunicelas que fueron enviadas a Calatayud (Zaragoza), una gran imagen de San Pedro y tres cabezas de Vírgenes de plata sobredorada.

El inicio del terrible sitio del palacio pontificio por los ejércitos enviados por la corte de París, en septiembre de 1398, y su heroica defensa por Benedicto XIII y sus seguidores, entre los que se hallaban los cardenales



Lám. V. Facistol. 1413-1414.  
Catedral de Zaragoza.

Martín de Zalba, obispo de Pamplona, y Fernando Pérez Calvillo, obispo de Tarazona (Zaragoza), tuvieron que agravar, necesariamente, las condiciones económicas de la Corte papal. Así se entiende la impaciente misiva enviada desde Zaragoza por el rey de Aragón, Martín I, el 16 de octubre de 1399, a los cardenales residentes en Aviñón, recordando el legado que había hecho el pontífice en un “testamento redactado y firmado por él antes de la entrada en el Cónclave del que salió elegido”, “de tres cabezas de plata con la mitad de los cuerpos, de los Santos Lorenzo, Vicente y Valero, obispo de Zaragoza, que él mismo había dicho que se hicieran con la plata de una vajilla que siendo cardenal tenía y con una mitra digna de atención que entre los bienes de dicho señor mientras era Cardenal se hallaba, con intención y propósito de darlas a la Iglesia cesaraugustana en la cual, nosotros y nuestros predecesores, recibimos la corona de nuestro Reino y a la cual el mismo Señor Papa y muchos de su linaje que estuvieron al frente de dicha iglesia estuvieron y están muy obligados por los beneficios allí recibidos”. En la carta también se hacía mención de la promesa recogida en el mismo testamento de otras cinco imágenes de plata, más pequeñas, de Santa María, San Juan, San Francisco, San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino, destinadas a otras iglesias del Reino de Aragón. En el primer caso, se sabe que el encargo se retrasó hasta noviembre de 1405, según nos relata Zurita: “Parece por memoria deste tiempo enviada por Guillem Fenollet al rey de Castilla, que en este año (1405), en el principio del mes de noviembre, se llevaron a Barcelona en una galera del Papa Benedicto las cabezas de San Valero y San Lorenzo y San Vicente y de Santa Engracia de muy rica labor de plata y joyas muy preciosas y ricas y de obra y artificio muy excelente, para que se trajesen a Zaragoza y pusiesen en ellas las reliquias destos gloriosos santos, como hoy se ven, en la devoción y reverencia debida”. (X, LXXXI). Los tres magníficos bustos-relicario siguen estando en la catedral de Zaragoza, de la que constituyen su más preciado tesoro. El busto de San Valero, de tamaño algo mayor que los demás, cuya extraordinaria fisonomía parece corresponder a la de un personaje real - y que la devoción popular ha identificado con la del propio Benedicto XIII- recuerda en la inscripción que ostenta que “El Señor Papa Benedicto XIII antes llamado Pedro de Luna, diácono Cardenal de Santa María in Cosmedin dio este relicario del beato Valero a esta iglesia Cesaraugustana en el año del señor 1397, año tercero de su pontificado; prohibiendo bajo pena de exco-

muni6n en la que incurran los que contravengan con su acci6n, que de alg6n modo se enajene, para cuya sentencia reserv6 la absoluci6n de la Sede apost6lica". Se desconoce el nombre de los art6fices que los realizaron, por carecer de documentaci6n al respecto, aunque alguno ya se ha sugerido vali6ndose del parecido de los rostros con los de algunos retratos funerarios de la escuela avi6nonesa contempor6nea; un dato proporcionado por el Archivo Vaticano, dado a conocer hace alg6n tiempo, alude a los pagos efectuados a un tal "*magister Guigon*", esmaltista, en junio de 1405, por sus trabajos efectuados en "el pie del busto de San Vicente" que bien podr6a pertenecer a la obra zaragozana. Una prueba del alto grado de valoraci6n que desde un principio merecieron los bustos-relicarios, regalados a la Seo por Benedicto XIII, se tiene con la disposici6n que se le dar6a, a6os m6s tarde, al banco del retablo mayor, hecho en alabastro por el escultor catal6n Pere Johan por mandato del arzobispo don Dalmau de Mur (1431-1456), donde se situaron tres hornacinas alternando con las cuatro escenas narrativas hechas en relieve, para que fueran colocados en las grandes solemnidades; y a6n m6s, en la segunda escena comenzando por el lado izquierdo o del evangelio, donde se representa la Recepci6n del cr6neo de San Valero en la Seo cesaraugustana procedente de Roda de Isabena (Huesca), y curaci6n de una endemoniada, el escultor reprodujo fielmente el busto-relicario, con elocuente anacronismo hist6rico.

El busto para contener el cr6neo de Santa Engracia que vino en la misma galera desde Savona, desapareci6 en la Guerra Hispano-Francesa de 1808; descrito por el padre fray Le6n Benito Mart6n (1737), sabemos que llevaba en su base una dedicatoria similar a la del busto de San Valero con la diferencia de se6alar que hab6a sido dado "para la Cabeza de la Bienaventurada Santa Engracia, en el a6o del Se6or de 1405, al a6o onze de su Pontificado". El descubrimiento del cuerpo de la Santa hab6a tenido lugar el d6a 13 de marzo de 1389, durante el arzobispado de don Garc6a Fern6ndez de Heredia. Benedicto XIII, en su calidad de arcediano de Santa Engracia, dignidad que conservar6a hasta 1417, dej6 pruebas de su devoci6n y generosidad para con el templo zaragozano. En el a6o 1406, concedi6 una bula disponiendo que todo lo que posey6ndose indebidamente debiera restituirse y no constase su due6o podr6a entregarse a la obra de Santa Engracia, quedando as6 liberada la conciencia. A6os m6s tarde, Domingo Moraga y Sancho de Longares pintor, como obreros que hab6an sido de Benedicto

XIII en la obra de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, nombraban nuevo procurador en la persona de mosen Pedro de Torrellas, bachiller en derecho y arcediano de dicha iglesia. La fecha de esta noticia, 30 de septiembre de 1421, hace suponer que para entonces los trabajos estuvieran ya avanzados.

Las imágenes-relicario en plata de San Pedro Mártir y de Santo Tomás de Aquino, destinadas a la iglesia del convento de la Orden de Predicadores de Calatayud (Zaragoza), fueron terminadas en 1416 y su realización había tenido lugar un par de años antes. Fue su autor el platero valenciano Bartolomé Coscolla quien al mismo tiempo colaboraba con su hermano Pedro y otros orfebres valencianos en la obra del retablo mayor de la Catedral de Valencia, en la que también participó económicamente Benedicto XIII. En la bula de donación de las imágenes, fechada en Valencia el 5 de junio de 1415, el Papa Benedicto XIII justifica la razón de su obsequio por la especial devoción que siente a los santos Pedro Mártir y Tomás de Aquino confesor, que le han movido a construir la iglesia de los Predicadores de Calatayud en la que se encuentran sepultados sus progenitores-Juan Martínez de Luna y María Pérez de Gotor y Alagón- y otros familiares. “Y deseando decorar la misma iglesia con preciosos relicarios con huesos de los cuerpos de Beato Pedro y de Santo Tomás y cierta parte de la cabeza del Beato Pedro, damos para siempre, concedemos y asignamos a la dicha iglesia una imagen de plata de cada uno de los dichos santos con reliquias de tal clase. E igualmente, por autoridad apostólica decidimos y ordenamos, que cada una de esas mismas imágenes, según su invocación, sean colocadas sobre los altares de los respectivos santos, y se guarden honoríficamente y fielmente cada una en un armario con rejas de hierro, y poniéndoles dos cerrojos de hierro cada uno de los cuales tenga una llave distinta la una de la otra, y que de ellas, una la guarde el que sea prior y otra el hermano más antiguo”. Estos dos preciados relicarios se perdieron en la guerra Hispano-Francesa y el singular edificio bilbilitano que los albergaba, de la orden de Predicadores y múltiple advocación de Santa María, Santo Domingo, San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino, fue absurdamente demolido en 1856 aunque su iglesia nos sea conocida a través de las acuarelas de Carderera y Pérez Villaamil. De la fábrica de la iglesia se han ocupado detenidamente los doctores Borrás Gualis y Cuella Esteban, y se debe a este último la documentación referente a la ampliación que se realizó

en ella entre 1412 y 1414, merced a la generosa colaboración de Benedicto XIII. Todo permite suponer que hubo una primera fase cuyas obras terminarían durante el cardenalato de don Pedro Martínez de Luna (1375- 1394) y su posesión del Arcedianato de Calatayud, como indican sus armas presentes en los azulejos conservados (Museo de Arte Sacro, Calatayud) procedentes del exterior de la cabecera, y una fase posterior, de ampliación del edificio, (se añadieron tres tramos a los ya existentes en la nave con sus correspondientes capillas laterales, coro alto a los pies, nueva portada y sendas torres laterales de las que solo se concluyó la meridional) realizada durante su pontificado. En la primera etapa se construyó el mausoleo de la familia Luna, situado en el presbiterio, en el lado del Evangelio, y se contrató un retablo para la capilla de don Miguel Martín de la Cueva, de Calatayud, con el pintor Guillen de Leví por 135 florines, el 29 de noviembre de 1396. En la etapa segunda actuó de maestro arquitecto Mahoma Ramí, que ya había participado en las obras de la cabecera y cimborrio de la Catedral de Zaragoza (1403-1409), subvencionadas por Benedicto XIII, y que trabajaría después en otras iglesias del arcedianato de Calatayud, entre las que se encuentra la iglesia de Santa Tecla de Cervera de la Cañada, terminada en 1426. Junto a él actuaron artífices cristianos y mudéjares cuyos nombres dio a conocer Ovidio Cuella. Así, se sabe de Beltrán, “el pintor”, que en 1412 pintaba la clave de bóveda del primero de los tramos añadido a la nave, posiblemente el mismo pintor que, entre 1401 y 1403, pintaba la sillería de coro de la Catedral de Huesca, realizada por Mahoma de Borja; y también de “Benito, el pintor”, que en 1414 pintaba y doraba los adornos metálicos del coronamiento de la torre terminada que, como cree Borrás Gualis, cabe identificar con Benito Arnaldín, pintor que dejó su nombre en el retablo de San Martín de Torralba de Ribota (Zaragoza).

Con el beneficio del arcedianato de Calatayud, cuya titularidad retendrá Benedicto XIII durante toda su vida, pudo dar muestra, una vez más, de su generosidad hacia las gentes y pueblos de la comunidad de Calatayud a los que se sentía particularmente vinculado por razones de origen. Sin deseo de agotar el tema, tratado en profundidad por Ovidio Cuella, cabe señalar algunas otras actuaciones del Pontífice aragonés como mecenas y promotor de realizaciones artísticas en las tierras que le vieron nacer.

En la ciudad de Calatayud contribuyó a la terminación de la iglesia del convento de Santa Clara (1410-1412), del que era abadesa su hermana

Contesina, y en la iglesia de la Virgen de la Peña, que se hallaba arruinada por la guerras entre Aragón y Castilla, concedió indulgencias (1395) a cuantos colaboraran en la reparación del santuario. En 1411 ayudó personalmente al monasterio cisterciense de Santa María de Piedra, con la concesión de 1000 florines de oro de Aragón para la realización de obras en el refectorio y otro tanto para reformas en el dormitorio monacal. En 1416 mandaba hacer obras en el Castillo de Villanueva de Jalón y, por los mismos años, colaboraba en trabajos realizados en la iglesia de San Juan Bautista de su villa natal de Illueca (Zaragoza), así como en el palacio de la misma localidad en el que se conservan varias estancias con sus armas heráldicas en la techumbre.

La iglesia colegiata de Santa María de Daroca también recibió muestras patentes de la generosidad de Benedicto XIII, en particular durante el priorato de su amigo y colaborador en su política eclesiástica, Francisco Clemente (1394-1404), con la concesión de beneficios y prebendas espirituales y temporales. Si en octubre de 1394, el recientemente nombrado Pontífice, instituía la dignidad prioral de Santa María de Daroca, y en enero de 1396 confirmaba la Colegiata de Santa María como primera iglesia de Daroca y la condición canonical de sus prebendados, en diciembre del mismo año otorgaba indulgencias a cuantos penitentes confesos visitasen la Colegiata de Daroca y ofrecieran ayuda para su fábrica. En un inventario de bienes muebles de la iglesia darocense levantado por Francisco Clemente, en 1397, en su condición de prior de Santa María, dado a conocer por Magdalena Canellas Anoz, se incluyen valiosas indumentarias litúrgicas (capa pluvial, gran palio, palio menor, manteles de altar...) obsequio de Benedicto XIII a la Colegiata.

No se olvidó el Pontífice aragonés de la Catedral de Tarazona, con la que se sentía obligado por su condición de Arcediano de Calatayud, y atendiendo a la solicitud de su fiel amigo el obispo y cardenal de Tarazona, don Fernando Pérez Calvillo (1392-1404), que le había acompañado durante el sitio del Palacio de Aviñón por los ejércitos franceses, otorgó numerosas indulgencias a cuantos dieran limosnas en favor de la iglesia y de su altar mayor, dedicado a Santa María de la Hydria o de la Huerta, (Aviñón, 22, VIII, 1399), así como también para la capilla de San Lorenzo que había edificado en ella Fernando Pérez Calvillo como lugar de enterramiento suyo y de su hermano Pedro Pérez Calvillo, que le había precedido (1352-

1392) al frente de la diócesis de Tarazona. Esta capilla, felizmente conservada, testimonia la larga estancia de su promotor en la corte de Benedicto XIII y su afán por emular la actividad cultural de los cardenales aviñoneses. Dedicada a los santos Lorenzo, Prudencio y Catalina de Alejandría, presidida por un magnífico retablo realizado por Juan de Leví y colaboradores entre 1401 y 1408, enriquecida con dos suntuosos sepulcros de alabastro para sus propietarios, don Pedro y don Fernando, obra del escultor tortosí Pedro de Corcan, se completaba con pinturas en los muros laterales y en la bóveda con retratos de los donantes y de sus familiares, acompañados por los santos titulares de la capilla, en presencia de Dios Padre y de Santa María. Todo enriquecido con figuras de ángeles, motivos vegetales y profusión de escudos con las armas del Señor Cardenal.

La catedral de Huesca, a cuyo Cabildo perteneció Benedicto XIII, se vio también beneficiada de su generosidad y protección. Una serie de documentos del archivo catedralicio, dados a conocer por Durán Gudiol, cuya cronología abarca desde 1404 a 1423, ilustra sobre las ayudas concedidas por el Pontífice para facilitar la continuidad de las obras en la Seo oscense. Ello se materializaría con la construcción de una nueva crujía de seis tramos en el claustro, en el lado meridional, como prolongación de la galería románica, que se distingue por las claves que lucen el escudo papal, el inicio del abovedamiento de la nave mayor por el tramo inmediato a la fachada de los pies, y la terminación de la torre campanario con almenas y gárgolas, hoy desaparecidas junto con las demás adiciones posteriores.

Donde mejor se manifestará el afecto sentido por Benedicto XIII hacia sus súbditos aragoneses es en el apoyo prestado a la fábrica de la Catedral de Zaragoza, que se materializará en gran parte de su cabecera y cimborrio, con actuaciones llevadas a cabo durante la primera década del siglo XV.

El edificio gótico, iniciado verosíblemente, con don Pedro López de Luna, primer arzobispo de Zaragoza (1318-1345), supuso el proyecto de un nuevo cimborrio o torre de iluminación en la zona del crucero, en el que se estaba trabajando en la primavera de 1346. En tiempos del arzobispo don Lope Fernández de Luna (1352-1382) se concluyó el cimborrio, cuyas obras llevaron a cabo Juan de Barbastro y Domingo Serrano, se realizó la capilla de San Miguel Arcángel, situada en la cabecera en el lado del evangelio, y se trabajó en el portal mayor de la catedral. Durante el gobierno de la sede por su inmediato sucesor, don García Fernández de Heredia



(1386-1411), continuaron las obras en la catedral, ahora acrecentadas por los riesgos de un cimborrio que amenazaba ruina y era necesario reforzar en su cimentación y apoyos. Es en este momento cuando hay que situar la intervención personal de Benedicto XIII, refrendada por la documentación y por los escudos con sus armas presentes en las zonas del templo realizadas con su colaboración.

En el mes de julio del año 1400 trabajaba en la Seo un equipo dirigido por Juan de Barbastro, maestro de la obra, su hijo y tres artífices mudéjares, y en febrero de 1403 se solicitaba el parecer de una serie de maestros encabezados por Juan de Barbastro junto con otros maestros mudéjares entre los que se consigna la presencia de Mahoma Ramí, llamado a tener un gran protagonismo en posteriores proyectos subvencionados por Benedicto XIII, acerca de las obras que debían hacerse en la cabecera del templo sobre el altar mayor, por encargo del Pontífice.

El 27 de octubre de 1408 se contrataba con Mahomá Galí la pintura decorativa de la capilla de Santa María de los Ángeles, colateral de la capilla mayor en el lado del evangelio, con el encargo de que “el dito Mahoma Gali sia tenido de pintar la dita capiella segunt la obra de los cruzeros nuevamente feytos en Sant Salvador por nuestro senior el Papa”.

El 26 de febrero de 1409 se encomendaba la terminación de la pintura del cimborrio de la Seo a Mahoma Ramí, maestro de la obra, por 1200 sueldos jaqueses. Se indicaba en la capitulación que debían figurar las armas del Pontífice así como rosas blancas y rojas en los espacios libres entre cada piso de ventanas. Todos estos trabajos se habrían realizado con las rentas de Benedicto XIII como lo confirma la bula otorgada en Perpiñán, el 21 de abril de 1409, en la que solicitaba de los fieles zaragozanos una gran subvención necesaria para terminar las obras de la catedral que había comenzado a sus expensas. Con parte de los fondos destinados para ese fin, recogidos del quinto decimal en todos aquellos lugares del Arzobispado donde habitaran más de 19 fuegos, el Cabildo decidió sufragar la construcción de un hermoso facistol para el coro catedralicio, en madera de nogal y de serbal, que encomendó a diversos artífices cristianos y mudéjares. En él se colocaron las armas de Benedicto XIII, que mientras se realizaba (1413-1414), gobernaba la sede de Zaragoza como administrador, para recuerdo de las generaciones futuras de quién tan cumplidamente había ejercido como pastor.

Cuando en diciembre de 1410 Benedicto XIII visitaba Zaragoza y presidía en la catedral la vigilia de la Natividad celebrada con la mayor solemnidad “y con una circunstancia no vista en Zaragoza, ni en toda España, tomada del estilo de Roma”, según fray Lamberto de Zaragoza, los trabajos emprendidos en la cabecera y transepto con ayuda del Pontífice debían estar muy avanzados ya, que dos años después (1412), se quitaban los andamios que había en el altar mayor y bajo el cimborrio, en el que se había hecho una puerta con escalera para subir hasta lo más alto. Las vicisitudes que afectaron al cimborrio a lo largo de toda la centuria, provocadas en parte por la inestabilidad de su planta rectangular y por la fragilidad de los materiales utilizados en su construcción, terminaron el 8 de febrero de 1498 en que la caída de uno de los arcos cruceros que arrastró a uno de los pilares tangentes al cimborrio, obligó a sustituirlo por otro nuevo. Le corresponde a don Alonso de Aragón, arzobispo de la casa Real (1478-1520), la gloria de haberlo proyectado aunque falleciera meses antes de su terminación en 1521. La inscripción que mandaron poner los administradores de la obra en la moldura que separa los dos cuerpos del cimborrio sigue recordando a todos cuantos lo contemplan el protagonismo que le corresponde en su construcción a don Pedro Martínez de Luna, quien fue Pontífice en la obediencia de Aviñón con el nombre de Benedicto XIII.

“CIMBORIUM QUOD HOC IN LOCO BENEDITUS PAPA  
XIIIus ISPANUS PATRIA ARAGONENSIS IENTE NOBILI  
LUNA EXTRUXERAT VETUSTATE COLAPSUM MAIO-  
RI INPENSA EREXIT ANPLISSIMUS ILLUSTRISQUE  
ALFONSUS CATOLICI FERDINANDI CASTELLE ARA-  
GONIE UTRISQUE SICILIE GRANATE REGIS FILIUS  
QUI GLORIA FRUANTUR AN(N)O 1520”.



LA ANTIGUA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS  
DE VALENCIA Y LA ARQUITECTURA VALENCIANA  
EN LA TRANSICIÓN AL SIGLO XVII

Por

MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO



## INTRODUCCIÓN

La antigua iglesia parroquial de San Andrés, actualmente de San Juan de la Cruz, fue fundada tras la reconquista en el año 1238, sobre el solar de una primitiva mezquita en el interior de la ciudad árabe, por don Pedro Albalat, arzobispo de Tarragona. En un primer momento se llevó a cabo una construcción muy modesta, tal y como indica el hecho de que ya en 1276 todas las parroquias de la ciudad se habían construido de nueva planta salvo la de santo Tomás, que conservaba aún su fisonomía de mezquita (1). La iglesia posiblemente respondería al modelo adoptado por la mayor parte de las parroquiales valencianas de planta de nave única y capillas entre contrafuertes. Quizá siguió la evolución de muchas de estas iglesias que se ampliaron en el siglo XIV, adoptando abovedamientos de crucería y cabecezas poligonales, cambios de los que no tenemos constancia exacta, pues al decir de Escolano, la obra había llegado hasta sus días “en la forma en la que la dejaron los primeros pobladores” (2).

Lo que hasta la fecha se conocía era que la iglesia primitiva fue “derribada de cimientos” y que había sido reconstruida a partir del 26 de enero de 1602, día en que el Patriarca Ribera puso la primera piedra. No se tenía noticia alguna sobre sus arquitectos ni sobre el proceso seguido en la construcción. El presente artículo, basado en documentos inéditos relativos a la reedificación de San Andrés a comienzos del siglo XVII, permitirá reconstruir gran parte de este proceso y situar el edificio en el contexto arquitectónico del quicio entre los siglos XVI y XVII en Valencia (3). Esta documentación, constituida fundamentalmente por tres capitulaciones de obra, recoge las tres fases de reconstrucción de la iglesia pactada con diversos maestros entre los años 1601 y 1615 (4).

Estos años coinciden con un período de gran actividad constructiva en la ciudad de Valencia, con la consecución de grandes obras auspiciadas por el Patriarca Ribera, entre las que destaca como la primera y más importante la del Colegio por él fundado, cuya iglesia se comienza en el año 1590. Pero, además, el Patriarca fomentó las obras de muchas otras iglesias y monasterios que se construyen de nueva planta o remodelan en estas fechas, como el convento de los capuchinos de la Sangre, que se edificaba a partir de 1597, el monasterio de Santa Úrsula, en 1605, o el monasterio de San José de carmelitas descalzas, que se trasladaba a su actual emplazamiento junto al Portal Nuevo en 1609, entre otros. A ello, se unen las obras emprendidas por algunas órdenes religiosas como los jesuítas que dan comienzo a la construcción de la Casa Profesa con su correspondiente iglesia en el año 1595, y las obras de reforma de muchas parroquiales como las de los Santos Juanes o la de San Esteban. La iglesia de los Santos Juanes había sufrido un incendio en el año 1592 que afectó al retablo de la capilla mayor y a todo el testero y supuso la reconstrucción de la cabecera para la que el Patriarca Ribera puso también la primera piedra el 13 de diciembre de 1603. La iglesia de San Esteban también se reconstruyó empezando por la cabecera a partir del año 1608, tras un largo proceso de discusiones sobre el alcance de las reformas que se debían emprender dado el mal estado de su fábrica.

Las obras que se acometerían en la iglesia de San Andrés supusieron la reconstrucción casi total del templo primitivo, que sería totalmente derribado salvo el campanario. Éste permanece hoy en día en pie adosado a la nueva fábrica de la iglesia, realizado con sillares bien escuadrados y en el que se pueden observar restos de las antiguas ventanas en espillera en la zona baja, restos de arcos apuntados correspondientes a los antiguos arcos del porche de la iglesia y el cuerpo de campanas macizado, sobre el que se construiría en una fase ulterior un nuevo cuerpo de ladrillo. Las obras del nuevo templo implicaron también un cambio en la orientación y del antiguo no se aprovecharían ni estructuras ni cimientos, sino que se iría demoliendo a medida que se iba construyendo la nueva iglesia. El arco principal de la cabecera se situaba donde en aquel momento estaba la “pared mijera de la dita esglesia y la badia vella”, lo que nos confirma el cambio en la dirección.

La reconstrucción se realizó en tres períodos diferentes que abarcaron las dos primeras décadas del siglo XVII. Se comenzó la obra por la cabecera, para la que se firmó capitulación el 23 de diciembre de 1601, y ésta

comprendía la realización en una primera fase del presbiterio, las dos capillas colaterales, la sacristía, el sagrario y un archivo situado encima de la sacristía, estableciendo ya la pauta para la total construcción posterior de la iglesia. Las obras de continuación de la iglesia no se capitularían hasta el año 1608, en que se decidió acometer la construcción de los dos tramos inmediatos al presbiterio con sus correspondientes capillas. Y por último, de 1612 data la concordia para la construcción de los tres tramos siguientes, que suponían finalizar el conjunto de la iglesia.

Estas obras, en gran parte, responden desde el punto de vista constructivo, a lo que hoy en día se conserva. De la cabecera, el espacio más afectado por reformas posteriores fue el de la sacristía y archivo, que se remodeló totalmente a comienzos del siglo XVIII, mientras que el resto de obras decorativas que afectaron al conjunto del templo fueron respetuosas con la estructura de la fábrica, que no se vió alterada en sus elementos básicos. Se modificarían sobre todo algunas de las capillas adyacentes situadas a la izquierda del templo, en el espacio que mediaba entre la iglesia nueva y el campanario y la portada principal que sería sustituida por la actual a finales del siglo XVII. Posteriormente, se ampliaría la iglesia con la adición de una nueva capilla de Comunión, con acceso independiente desde el exterior, realizada a expensas del gremio de pescadores y finalizada en el año 1741. Esta capilla, erigida como un recinto adicional y autónomo desde el punto de vista arquitectónico, no afectó a la estructura del templo, salvo en la apertura de un paso a través de la primera capilla de la derecha para comunicación con la nave principal.

El conjunto resultante sería un modelo de iglesia heredero de la tradición medieval, pero puesto al servicio de la nueva expresión clasicista imperante: planta de una sola nave con cinco tramos, capillas entre contrafuertes y cabecera poligonal. El alzado se articulaba con alargadas pilastras dóricas sobre pedestales, correcto entablamento con friso de triglifos, metopas y gotas, arcada de elevados y estrechos arcos de medio punto sobre jambas que se prolongaban por el interior de las capillas hornacinas a modo de imposta y abovedamiento de modernas crucerías con plementería tabicada en los tramos de las naves y estrellada en la cabecera y capillas inmediatas. El templo de San Andrés presentaría, en el ámbito de la ciudad de Valencia, una de las muestras más representativas de la modernización al modo cla-



sicista de un modelo de iglesia parroquial que había tenido gran fortuna histórica y que se fija con gran fuerza en todo el ámbito valenciano desde las últimas décadas del siglo XVI hasta aproximadamente la tercera década del XVII. (Vinaroz, La Jana, Traiguera, Calig, Benlloch, Useras, Xert, Puzol, Benigánim, Pego o Teulada).

#### LAS OBRAS DE LA CABECERA Y SU TRACISTA: JOAN MARIA QUETZE Y DE MORCO

La documentación de las obras de la cabecera, aunque se conserva de forma incompleta, nos ha permitido conocer un dato fundamental, que es el de su maestro tracista. El proceso que se seguía para la adjudicación de la obra también se explica y era el habitual en muchas edificaciones de esta época. En primer lugar, los electos, síndicos y procuradores de la iglesia acordaban acometer una determinada obra. Una vez aprobada la decisión por la mayoría, se reunían con maestros procedentes de los gremios de cantería y albañilería, que presentaban diversas trazas. Se elegía una de ellas, que sentaría además la pauta para la ulterior redacción de los capítulos de la concordia, que se pactarían con un maestro. Esta traza se subastaba ante la iglesia convocando a los maestros interesados en la obra y finalmente se libraba por medio de subasta pública a la baja, otorgándose a quien se comprometiera a realizar la obra por el menor precio. Normalmente se libraba a un sólo maestro que, de tratarse de un albañil, podía elegir posteriormente mediante la aprobación de los electos a maestros canteros, que colaborarían con él en las partes tocantes a cantería y viceversa. En algunos casos excepcionales se libraba a más de un maestro. En las obras de la cabecera de San Andrés, coinciden el tracista y el autor material del proyecto pues sabemos que la capitulación se realizaba conforme a una traza, que en una hoja de papel contenía la planta, firmada por el síndico de la parroquia don José Pellicer, el notario Dionís Alfonso y el maestro de obras Joan Maria Quetze y de Morco, a quien también se adjudicaron las obras mediante subasta a la baja (5). Podemos afirmar con seguridad que Joan Maria Quetze era el tracista de la cabecera y quizá fuera también el del resto de la iglesia, ya que en capitulaciones posteriores sobre los siguientes tramos, hay continuas referencias a la obra del presbiterio con la que tenía que

armonizar en niveles y formas el resto de la iglesia y en ninguno de los documentos se mencionan al autor de estas trazas, aunque sí constan referencias a nuevas trazas para estos tramos.

Joan Maria Quetze era un maestro hasta ahora poco conocido en la bibliografía. Natural de Carona en el ducado de Milán aparecía ya documentado en Valencia, en el último cuarto del siglo XVI. Se le había considerado miembro de la familia de los Aprile o Abril, canteros y maestros obreros italianos, presentes en Valencia en esas mismas fechas (6). La confusión procedía del hecho de que las obras más conocidas de este maestro, habían sido las realizadas en compañía de Bautista Abril y aparecía en la documentación normalmente mencionado sin su apellido, nombrado como Joan Maria.

Debió de llegar a Valencia a mediados de la década de los sesenta junto a los hermanos Abril, Francisco, Leonardo y Batiste, todos ellos procedentes de la misma ciudad de Carona. Francisco de Aprile había sido contratado junto a su socio y cuñado Joannes de Treveno, natural de Lugano, por Doña Eufrasia Llançol de Romaní, para la construcción de una capilla de mármol para sepultura en la iglesia del castillo de Montesa, en el año 1567 (7). Pero el fallecimiento de Joannes de Treveno obligó a ciertos cambios que implicaron la colaboración de Batiste de Aprile con su hermano en la construcción de este sepulcro. Por otro lado, Francisco de Aprile concertó nueva capitulación en el año 1570, con D. Jerónimo Pardo de la Casta, comendador mayor de la Orden de Montesa, para una capilla y sepulcro de mármol en la misma iglesia del castillo (8).

El primer encargo conjunto entre Joan Maria y Batiste Abril procede también de Doña Eufrasia Llançol de Romaní y Despuig, Señora de Alcántara, viuda de don Pedro Despuig, quien el 16 de noviembre de 1570, concerta capitulación con estos maestros para la realización de la obra de estuco de la cabecera de la iglesia del Convento de Jesús en la ciudad de Valencia (9). Este convento, fundado en el año 1428, contaría con una iglesia gótica y seguiría el mismo proceso que afectó a otras iglesias a mediados del siglo XVI, en las que también se remodela la zona de la cabecera. Esta remodelación estaría en la línea de la emprendida hacia 1547 en la iglesia parroquial de San Martín, ya que todo el espacio del presbiterio se cubría mediante bóveda adornada por figuras de estuco. La reforma emprendida en la iglesia del convento de Jesús, se perdería con las modificaciones realizadas en el último cuarto del siglo

XVIII, siguiendo la corriente académica, por algún maestro cercano al círculo de Antonio Gilabert.

La segunda obra emprendida por estos maestros en la ciudad de Valencia se capitulaba el 29 de junio de 1573, entre Joan Maria y Batiste Abril y Mossen Pedro Rodríguez de la Vega, beneficiado de la catedral y rector del Colegio de la Purificación de Valencia (10). La obra del Colegio incluía en su mayor parte trabajos de albañilería que modificaban ciertas estructuras ya existentes en el colegio, como los tejados de algunas habitaciones y la construcción de varias dependencias como la cocina, refectorio, los excusados, una pequeña capilla, toda estucada y una escalera que se prolongaba hasta el terrado. La portada incluía un grupo de figuras en estuco y el letrero y armas de la ciudad. Fue derribado por el ejército francés con motivo de la construcción de la plaza frente a la Aduana, actual Palacio de Justicia.

Las primeras obras contratadas por Joan Maria en calidad de maestro independiente fueron en su mayoría obras de portadas y de elementos en jaspe. Entre otras destacaba la Portada de San Miguel realizada para el Hospital General en 1584, con decoraciones de estuco, en colaboración con el cantero Lleonart Esteve (11). Otra portada, la de la Sala Nova de la Generalitat, la capitulaba de nuevo junto a Batiste Abril en 1591 y ambos seguían trazas del cantero Pedro de Corotsati y del pintor Juan Sariñena, según modelos vignolescos (12).

A partir de 1592, comienza la relación de Joan Maria con el Patriarca Ribera por motivo de las compras de dos mesas y unas bolas de jaspe. Pero los encargos más importantes vendrían a raíz de la polémica surgida con el maestro Francisco Figueroa con respecto a la obra de jaspe por éste realizada en el presbiterio de la iglesia del Colegio del Corpus Christi. En 1599, se manda reconocer esta obra a cuatro expertos porque, al parecer, no se ajustaba a los capítulos de la concordia establecida el año anterior. En el expertizaje intervinieron los maestros Joan Maria, Bartolomé Abril, Gaspar Bruel y Baltasar Bruel. Éstos dan la razón al Patriarca Ribera, que desaprobó la actuación de Figueroa y la obra se libra de nuevo. Posiblemente Figueroa, experto cantero, estaba ya plenamente inmerso en las obras de la escalera del Colegio, de una gran complejidad, en la que trabajaba desde agosto de 1599 y había descuidado las obras de jaspe, de carácter menor, al tratarse de un especie de cancel que se colocaba delante del altar mayor, meramente decorativo. La reforma de la obra de jaspe se capitularía de

nuevo el 20 de noviembre de 1599 precisamente con Joan Maria, siguiendo la traza y el memorial que éste había presentado (13). La cancela incluía un esquema en base a tres arcos, el central algo más elevado que los laterales, soportados por columnas corintias con una balaustrada y bolas de remate en lo alto. Esta obra de poca importancia sería sustituida en 1608 por una balaustrada de bronce mucho más sencilla que permitiría una mejor visión del retablo mayor. A pesar de que se conoce un pago a Figueroa en 1600 a cuenta de esta obra, es una de las primeras obras trazadas con toda seguridad por Joan Maria, aunque se trate más bien de una obra de carácter ornamental. Nos interesa señalarla porque supuso también un contacto de Joan Maria con el maestro Francisco Figueroa, destacado arquitecto y capaz maestro cantero, que le introduciría en el mundo de la traza arquitectónica. Del maestro Francisco Figueroa se tienen pocos datos, pero son lo suficientemente elocuentes como para afirmar de que se trata de unos de los principales arquitectos y maestros tracistas de finales del siglo XVI. Era natural de Xàtiva y su formación la realizaría junto a su padre, maestro cantero homónimo que había trabajado en la iglesia parroquial de Montesa, en la que le sucedería su hijo en 1586 (14). Su participación más señalada la realiza en las obras de los puentes del Turia, ya que había sido el maestro tracista encargado de enviar las trazas del Puente del Mar, para que fueran revisadas por Juan de Herrera. Las deliberaciones sobre este puente databan de 1591, en que se discutía sobre su ubicación y sobre la conveniencia de realizar el puente de sillería. En esta documentación se le menciona como pedrapiquer de Xàtiva, quizá relacionado con la obra de la Colegiata que se emprendería en aquella ciudad en 1596, aunque posteriormente se avvicinaría en Valencia donde se le considera también como “lápida sive architector” (15). En enero de 1597, visuraba junto a Guillem del Rey y Vicent Esteve, la obra de la “casa, sala y almodí” de la Villa de Liria, sobre la que no nos consta el autor de la traza (16). A partir de 1600, trabajaría en destacadas obras como la del Monasterio de San Miguel de los Reyes y visuraría otros puentes como el del Real. Estos datos nos hacen pensar en un maestro tracista, arquitecto, que posiblemente contribuyera a la formación en el terreno de la traza de Joan Maria. Aunque no se tiene constancia exacta de los canteros colaboradores con Figueroa en la construcción de los primeros tramos de la escalera del Colegio, la destacada participación de Joan Maria en varias obras del mismo y su posterior vinculación a las obras

del último tramo de la escalera, permiten pensar que ya hubiera trabajado junto a Figuerola desde 1599 en los inicios de esta obra.

La escalera principal del Colegio, ubicada en el ángulo sureste del claustro, se amplió con un nuevo tramo de conexión con la biblioteca en el año 1602 y consta en esta intervención la presencia de Joan Maria junto a Joan Baixet y Bartolomé Abril. La escalera en caja cerrada constituye una de las más significativas muestras de la tipología de escalera de “más de una vuelta”, que se fue perfeccionando en Valencia a lo largo del siglo XVI. Alarde de estereotomía, estas escaleras aduicidas de cantería se construyeron con complicadas bóvedas escarzanas en esviaje, con hiladas de dovelas perpendiculares a la pared y marcadas aristas en el encuentro de las bóvedas. Un eslabón anterior al de las escaleras de tres vueltas lo constituía una escalera como la del palacio den Bou, con sólo dos vueltas que seguía también el mismo sistema constructivo. De las escaleras de tres vueltas destaca como una de las primeras la del Colegio de Santo Domingo de Orihuela realizada en 1565, en una fase de obras con presencia activa de maestros valencianos. Posteriormente, destacaría la escalera del monasterio de San Miguel de los Reyes, trazada por Juan de Ambuesa en 1582 y a la que se le añadió un tramo más realizado en mampostería tras consultas con el maestro Gaspar Gregori (17). Pone de manifiesto el conocimiento de técnicas de estereotomía complejas, que contribuyen a la formación de Joan Maria, ya que compartió obras con otro experto maestro en el arte de la traza, el cantero Joan Baixet que, entre otras, daría el visto bueno para la de Joan Cambra en San Miguel de los Reyes. Estas obras nos muestran la facilidad de adaptación y el proceso de transformación que sufrieron los maestros italianos a lo largo de su estancia en Valencia.

## LAS OBRAS DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

Por tanto, cuando se le encarga la traza y obras de la cabecera de la iglesia de San Andrés, Joan Maria contaba ya con una larga trayectoria como maestro y no era la primera vez que presentaba una traza, aunque sí la de una estructura compleja, que implicaba la montea del presbiterio y capillas. Quizá en este punto, cabría señalar que Joan Maria contaba con la colaboración de otro maestro, el arquitecto Francesc Anton, nombrado

como experto por los electos de la parroquia desde enero de 1602, quien debía acudir a inspeccionar la obra al menos dos veces por semana, vigilando el buen cumplimiento de los capítulos acordados (18). En esta obra, Francesc Anton actuaría como verdadero arquitecto liberado del quehacer material de la misma, tras una trayectoria anterior como maestro en diversos procesos constructivos. Iniciado como maestro de albañilería y cantería, había trabajado a las órdenes del arquitecto Gaspar Gregori, en el segundo crucero del Hospital General desde 1588, por espacio de unos años. A la muerte de éste, hacia 1592, pasó a aunar las funciones de maestro mayor junto a las de maestro de cantería y albañilería, para trazar en 1600, el cimborrio de este crucero (19). En otras obras, como las de la iglesia de la Compañía, había sido principal artífice constructor, sin que se tenga noticia clara de su tracista (20). Mientras que consta además de como principal maestro, como tracista en las obras del monasterio de los Capuchinos de la Sangre, desde 1597 (21). La obra de la cabecera de San Andrés sería la primera en la que se le contrató exclusivamente como experto para vigilar el proceso constructivo, actividad que se repetiría en otras obras. En la de la cabecera de San Esteban de nuevo, entregaría trazas en el año 1608 que se capitularían con otros maestros (22). En este sentido, es uno de los pocos maestros que en Valencia recibe el título de arquitecto junto al citado Figueroa y a Gaspar Gregori.

La cabecera de la iglesia de San Andrés mantenía la estructura poligonal de la mayor parte de las cabeceras de iglesias parroquiales valencianas; pues salvo la cabecera de la iglesia del Patriarca, con el testero recto, el resto de iglesias a pesar de reformar o construir sus cabeceras en fechas posteriores a la del Patriarca seguían el modelo poligonal. Una de las primeras parroquiales que había reformado la cabecera era la iglesia de San Martín, comenzada en 1547. Esta obra modificaba la zona del presbiterio por medio de una cabecera poligonal, que se resolvía de forma peculiar en el alzado, abandonando el tradicional sistema de crucerías para adoptar una solución centralizada con un tramo de cañón acasetonado, que precedía a una bóveda de tres faldones también acasetonada y abriendo un óculo en la intersección entre ambos espacios. Seguía una solución parecida, salvo por el óculo, a la adoptada por Diego de Siloé en la iglesia de los Jerónimos de Granada (1526-1546), que quedaría tipificada en el Tratado de Vandelvira, como “ochavo por igual con cruceros” (23). Esta reforma que implicó también la

adición de un transagrario y una sacristía ya en el año 1571, no tendría mucha repercusión en Valencia. La mayor parte de las iglesias construídas de nueva planta y las que remodelaban el presbiterio, lo hacían siguiendo el tradicional criterio denominado en la documentación, “ochavo”, que se componía normalmente de cabeceras poligonales de cinco lados. Tanto en la ciudad de Valencia, como en pueblos cercanos, iglesias como la de Algemesí, Guadasuar, L'Olleria, o Alacuàs en el último cuarto del siglo XVI y cabeceras como las señaladas de Santos Juanes (1603), la de San Esteban (1608) o la de la iglesia de la Compañía (1621), seguían la solución poligonal y el abovedamiento de crucería. En algunos casos, el polígono se disimulaba al exterior por medio de espacios adyacentes, transagrarios y sacristías que envolvían la estructura del presbiterio para dar lugar a formas rectas, como el de la parroquial de Puçol, comenzada en 1603. La cabecera recta propiamente dicha tardaría en imponerse en nuestra ciudad y se adopta generalmente en algunas de las obras auspiciadas directamente por el Patriarca Ribera, como la citada iglesia del Colegio comenzada en 1590. Otra iglesia asociada al Patriarca Ribera, como la del convento de los Capuchinos de la Sangre de 1597, sería un modelo a escala reducida y con materiales más pobres de la del Colegio del Corpus Christi, y este modelo de testero plano se repetiría también en otras iglesias de conventos de la orden capuchina, como la iglesia del noviciado de la Magdalena de Masamagrell, construída a partir de 1590. Y en obras situadas en el foco de Cocentaina, donde el Patriarca patrocinó iglesias como la de Santiago de Cocentaina que se estaba construyendo desde 1583, con proyecto de Jaime Terol basado en uno del arquitecto de Gaspar Gregori y la del convento de San Francisco de esta misma población, réplica de la anterior, comenzada en 1598. O la parroquial de Fuente la Higuera, construída por el arquitecto Honorato Martí, con cabecera recta, y finalizada en 1597 (24).

Al presbiterio de la iglesia de San Andrés se adosaban los espacios adyacentes de la sacristía y archivo, el transagrario y las dos capillas colaterales en el tramo inmediato. La adición de espacios junto al presbiterio venía siendo práctica habitual desde la reforma de San Martín, en donde también se construyó un transagrario y una amplia sacristía. En la cubrición del presbiterio y capillas así como en la del resto de los tramos que se construirían en una fase posterior, se empleó la crucería. La principal diferencia entre las obras de esta primera fase y las siguientes, estriba en que

en la cabecera y sus correspondientes capillas se empleó una crucería mucho más compleja, con formas estrelladas, mientras que los siguientes tramos se cubrirían con crucería simple, si bien en todas las fases se siguió un mismo sistema constructivo. Los arcos, nervios principales y terceletes se realizaban en piedra, mientras que los plementos de las bóvedas se componían de ladrillos tabicados. Las técnicas tabicadas en Valencia se habían introducido en fechas tempranas empleándose inicialmente en abovedamientos de arista. Posteriormente, se emplearían de forma generalizada en la cubrición de los diversos tramos de las enfermerías de fiebres del Hospital General, que se reconstruyeron tras el incendio de 1545, adoptando las formas vaídas. Las técnicas tabicadas adoptarían ya a mediados del siglo XVI dos clases de soluciones. Una sería su utilización conjunta con nervios de piedra, en una solución mixta como la adoptada en San Andrés y otra sería la forma simple, adoptando abovedamientos de carácter plenamente renacentista como eran las vaídas, en algunos casos adornadas por nervios de yeso o lisas. Más tarde se introducirían los abovedamientos “por ygual”, cañón seguido, cañón con lunetos, esquilfadas y otras variantes. La forma más habitual para denominarlas en la documentación valenciana es la de “voltes de barandat doble”, es decir doble capa de ladrillo tabicado, “llafardada de algeps”, enlucida con yeso, en el casco de la bóveda y empleando la “pedra picada” para la crucería de los nervios. Para los abovedamientos de cañón suele aparecer la denominación de “voltes de rajola per ygual”.

Las técnicas mixtas de combinación de piedra y ladrillo son las que nos interesa recalcar puesto que son las utilizadas en San Andrés. Quizá en su empleo, Joan María se hiciera eco del sistema constructivo de la iglesia del Colegio del Patriarca, que constituía el ejemplo más claro en Valencia de una construcción ajustada a los nuevos cánones clasicistas. En estas fechas, en una iglesia de la prestancia que se quería dar a la de San Andrés, no se hubiera permitido un abovedamiento por igual, que en aquellos momentos se reservaba para edificios de carácter utilitario como era el Hospital, en edificios que se construían con pocos medios y de forma rápida como era el monasterio de los Capuchinos de la Sangre y otros monasterios e iglesias ligados a esta orden, como el citado noviciado de Massamagrell, en construcciones de carácter provisional como fuera el presbiterio de la iglesia de la Compañía que se realizaba en 1599 o en espacios adyacentes poco frecuentados como era el archivo de la



propia iglesia de San Andrés donde se empleó la bóveda de medio cañón tabicada, “volta de rajola per ygal ab sa cornisa”.

El empleo de las técnicas tabicadas en el propio Colegio del Patriarca con soluciones por igual, se reservaba a espacios ajenos a la iglesia como eran capillas menores, la del Monumento o zonas del Colegio de uso doméstico como el vestíbulo, la biblioteca o el refectorio. En cambio en la iglesia, el abovedamiento por tramos emplea la combinación de crucería en piedra y plementos tabicados, si bien incluye una gran cúpula en el crucero, elemento que aún tardaría en imponerse en Valencia y que en las parroquiales que venimos señalando no se contempla. La capitulación pactada con el maestro cantero Guillem del Rey para esta iglesia que sólo nos habla de los cruceros y claves de piedra, hace suponer que el abovedamiento en ladrillo se pactaría con otro maestro.

Joan María conocía bien las obras que se llevaban a cabo en el Colegio del Patriarca pues, como se ha visto, participó en las mismas con motivo de ciertos encargos. Contaba también para la obra de San Andrés con uno de los máximos introductores de este tipo de abovedamientos en Valencia, el ya citado arquitecto Francesc Anton. Anton había empleado las tabicadas en los abovedamientos de la salas del segundo crucero del Hospital General o enfermerías de sífilis, con formas vaídas y en la cúpula de intersección entre los brazos de las enfermerías, que se construía con doble tabique de ladrillo adornado por nervios de yeso. En 1595, las emplearía para la iglesia de la Compañía, donde los tramos de la nave se realizaban totalmente en ladrillo, tanto los nervios formados por ladrillos vaciados como los plementos tabicados. En 1597, incluía uno de los primeros abovedamientos “por igual” en una iglesia, la de los Capuchinos de la Sangre, que se cubría por bóveda de cañón seguido reforzada por una arco fajón, que no se trasdosaba. Además de en la iglesia, otros espacios secundarios de este monasterio, también empleaban los abovedamientos por igual. Por último, en 1608 Francesc Anton pensaría en la misma solución que la empleada en San Andrés, nervios de piedra y plementos de ladrillo tabicado, para la cabecera de la iglesia de San Esteban, que se capitularía con los maestros Guillem del Rey en la cantería y Alonso Orts en la albañilería.

Las obras de la cabecera se prolongaron por espacio de varios años, pues sabemos que la visura final no se realiza hasta el año 1612. En esta visura participaron Francesc Anton y Tomás Lleonart Esteve, por parte de la parro-

quia y Francesc Marti y Francesc Galiana de la Lancha, por parte de Joan María y en ella se saldaron pequeñas diferencias que no eran de gran importancia para la construcción (25). A medida que se finalizaban las obras de la cabecera, se fueron construyendo los dos tramos siguientes que se habían pactado el 5 de febrero del año 1608 (26). Estos dos tramos, compuestos por el espacio de la nave y las correspondientes capillas hornacinas, se construían siguiendo el mismo sistema que la cabecera. Los laterales de la iglesia se ordenaban siguiendo el mismo sistema doble soportado por pedestales comunes, de los que partían las altas pilastras de la nave y las de las capillas algo más bajas. Sobre las altas pilastras corría el entablamento de proporciones clásicas con su friso de triglifos, metopas y gotas y cornisa resaltada por encima de los capiteles. Este mismo sistema se repetiría en la iglesia parroquial de San Esteban, donde las pilastras de arcos y capillas tienen también un pedestal común, corre una línea de imposta en el interior de cada una de las capillas y se mantiene la peculiaridad de la cornisa resaltada, elemento que se planteaba en otras iglesias como la primitiva iglesia de la Compañía. Esta ordenación es la que hoy en día se presenta, algo modificada por el revestimiento decorativo de la década de los 30 ó 40 del siglo XVIII, que estucó gran parte de los elementos y alteró fundamentalmente el entablamento, picando la mayor parte de los triglifos y metopas, salvándose algunas partes como la tercera capilla de la Epístola o la cabecera mayor, que conservan los restos del friso con la particularidad de presentar un sólo triglifo encima de cada capitel y otro en la zona central de cada tramo, lo que nos muestra aún una cierta incorrección en el entablamento. Las proporciones de los altos arcos se mantuvieron en casi todas las capillas, ya que no fueron rebajados como en las reformas emprendidas en otras parroquiales valencianas en las que, a finales del siglo XVII o principios del XVIII, aún persistía la fábrica gótica como los Santos Juanes o San Martín.

Las obras de esta fase, aunque se capitularon con el maestro albañil Alonso Orts, contaron con la colaboración de los canteros Joan Do y Joan Baixet (27). Todos estos maestros pertenecían también al ámbito del Colegio del Patriarca y en años anteriores habían realizado obras para las dependencias del Colegio. Alonso Orts trabajaba desde 1602 en la escalera del coro y en la del campanario, desde 1603 colaboraba en la realización de los abovedamientos de algunas zonas como el claustro, junto a Guillem Roca. También pactaría en calidad de maestro albañil la

reconstrucción de la cabecera de San Esteban en el mismo año 1608, dada su pericia en la realización de tabicadas. Posiblemente, nuevas noticias nos proporcionen más datos sobre este maestro que había sido considerado por uno de sus contemporáneos, mossen Porcar, como “lo millor mestre de la sua art.” (28). Joan Do había trabajado junto a Guillem del Rey en algunas de las portadas del Colegio, mientras que Joan Baixet, además de portadas había realizado junto a Joan María y a Bartolomé Abril la ampliación de la escalera para subir a la biblioteca (29). Joan Baixet además era un experto en cuestión de trazas pues había dado el visto bueno en el año 1605, a la traza de Joan Cambra para la iglesia del Monasterio de San Miguel de los Reyes (30).

A los canteros Joan Do y Joan Baixet les correspondería la realización de todos los elementos de piedra y de la portada que hoy en día se conserva recayente a un lateral de la iglesia y correspondiente al segundo tramo de la misma. En estos años aún no se había construido la fachada y esta portada permitía el acceso a la iglesia nueva que se separaba de lo que quedaba de la vieja por una sencilla pared. La portada, similar a otras coetáneas como la lateral de San Esteban, responde a un modelo clasicista un tanto estandarizado del momento. Presenta un arco de medio punto flanqueado por pilastras dóricas, que soportan un correcto entablamento, —“ab sos treglifos, gotes y metopes ab totes les mollures que requereix la orde dorica”— sobre el que se sitúa un segundo cuerpo edicular jónico con hornacina para albergar estatua y remate de pequeño frontón triangular y bolas. Estas portadas organizaban el segundo cuerpo, con recurvadas ménsulas, frontón triangular y remate de tres bolas, siguiendo el sistema empleado en el cuerpo superior de portadas como la del Colegio del Patriarca, realizada en 1603.

La construcción de estos dos tramos se prolongó hasta el 5 de junio de 1612 y tras una serie de deliberaciones, los parroquianos decidirían acometer rápidamente nuevas obras y finalizar el conjunto de la iglesia, obras que se capitulaban el 21 de octubre de ese año. La capitulación de estos tres últimos tramos fue pactada con el maestro de cantería Joan Baixet activo, como se ha visto, en la fase anterior (31). Estaría ayudado en la cantería por Tomás Mellado y en la albañilería por el mismo Alonso Orts y por Francesc Catalá. Estos nuevos maestros, Mellado y Catalá, eran maestros insertados

en el medio constructivo de la ciudad y también participarían en las decisiones sobre la obra de San Esteban en los años inmediatos.

Estas nuevas obras dotaban a la iglesia de tres tramos más con sus correspondientes capillas hornacinas en las que se seguía la misma molduración y sistema constructivo de las anteriores fases. Añadía además dos capillas en el espacio comprendido entre las capillas hornacinas y el campanario a la izquierda del templo, denominadas capilla de Nuestra Señora y del Padre Mossen Simó. Estos espacios, hoy profundamente remodelados, funcionaban como capillas independientes con su correspondiente sacristía, y entrada por el exterior –adintelada, de “ordenansa toscana” con sus pilastras y entablamiento– abierta a la izquierda de la portada principal en la fachada exterior, rematada por pirámides en los extremos y en cuyo centro se situaron emblemas eucarísticos al convertir la capilla del Padre Mossen Simó en capilla de Comunión, tras el escándalo que se produjo sobre este personaje y la prohibición de culto dictada por el Obispo, en 1613, al año siguiente de su muerte. Las dos capillas presentaban un arco de embocadura común, flanqueado por pilastras, cuyos capiteles servían para una y otra, “que el mateix capitell servixca y capitelle les dites pilastres”. De estos espacios queda en la actualidad toda la pared lateral recayente a la calle de Vilarragut, en la que se observan severos huecos clásicos con el denominado arquitrabe toscano, en realidad abreviada molduración de fajas enmarcando las ventanas, similares a las del último piso del Torreón de la Generalitat, que se erigieron en un modelo imitado en muchas edificaciones de la época.

El frente de la iglesia corresponde también a estos años, salvo la portada principal que sería sustituida en 1684, ya que la que se capituló en 1612 era una simple portada de ladrillo de carácter provisional, con arco de medio punto, “punt redó”, sobre pilastras. La fachada quedaba compuesta por un zócalo de sillería, terminado en una sencilla moldura o “copada” sobre la que se alzaba el muro de ladrillo. Por encima de la portada se abría la ventana que hoy en día aparece, “finestra perllongada”, con sus fajas y bocel formando un ligero capialzado. La fachada se remata con un entablamiento de orden toscano, de ladrillo, con su arquitrabe, friso y cornisa, sobre el que se alza la balaustrada. Esta es maciza y sólo destacan unos ligeros apilastrados de mayor relieve que se corresponden con las bolas del remate. En el interior, a los lados de la portada se abrían dos capillitas, con arcos de medio punto y ordenamiento dórico, albergando una de ellas la pila bautis-

mal, pequeños arcosolios que hoy aún podemos observar, transformados por las decoraciones posteriores.

Con estas obras, que se pretendían terminar en el plazo de tres años, quedaba reconstruída el conjunto de la iglesia. Además en el mismo año de 1612 se contrataban algunos elementos de ornato como era el nicho de madera concertado con el escultor Luis Muñoz que debía cobijar la figura de bulto del titular para el altar mayor y que se componía de un arco rematado por una pechina con decoraciones de serafines en las enjutas (32).

Por tanto, la antigua iglesia de San Andrés pertenecía a la tradición de planta de nave única con capillas entre contrafuertes y cabecera poligonal, aunque con tendencia a las formas rectas al estar embebida en diversos espacios adyacentes como era la sacristía y, sobre todo, incorporando un transagrario, siguiendo así las recomendaciones propugnadas por la contrarreforma. La iglesia se construyó con unas técnicas que denotan su cronología de comienzos del siglo XVII, como los arcos fajones de medio punto y las tabicadas, perteneciendo a la corriente de renovación técnica que se generalizaba en Valencia, sobre todo a partir del último cuarto del siglo XVI. Incorporaba los sintagmas clásicos para la ordenación de la nave y de sus capillas con muchos de los elementos novedosos como eran los altos pedestales, el correcto entablamento clásico con friso de triglifos, metopas y gotas, la doble ordenación de pilastras para nave y capillas, la cornisa resaltada por encima de los capiteles de las pilastras y la prolongación de los capiteles siguiendo la línea de imposta en el conjunto de cada capilla. Las portadas, de gran severidad, suponían un manejo culto de los órdenes clásicos, fundamentalmente del dórico y el toscano, que también se reservaba para el remate de la fachada con su balaustrada coronada por bolas, consecución final de la rígida ordenación establecida para el conjunto de la iglesia.



Lám. 1. Vista general de la antigua iglesia de San Andrés,  
actual parroquial de San Juan de la Cruz de Valencia.

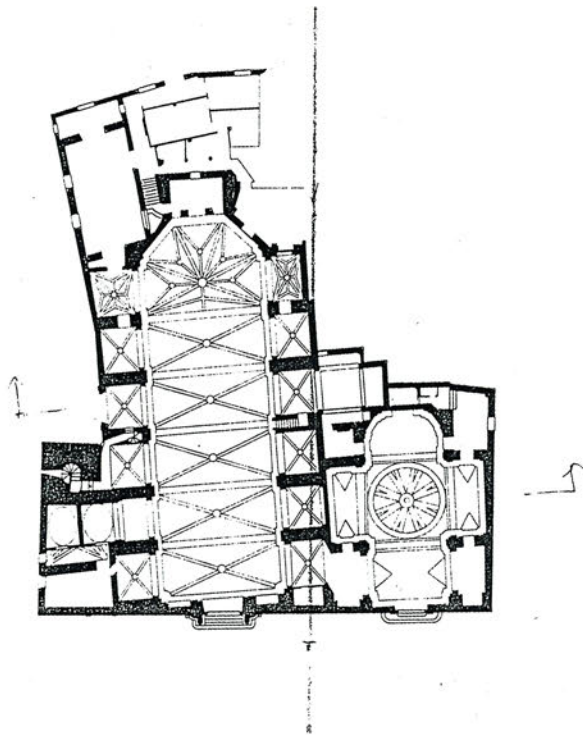
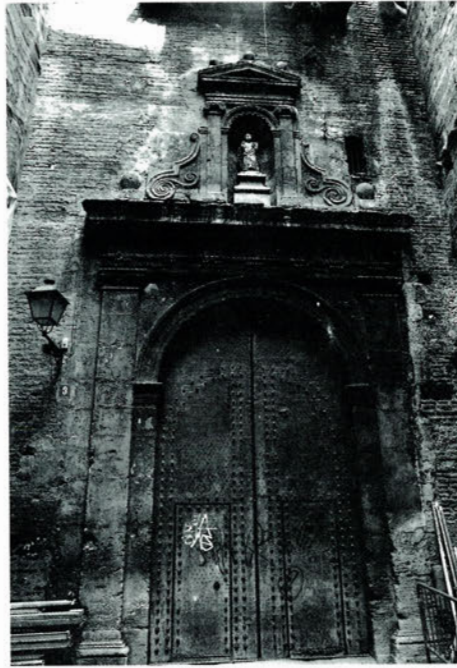
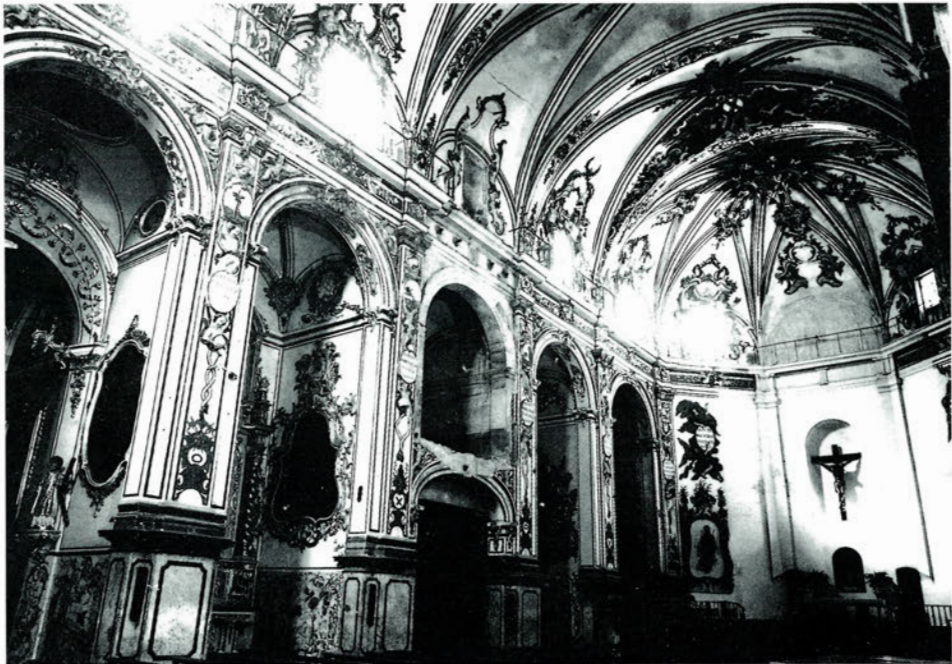


Fig. 1. Planta de la iglesia.



Lám. 2. Portada lateral del año 1608.



Lám. 3. Vista del interior de la iglesia.



Lám. 4. Fachada lateral, recayente a la calle de Villarragut.



Lám. 5. Portada izquierda de la fachada principal, de acceso a la antigua capilla del Padre Simó.

## NOTAS

APPV: Archivo Protocolos del Patriarca de Valencia.

ADV: Archivo Diputación de Valencia.

(1) TEIXIDOR, *Antigüedades*, 341-351.

(2) ESCOLANO, *Década*, lib., cap. IV, f. 915, nº 6.

(3) Las únicas alusiones a obras de este período se encontraban en PINGARRÓN, *Arquitectura religiosa*, quien mencionaba obras en 1608, pero las referencias documentales aportadas no guardaban relación con los volúmenes correspondientes del Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, donde se conserva la documentación.

(4) Estos documentos se conservan en el Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, en lo sucesivo APPV, y constituyen la fuente sobre la que se basa el presente artículo,



- aunque dada su larga extensión no ha sido posible publicarlos. Se trata básicamente de tres capitulaciones de obras. La primera se encuentra en el notario: HIERONI FERRI, signatura: 12970, 23 de diciembre de 1601, capitulación con el maestro Joan María Quetze para “la obra del cap del altar”; la segunda, en el mismo notario: HIERONI FERRI, signatura: 14502, 5 de febrero de 1608, capitulación con el maestro Alonso Orts para los dos tramos siguientes, y por último, ante el notario: FRANCES PERES, signatura: 18123, 21 de octubre de 1612, capitulación con el maestro Joan Baixet para la terminación de la iglesia.
- (5) APPV., notario: HIERONI FERRI, signatura: 12970, 23 de diciembre de 1601, “ques fes un cap de altar conforme una traça e planta que esta contenguda y descrita en un full de paper fermada de les mans de dit don Joseph Pellicer, Dionis Alfonso, notari y del dit Joan Maria Quetze (...)”
  - (6) Para referencias en la bibliografía sobre Joan María, ver MARTÍNEZ ALOY, *La casa*, 98-103, quien lo consideraba hermano de Batiste Abril y BENITO, *La arquitectura*, 104, quien repetía esta filiación.
  - (7) Las referencias documentales sobre los Abril y Joan María Quetze son inéditas y se presentarán con motivo de la tesis sobre la arquitectura de este período en Valencia, que estamos realizando en el departamento de Historia del Arte de la Universitat de València y que dirige el Prof. Joaquín Bérchez. Para este dato concreto, ver APPV, notario: PERE VILLACAMPA, signatura: 11976, 10 de enero de 1570.
  - (8) APPV, notario: PERE VILLACAMPA, signatura: 11976, 15 de enero de 1570.
  - (9) APPV, notario: PERE VILLACAMPA, signatura: 11976, 16 de noviembre de 1570.
  - (10) APPV, notario: PERE VILLACAMPA, signatura: 10387, 29 de junio 1573.
  - (11) Archivo de la Diputación de Valencia, en lo sucesivo ADV, signatura: V.1/246-247, años 1584-85, “Pagui a Joan María obrer de vila per les mans y estuc de la volta de la porta de San Miguel”.
  - (12) MARTÍNEZ ALOY, *La casa*, 98-113.
  - (13) BORONAT, *El Beato*, 308-313, contiene la visura de la obra de Francesc Figueroa, así como la capitulación pactada con Joan María.
  - (14) APPV, notario: ANTONIO JOAN ÇAMORA, signatura: 1610, 20 mayo de 1586.
  - (15) MELIO, *Fábrica*, 201-247.
  - (16) URIEL, “Sobre la construcción”, 5.
  - (17) Sobre las escaleras, ver BÉRCHÉZ, *Arquitectura*, 88-90.
  - (18) APPV, notario: HIERONI FERRI, signatura nº 12971, año 1602.
  - (19) Los datos sobre Francesc Anton y el Hospital General de Valencia, son resultado de las investigaciones con motivo de la tesis que estamos realizando sobre la arquitectura de este período y el edificio del Hospital. Ver ADV, signaturas: V-5.1/C-1 legajo. 17 y 18, y signatura: VI 2/3, año 1590, y APPV, notario: LOIS BALDO, signatura: 9969, 2 de mayo de 1592.
  - (20) Los datos más recientes sobre esta obra en GÓMEZ-FERRER, “La iglesia”, 56-68.
  - (21) Para la capitulación de las obras del convento de los Capuchinos de la Sangre, ver APPV, Notario: JAUME CRISTOFOL FERRER, nº 10111, 3 de marzo de 1597.

- (22) PINGARRÓN, “Nuevos datos”, 28-37, quien insistía en la capitulación pactada con Guillem del Rey y Alonso Orts de 1608, sin analizar la figura de Anton, maestro tracista.
- (23) Ver BÉRCHEZ, *Arquitectura*, 84-86.
- (24) Para la introducción del renacimiento técnico en tierras valencianas, ver BÉRCHEZ, “La iglesia”.
- (25) APPV, notario: FRANCESC PERES, signatura: 18123, 17 de noviembre de 1612.
- (26) APPV, notario: HIERONI FERRI, signatura: 14502, 5 de febrero de 1608, “capitulacio e concordia (...) en respecte de les capelles e navades” con Alonso Orts, obrer de vila; los parroquianos” (...) han delliberat que continuant la dita obra se fessen dos navades e capelles annexes e consecutives al dit cap del altar (...) y aixi haventse fet una trasa per a fer dites capelles e navades e una capitulacio del modo e manera que se ha de fer (...)”.
- (27) APPV, notario: FRANCESC PERES, signatura: 18122, 3 de febrero de 1610.
- (28) CASTAÑEDA, *Coses esvengudes*, tomo I, p. 315, col. 1627.
- (29) Sobre estos maestros, ver BENITO, *La arquitectura*, 105, 109 y 123.
- (30) Sobre Baixet, en relación a San Miguel de los Reyes, ver ROCA TRAVER, *Monasterio*.
- (31) APPV, notario: FRANCESC PERES, signatura: 18123, 21 de octubre de 1612, “(...) obra que se ha de fer en tres navades contigues a la obra nova guardant les tirades de pedestrals, parets, nivells de bases, nivells de cornices, de pedestrals, de empostes, y de alquitrau, fris y corniza principal, jambes, gruijos de pilastres guardant en tot respecte a la obra nova (...)”.
- (32) APPV, notario: FRANCESC PERES, signatura: 18121, 24 de marzo de 1611, para la imagen de bulto de San Andrés, y signatura: 18123, 17 de septiembre de 1612, para la hornacina del retablo mayor.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENITO, Fernando, *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981.
- BÉRCHEZ, Joaquín, “La iglesia de Canals y la difusión del Renacimiento técnico en la arquitectura valenciana. (A propósito de la bóveda “fornisa”)”, *Tiempo y Espacio en el Arte en Homenaje al prof. A. Bonet Correa*, Vol. I, Madrid 1994.
- Arquitectura renacentista valenciana, (1500-1570)*, Valencia 1994.
- BORONAT, Pascual, *El Beato Juan de Ribera y el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1904.
- CASTAÑEDA ALCOVER, Vicente, *Coses esvengudes en la ciutat y regne de Valencia. Dietario de Mossen Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)*, Madrid 1934 (2 vols.).

- ESCOLANO, Gaspar, *Década de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia ed. 1876, (1611).
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "La iglesia de la Compañía de la ciudad de Valencia. El contrato para la finalización de las obras de su cabecera en 1621", en *Archivo de Arte Valenciano*, año 1993, 56-68.
- MARTÍNEZ ALOY, José, *La casa de la diputación*, Valencia 1909-1910.
- MELIÓ URIBE, Vicente, *Fábrica de Murs y Valls*, Tesis de licenciatura, Valencia 1987.
- PINGARRÓN, Fernando, "Nuevos datos documentales sobre la historia constructiva de la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia a principios del siglo XVII" *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, pp. 28-37.
- Arquitectura religiosa en Valencia durante el siglo XVII (1600-1700)*, Tesis Doctoral inédita leída en la Universitat de València, Valencia 1992.
- ROCA TRAVER, Francisco, *Monasterio de San Miguel de los Reyes. Su fundación y construcción*, Valencia 1971. Original mecanografiado en la biblioteca del Colegio de Arquitectos de Valencia.
- TEIXIDOR, José, *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895.
- URIEL, D., "Sobre la construcción de la Casa Ayuntamiento de Liria", *Las Provincias*, Valencia, 30 diciembre de 1923, pp. 5.

JUSTICIA, DERECHO, ARTE

Por

MANUEL UTANDE IGUALADA



Un ilustre jurista y profesor ha hecho pública en fecha muy reciente su reflexión sobre la afinidad entre el arte, el derecho y la justicia, manifestada en dos sentidos: la traslación del mundo jurídico a formas plásticas o gráficas y la explicación de aquél desde categorías artísticas. Por un lado abundan las imágenes de aspectos variados de la Justicia y el Derecho (él cita ejemplos notables en la pintura); por otro el Derecho ha sido definido como arte y éste sirve para juzgarlo (1).

La percepción de ese fenómeno era la razón que nos había movido a esta investigación para conocer, ordenar y resumir en cuanto nos fuera dado las obras de arte que han hecho de la Justicia y el Derecho su objeto; hacer el inventario total nos parecía una meta inalcanzable y fuera de lugar para el fin perseguido, pues para captar los modos diferentes de representación había de ser más útil un criterio cualitativo que otro atento a la cantidad.

Aquí se nos plantea una cuestión previa: los tres conceptos son polisémicos, plurivalentes. Podemos referirnos a la Justicia como perfección del ser humano en su relación con Dios o, de otro modo, como algo tan cercano que oímos decir que a alguien lo ha apresado la Justicia. Del Derecho leemos, por ejemplo, que es la cosa que le está atribuída a alguien por cualquier título y también que es la rectitud de obras en las relaciones con otros. Al Arte, en fin, lo definen como la virtud, disposición e industria para hacer algo, pero además como maña o astucia. No habría forma de entenderse sin acotar los tres campos en que vamos a desenvolvemos.

Sin perjuicio de precisiones ulteriores adelantamos que la Justicia a que nos referimos es aquélla que se nos presenta como virtud, como ideal -como valor, si se prefiere un término moderno-, unas veces considerada en sí misma o en relación cordial con otros ideales o virtudes, otras veces en tensión. Al Derecho lo estudiaremos en su aspecto objetivo (como

ordenamiento y como ley), en sus manifestaciones subjetivas (derechos) y también en diversas situaciones de tensión. En cuanto al Arte nos ceñiremos al ámbito de las artes bellas clásicas, no por desprecio de la fotografía o el cinematógrafo, sino por exigencia de un tratamiento homogéneo que, lógicamente, tampoco alcanza a la literatura. Sólo cuando abordemos brevemente la materia del “derecho como arte” habrá de variar el enfoque, volviéndonos al concepto romano del saber hacer (precedente muy remoto, como se advierte, del *know how* que hoy parece signo de modernidad).

Conocido el escenario nos falta presentar a los protagonistas. En el Derecho no vamos a encontrar personajes consagrados, probablemente porque nadie le rindió culto religioso ni mítico; sólo la Ley, en el mundo contemporáneo, aspirará a ocupar ese puesto acompañada por una de sus hijas, la Constitución. En la Justicia, sí. Sería una tarea extensa y prolija hacer la relación de las culturas en donde la Justicia no fue objeto de culto personificado, desde las orientales a las precolombinas; permítasenos limitarnos a tres grandes ámbitos en los que se dio tal culto o reverencia (Egipto, Grecia y Roma) y, a título de sucesión, a la civilización occidental que ha recogido el espíritu de éstas últimas (2).

Ahí encontramos protagonistas auténticas, de las que hemos traído a nuestro escenario a Maat, Temis y Justicia (3). Por supuesto que Maat y Temis no eran conocidas de modo tan definido y cartesiano que no hubiera zonas de solapamiento y confusión. Maat era vista como Justicia y Verdad, como diosa del Orden de la creación; pero por un lado Isis le disputaba su dominio y por otro, en algún texto sobre el juicio de los muertos, se habla de “las dos Maat”, como separando su protagonismo de las dos virtudes (4).

¿Y por qué elegir en Grecia a Temis y no a Diké?. Respetando las opiniones favorables a ésta (bien reciente la del profesor Peces-Barba), acogemos aquí a la primera por entender que Diké, aun con todo su contenido de Justicia, está más cerca del Derecho, de la “justicia en un nivel humano” (el orden recto), mientras que Temis (aun siendo más oráculo que ideal en algún momento), reviste mejor el carácter de la justicia intemporal. En cuanto a la relación entre ambas, nos atenemos a la versión de Hesíodo, para quien Temis -hija de Gea y Urano, de la Tierra y el Cielo- tuvo a Diké como hija de su unión con Zeus. También Astrea, otra hija de Temis, ocupó a veces la función tutelar de la Justicia (5).

Más exclusivo es el protagonismo de la Justicia romana. Ella será además la que, iluminada por el cristianismo como virtud cardinal, siga perpetuándose en las diferentes manifestaciones artísticas hasta nuestros días (6).

Maat, Temis, Justicia, no tres encarnaciones de un mismo personaje, sino tres personajes con caracteres propios, centro cada uno de ellos de un modo de ver peculiar en la cultura respectiva. Ahora, iniciando ya el acercamiento a las formas del arte que han pretendido hacer accesible al hombre concreto la idea abstracta de la Justicia, en su sentido más amplio, nos fijamos ante todo en la Música.

*La Música.* De una arte sola se ha dicho y repetido que encierra la escala completa de los sentimientos humanos, que a través de ella -en su versión sinfónica- nos llega el significado del conjunto sonoro: la Música, capaz al parecer de conectar con los sentimientos más íntimos (7); ¿capaz, entonces, de evocar la Justicia con sus notas?

Pronto se desvanece la ilusión. Escuchamos repetidamente el final de la obertura de *Egmont*, de Beethoven, y no nos sabe a injusticia, aunque nos impresione; intentamos captar un mensaje al fin esperanzador en el *Peter Grimes*, de Britten, podemos seguir la partitura de *El proceso*, en versión de Von Einem; pero si atendemos a la música en sí no lograremos descubrir un sentido específico aunque incluso, en el caso de Britten, se haya innovado la tonalidad para tratar de acercarnos más a los sentimientos expresados en la escena. Como en tantas otras obras de cámara o sinfónicas nos dejaremos llevar de unos sentimientos genéricos de tensión o de paz, de solemnidad violenta o serena, tal vez el tono mayor nos acercará a la alegría y el menor a la melancolía o la ternura..., pero no a la justicia, la generosidad o el arrepentimiento. Ya insistía Mme. Quinet, hace ahora un siglo, en que para acercarse a esa meta necesitamos “un texto, un título expresivo”, y sólo entonces entraremos en el sentido concreto que el músico persigue (8).

Comprobamos, pues, que la Música es capaz de despertar en nosotros sentimientos “puros e indeterminados”, pero no de expresar con precisión los matices; que quizá, incluso, lo que nos da es sólo la parte dinámica del sentimiento -como entiende Hanslick-, no el sentimiento mismo; a pesar de lo cual, como él reconoce, si “las otras artes nos persuaden, la música nos invade” (9). Olvidados, entonces, de la Música para nuestro propósito, nos acercamos -no sin temor- al mundo de la Arquitectura.



*La Arquitectura.* Del examen de las obras arquitectónicas, ya sean edificios ya monumentos u otras de sus manifestaciones, prescindiendo de los accesorios figurativos, deducimos una conclusión no muy optimista, pero sí algo más positiva que la obtenida de la Música.

Reconocemos, está claro, que la mayor parte de estas obras sólo nos sirve de símbolo de la Justicia de modo impropio, indirecto. El templo que Augusto le dedicó, los numerosos Palacios de Justicia y los rollos o picotas que aún contemplamos en bastantes lugares sólo nos hablan de Justicia por el destino al que fueron *dedicados*. Los elementos físicos, la ordenación de los volúmenes, no hacen referencia a la deidad ni a la virtud; puede variar la dedicación religiosa, puede el palacio servir de sede a un museo o a una corporación y desaparecerá para los más la referencia a la Justicia; también la picota, carente de función, perderá en general su carácter evocador de aquélla.

Hay, por otra parte, construcciones que despiertan el sentimiento de lo justo por *asociación de ideas* en cuantos conocen un uso judicial que les está unido de hecho, sin que la fábrica en sí fuera concebida para tal fin ni haya sido adaptada a él. Nos ocurre esto, por ejemplo, con la Puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia, a la que asociamos inmediatamente la imagen del Tribunal de las Aguas y su función jurisdiccional.

El grado máximo de significación en este sentido sólo podría darlo una construcción que *en sí misma simbolizara la Justicia*. Nos ha parecido inviable mas, de aceptarse la interpretación que vamos a mencionar, habrían existido dos casos: la Puerta imperial de Sonza, en Viterbo (final del siglo XI), y la Puerta federicana de Capua (siglo XIII). Centrando en ésta su estudio, Eugenio Battisti sostiene -apoyado en un amplio aparato de estudios anteriores- que la Puerta de Capua representaba los conceptos de libertad y justicia en sí misma, pues toda la simbología que su decoración expresaba "*estaba implícita en la misma estructura arquitectónica de las puertas fortificadas*". De todos modos nos parece que para ser sensible a ese significado habría que estar viviendo allí y entonces la situación política local, especialmente la tensión entre Iglesia e Imperio (10).

Si la Arquitectura nos lleva de modo tan indirecto y tan limitado a la idea de la Justicia, la del Derecho queda fuera por completo de su alcance. Con estos presupuestos el estudio que sigue habrá de ser iconográfico, limitado a las otras artes plásticas o figurativas y gráficas: escultura, pintura y dibujo en la pluralidad de sus modos de expresión y en la variedad de formas de



11109

*Maat*. Londres, Museo Británico.



CHAIRESSTRATOS: *Temis*. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

composición y de símbolos, que unas veces tienden a despertar la curiosidad y otras son consecuencia de la imaginación fecunda del artista (11).

## IMAGEN DE LA JUSTICIA EN EL ARTE

Ningún ideal de la humanidad ha conmovido las almas tan pronto y de modo tan profundo, ninguno ha influido en la vida de los hombres de modo tan duradero y penetrante como la idea de la justicia. Estas palabras, con las que Georg Frommhold inicia su estudio monográfico sobre la Justicia en el arte, explican el afán constante de expresarlo de modo plástico (12).

Pero, ¿qué idea de la justicia?. No ha sido su sentido bíblico ni alguna de tantas teorías sobre su naturaleza -especialmente numerosas en nuestro siglo- ni siquiera la idea sugerente que Ricoeur nos propone ahora de la justicia como el medio necesario del amor (13).

La justicia reflejada en la conciencia de las gentes sencillas de tantas generaciones, la que los artistas han tratado de representar con sus medios de expresión es, ciertamente, una idea que los filósofos han formulado en conceptos precisos, pero tomándola de la realidad vivida. El “hacer a cada uno lo suyo” platónico, el sentido de “modo de ser y obrar” aristotélico, el “dar a cada uno lo suyo” en la fórmula romana y tomista más cuajada, esto es lo que se ha querido recoger y hacer sensible a través de los medios del arte: una idea, una virtud comulgada por todos (14).

El paso de la abstracción a la expresión concreta requería una *encarnación*, la atribución de una imagen capaz de ser representada y captada por los sentidos. La antigua deificación de la Justicia, su personificación al menos, han hecho posible el acercamiento por la vía sensorial al mundo conceptual de la virtud o del valor, entendido bien al modo idealista bien como esencia dotada de realidad. Maat, Temis, Justicia, han sido así algo que entra por los ojos, que hasta puede ser palpado.

La evolución cultural a lo largo de un período de veintitrés siglos por lo menos ha influido lógicamente en las formas de su representación artística. De la Maat con el signo de la vida a la Temis esculpida por Chairestratos y a la Justicia que preside la fuente de Bernhard Hoetger en Elberfeld, de la grisalla de Giotto en Padua al óleo de Picasso en Vallauris, la apreciación



RAFAEL: *La Justicia*. Vaticano, Stanza della Segnatura.

del significado de la Justicia por el pueblo - aun sin perder su instinto básico- y por los artistas ha ido adquiriendo matices nuevos. Si a esa razón sumamos la intención del autor, que puede variar desde el ejemplo moral hasta el mensaje político, y las razones citadas que han podido hacer proliferar el número y la diversidad de los símbolos, no extrañarán la abundancia y la variedad de imágenes con que se ha querido perpetuar la importancia del sentido de la justicia en la vida social. Vamos a intentar un análisis ordenado de las formas principales (15).

## COMPOSICIÓN

*La Justicia sola.* Una *figura varonil* con un león como trono, con la espada en su mano derecha y una balanza en la izquierda. El grabado de Durero que nuestra Biblioteca Nacional conserva en su gabinete de estampas con esa composición, los de otros artistas alemanes que siguieron su ejemplo o la figura ya mencionada de Picasso en la capilla de Vallauris sorprenden por lo insólitos. La imagen de la Justicia, como la de otras virtudes, parece que exige una figura femenina (16).

Réau, citando a varios autores clásicos, recuerda que, aunque la palabra *virtud* tenga una etimología masculina (*vir*), las virtudes están mejor representadas por figuras de mujer porque aquéllas “acarician y nutren” (17). El género femenino del vocablo y la plasticidad del tratamiento de la figura hacen también más apropiada y asequible de modo instintivo la imagen de la mujer como representación de la virtud.

¿Qué razón, entonces, puede llevar a la interpretación de Durero o de Picasso?. En cuanto al primero, lo que ocurre es que -aun con los atributos que ostenta- no se trata de la Justicia, sino del “sol de justicia” (*sol iustitiae*) prometido (Mal. 4,2 = 3,20) y realizado en Jesucristo. La innovación de Picasso sí resulta excepcional (ya veremos alguna otra), pues él representa ciertamente la Justicia, pero no sólo ella; volveremos sobre esa encarnación ambivalente.

De todos modos la imaginación del artista puede considerar de modos tan variados a la mujer, aun encarnando una virtud concreta... Es frecuente, por supuesto, presentar a la Justicia sola; mas también abundan las imágenes que la muestran en relación diversa con otro personaje o formando parte



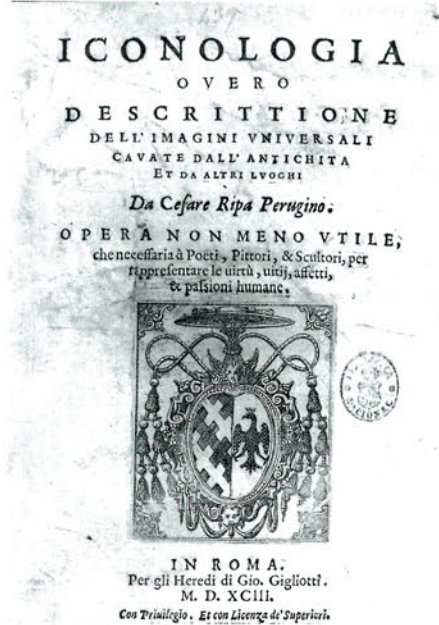
HORAPOLO, *Hieroglyphica*, 1521.



CARTARI, *Imagini delli dei*, ed.  
 tardia con adiciones, 1647.



VALERIANO, *Hieroglyphica*, ed.  
 tardia con adiciones, 1626.



RIPA, *Iconologia*, 1593.

de un grupo o dentro de una alegoría amplia poblada de figuras y de símbolos. Veámosla ante todo sola.

Así nos encontramos con una *virgen bella*, como la imaginaban Cartari y Ripa invocando a Aulo Gelio, o como una *matrona* de aspecto noble y así se nos ha mostrado desde el Renacimiento como elemento esencial de una composición centrada sólo en ella. Sin embargo, una humanidad y una serenidad más atrayentes han reemplazado al “terrible aspecto” e incluso a la “honesto severidad” y a la “mirada penetrante” que los maestros de la iconografía tomaban de aquel autor clásico quien, en sus *Noches áticas*, se remitía a su vez al testimonio de Crisipo (*Sobre la belleza y el placer*) de aquel “*aspectu vehementi et formidabili, luminibus oculorum acribus*” recogido de los antiguos (18). Con esa expresión depurada dejaban en el olvido la majestad de la Temis griega, la actitud combativa y triunfal de las imágenes medievales, aunque todavía hemos de encontrarnos con ejemplos dramáticos y airados.

El destino de la obra de arte y el medio empleado para hacerla realidad imponen sus exigencias. Por eso se puede ver a la Justicia, según los casos, con su figura entera -el más común-, en media figura, limitada al busto e incluso a sola la cabeza en distintas medallas y monedas. Una representación singular tendríamos, de haber sido real, en la versión de Cartari y Valeriano -la de éste con dibujo incluido- según la cual en cierta parte de Egipto la estatua de la Justicia no tenía cabeza, sin saber por qué. Cartari alega el testimonio de Diodoro, Valeriano el de Alejandro de Afrodisias. Ciertamente Diodoro, sin mayor fundamento, habla de las “puertas de la verdad” “*quas prope statua sit iustitiae absque capite*” (19). No casa esa singularidad con las imágenes de Maat que conocemos en escultura y en textos jeroglíficos.

Venimos considerando a la Justicia en su alegoría individual y entendemos que ésta no queda alterada por la presencia de algunas figuras secundarias. Por citar un ejemplo entre tantos nos fijamos en la pintura mural que la representa en el Palacio de Justicia de Barcelona, obra de Sert, en donde un genio sostiene la balanza y una figura femenina se acoge a sus pies. La Justicia aparece allí como “una mujer de tez oscura y cabellos negros, en la clásica actitud de la Demeter de Cnido, si no fuera por la romántica melancolía de su cabeza inclinada”; así la describen Castillo y Cirici, añadiendo que Sert no quedó satisfecho de su obra (20).

Si es frecuente la imagen de la Justicia sin referencia a elementos exteriores, también hay quien la ha situado en una posición simbólica: el citado Valeriano destacaba su colocación entre los signos del zodiaco de Leo y Libra para hacer ver la conjunción de fuerza y equilibrio; Ripa entre un can y una sierpe; Giotto, por su parte, la sentaría en un trono al componer su obra de Padua, poniendo así de relieve su dignidad (“aunque sólo es una virtud secular, no teologal”, comenta Antal) (21).

Estática, activa, con qué gesto... En un repaso rápido de lo que pintores y escultores han imaginado para la Justicia aislada veamos algunas de sus fórmulas. Aunque la serenidad sea la nota dominante (lo que no ocurrirá en bastantes representaciones de grupo), hay dentro de ella una diferencia grande entre la prestancia casi hierática de la Temis de Atenas y la gracia de la estatua de Andrea Sansovino en Roma; entre la noble actitud de la que señala al cielo, como la escultura de Miguel Blay en una fachada lateral del Palacio de Justicia de Madrid, y la figura grácil de Hoetger en Elberfeld, que parece ascender al cielo toda ella (22).

Podemos encontrarla en pie, arrogante, o sentada, como juez, y no faltan posturas de excepción cuya rareza puede merecer la cita: la Justicia *dormida*, en el cuadro de Gerung en Karlsruhe, y la *niña iracunda* blandiendo una cimitarra, esculpida por Agostino Ducci para el Templo Malatestiano de Rímini. Por lo innovadora en la concepción y en la realización, con trazos angulosos y gran aire de modernidad, nos complace señalar la gran estatua sedente en piedra negra que José Capuz talló para el antiguo edificio de “La Equitativa” (entonces nuevo) en Madrid en 1928 y que ahora preside desde la altura el chaflán de la nueva sede social (23):

*La Justicia en compañía.* Si la escultura es bien apta para el tratamiento individual de la imagen de la Justicia, aunque no escaseen en ella las composiciones de grupo, es la pintura el medio más adecuado para presentarla en relación con otros personajes, ya sea en composición binaria ya en grupos de amplitud diversa e incluso -ella ausente- evocada por “ejemplos” escenificados. Dejando para más adelante el examen de las relaciones de contraste y de lucha y el de los ejemplos, nos fijamos ahora (con alguna leve excepción que parece necesaria para contemplar el conjunto) en algunas formas “cordiales” de relación repetidas en multitud de obras: la composición binaria (no desvirtuada, como indicábamos, por la presencia de figuras secundarias) y el grupo, para completar esta





Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



*Boceto* (40 x 69,2 cm.). Propiedad particular.



Museo del Prado.

parte con el estudio de algunos cuadros del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Por lo muy conocida y comentada, destaca en el primer aspecto el conjunto de *Justicia y Benignidad* con cuyas figuras -y las de los ángeles con los atributos- cubrió Domenico Zampieri una de las pechinas de la cúpula en la iglesia Romana de San Carlo ai Catinari: la Justicia dirige su mirada hacia la tierra mientras es coronada y la Benignidad, su compañera, derrama sobre los vivientes la sustancia de sus senos (24).

Algo anterior en el tiempo es el tapiz de Bruselas conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres, que representa a la *Misericordia* sujetando a la Justicia para que no actúe con violencia sobre los hombres de mala conducta; como contraste, otro tapiz obra de Rost sobre dibujo del Bronzino, en el Palacio Pitti florentino, que muestra a la Justicia liberando a la *Inocencia*. Otra combinación en la dualidad, el cuadro manierista de Pablo de Céspedes *Alegoría de la Justicia y la Concordia*, en la Sala Capi-



BARSANTI: *Justicia y Prudencia* (sobre Lucas Jordán). Madrid, Calcografía Nacional.

tular de la catedral de Sevilla y, como obra muy destacada, el dúo *Justicia y Fortaleza* que Tiépolo dejó en la “Scuola del Carmine” de Venecia, cuya comparación con Giaquinto es de interés en cuanto a la posición de la cabeza de las dos virtudes (25).

Por su presencia en la Calcografía Nacional interesa también un grabado en cobre de Nicolás Barsanti, *Alegoría de la Justicia y la Prudencia* (núm. 778), que reproduce una de las pinturas de Lucas Jordán para el Casón del Buen Retiro. En él el avestruz de la Justicia se adelanta al centro del grupo mientras el cervatillo de la Prudencia asoma cauteloso la cabeza a los pies de ésta. No obstante su proximidad física parece que la única relación entre las dos es la mirada celosa de la Prudencia a la Justicia, que se lleva la palma en el juego de angelotes y atributos.

En esta forma binaria de composición se repite una escena muy querida especialmente para los pintores de barroco: el *abrazo de la Justicia y la Paz*. El salmo 85 (84) proporciona el fundamento bíblico cuando, al anunciar la paz a los hombres, dice en su versión usual que “la justicia y la paz se besan” y en otra que “se han dado un abrazo la justicia y la paz”. El asunto atrajo desde tan pronto la atención de los artistas que, del primitivo Egipto cristiano, nos queda una pintura al fresco en una tumba de El-Bagaouât con estas dos figuras, la Justicia al modo romano, coronada, con la balanza y el cuerno de la abundancia (26).

Tres interpretaciones del asunto pueden servir para ilustrarlo: un grabado de Bergmüller en el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional (Inv. 765), las obras de Corrado Giaquinto -una versión en el Museo de la Real Academia de San Fernando y otra en el del Prado- y el cuadro de Catherina Cherubini (copia de Ciro Ferri), también en el Museo de la Academia. Son formas distintas de concebir la escena dentro de una visión barroca común. El abrazo de la Justicia y la Paz es real en todas estas obras; sin embargo presentan diferencias marcadas, comenzando por el gesto inicial del beso, que no aparece en la última.

Bergmüller y Cherubini sitúan en primer término a la Justicia: para qué, cubierta, con atavío guerrero y espada en mano; para la académica, una figura dialogante que sólo apoya la mano en el único símbolo de su misión, el haz de los lictores depositado sobre una mesa. Giaquinto, en cambio, adelanta la Paz al primer plano destacando sobre una Justicia que empuña un cetro. En esta versión es la Justicia la que atrae hacia sí a la Paz ponién-



CHERUBINI: *La Justicia y la Paz* (copia de Ciro Ferri)  
Madrid, R. A. de Bellas Artes de San Fernando.

dole la mano sobre el hombro; en las otras dos la Paz atrae a la Justicia (Bergmüller) o la abraza cordialmente (Cherubini).

Tres escenarios distintos también para este abrazo. En el grabado, junto a elementos de una decoración clásica, el asiento de las dos figuras queda oculto por un gran globo terráqueo, sobre el que la Justicia -sólo ella- extiende una mano en ademán posesorio; el italiano eleva a la Justicia y la Paz (convertida ésta en Abundancia) hasta un trono de nubes cercano a un templo; las medias figuras de la Cherubini se nos presentan en pie como en serena conversación.

El conjunto que completa la escena de Bergmüller comprende angelotes también mensajeros de paz, una alegoría de la abundancia y dos figuras varoniles en la sombra, una coronando a las protagonistas y otra sosteniendo el haz. En lo alto oscuros nubarrones dejan pasar rayos de luz y una lluvia de rosas.

Giaquinto puebla aún más el episodio con elementos secundarios; pero aquí se advierte la diferencia entre el lienzo de la Real Academia y el del Museo del Prado:

- en el primero la columnata del templo invade el fondo de la escena; impresiona la figura de la Muerte, situada a la izquierda, con gesto amenazador y la espada arrimada al fuego; a la derecha, ante un ramaje de palmera, dos angelotes se entretienen con el cuerno de la abundancia;

- en el lienzo del Prado, de contemplación más grata, se ha alejado el templo y la figura de la Muerte ha sido sustituida por un grupo de ángeles que rechazan a los enemigos de la Paz y la Justicia derribándolos; a la derecha un frutal frondoso ocupa a dos angelotes y además, en primer término, se ha escenificado otra evocación bíblica, aunque no literalmente: el cordero y el león juntos recuerdan un pasaje de Isaías (11, 6-7).

Los tonos suaves de los vestidos, verde, rosa, se mantienen; pero el ocre del manto de la Paz ha dado paso, en el cuadro del Museo del Prado, a un colorido más oscuro. El avestruz y la paloma, con variaciones en su posición, dan fe de la identidad de las figuras principales en las dos versiones, mientras los símbolos de la Justicia (fascas, códigos, columna, balanza y espada), aun no coincidentes, yacen en el suelo como si el cetro los hiciera innecesarios.

Aún cabe citar aquí como variante el boceto del propio Giaquinto vendido en subasta en la primavera de 1994, más próximo a la versión del Prado que a la de la Academia, aunque falto -entre otros pormenores- de la rica composición del lado derecho del cuadro.



BOCANEGRA: *Alegoría de la Justicia*. Madrid, R. A. de Bellas Artes de San Fernando.



PRECIADO DE LA VEGA: *Alegoría de la Paz*. Madrid, R. A. de Bellas Artes de San Fernando.



DURÁN: *La Justicia* (copia de Julio Romano). Madrid, R. A. de Bellas Artes de San Fernando.



ANÓNIMO: *La Justicia* (sanguina, copia de Julio Romano). Madrid, R. A. de Bellas Artes de San Fernando.

En contraste con esa exuberancia de figuras y símbolos la sobriedad impera en la composición de Cherubini, apenas desmentida por la elegancia del tocado con una hilera de perlas en la figura de la Justicia. El color blanco de la túnica de ésta y su manto azul contrastan con los tonos oscuros de la imagen de la Paz mientras al fondo, más allá de un cortinaje y una columna, se divisa un paisaje pequeño como en un atardecer con nubes (27).

Un matiz especial en el tratamiento del abrazo de la Paz y la Justicia lo encontramos en un dibujo anónimo, quizá inconcluso, del Museo de la Academia: en él aparece la figura de Cristo detrás de las otras dos. El abrazo expresivo, en composición movida, tiene al Mesías como testigo y motivación (núm. 331).

Pero la Justicia y la Paz no siempre están bíblicamente abrazadas; veamos dos ejemplos. Van Marle menciona dos esculturas alemanas pequeñas del siglo XVI que las presentan separadas. Con una concepción diferente, espléndida, Veronés las situó en primer término de su cuadro sobre la glorificación de Venecia en el Palacio Ducal de aquella ciudad (techo de la Sala del Colegio). En él la figura de Venecia joven, entronizada, recibe el homenaje de la Paz y la Justicia -a las que no dirige la mirada-, engalanadas con lujo, reverentes en las gradas del trono. La Justicia ofrece su espada y su balanza; la Paz, a su lado, una rama de olivo mientras tiene sujeto un león furioso (28).

Si se admite una cita discordante como último ejemplo del tratamiento binario de la Justicia en compañía, recordaremos el grabado en madera de Brant que la presenta en “mala compañía”: la de un loco que le venda los ojos, a título de episodio de *La nave de los locos* (29).

Dejando para el apartado de la Justicia en tensión el estudio de los conjuntos polémicos, nos fijamos ahora en ciertas obras en donde la encontramos como parte de un *grupo*; a veces más bien una *serie*, con las figuras separadas por elementos de la decoración. También aquí la diversidad de criterios de composición es notoria.

Una miniatura de la primera *Biblia de Carlos el Calvo* llama la atención porque allí las cuatro virtudes cardinales tienen el mismo aspecto, todas con una palma en la mano, identificadas sólo por el nombre que acompaña a cada una (30). La distinción, por el contrario, es lo normal en la manera frecuente de representar las virtudes teologales y cardinales por medio de esculturas en las fachadas de las catedrales francesas del siglo XIII con la forma “heráldica” o “emblemática” según la expresión de Réau, cuyo estu-



dio detenido no vamos a repetir aquí: cada una lleva un escudo heráldico con el emblema propio; de ahí que este autor -comparando esa forma con la de las psicomaquias que luego veremos- señale que las virtudes han cambiado las “*armes*” por las “*armoiries*” (31).

También fuera de Francia se repite el asunto. En la catedral de Lincoln, por ejemplo, aunque allí los daños y la “drástica restauración” de que habla Brieger hagan difícil la identificación. En la Italia del siglo XIV hay dos series notables: los relieves de Juan de Pisa en la ciudad de este nombre y el fresco monumental de Ambrogio Lorenzetti en el Palacio Público de Siena (32).

En España un inventario -quizá imposible- de las obras de arte, especialmente esculturas, que pueblan y a veces casi invaden nuestros grandes templos, nos acercaría a estas series de virtudes y, dentro de ellas, a la Justicia. Tomando sólo cinco catedrales las encontramos: en León, probablemente en dos de sus vidrieras; en Cuenca, en las basas del retablo de la capilla de los Apóstoles; en Burgos, en un medallón del crucero a la derecha de la nave mayor; en Sevilla, en las ocho hornacinas del Antecabildo (en esa capital, pero en el Museo, las tallas de madera de Juan de Solís, ya del siglo XVII), y en Toledo, entre los capiteles de la capilla conocida como “El Ochavo”, la serie que Maella pintó al fresco en 1778 (siete matronas con los atributos respectivos) (33).

Muy pocos años antes que Maella pintó Reynolds -más que dibujó- los cartones, tan diferentes, para una vidriera del New College de Oxford (en el Museo Británico según Waterhouse), obra digna de mención pues, a juicio de Pulling, esas figuras son de lo más encantador que aquel artista pudo pintar jamás (34).

Entre los dibujos la Real Academia de San Fernando posee uno interesante en el que las cuatro virtudes cardinales se encuentran en tertulia animada cargadas, más que adornadas -la Justicia especialmente-, con sus atributos (Inv. 918).

El contenido moral y hasta su número han hecho de estas cuatro virtudes un motivo adecuado para la decoración de mausoleos, aunque luego estén recargados con otros símbolos o alegorías. Es fórmula bien conocida en Italia desde el siglo XIV (Bernini se limitaría después a dos virtudes en el sepulcro de Urbano VIII). En Francia, en las tumbas reales de Saint-Denis (s. XVI), vemos dos ejemplos notables: las estatuas en mármol de Jean Juste (Giovanni di Giusto) en la tumba de Luis XII y

Ana de Bretaña y las figuras en bronce de Germain Pilon en la de Enrique II y Catalina de Médicis. Otras variantes las hallamos en las obras de Gil de Siloé en la Cartuja de Miraflores (mausoleo de Juan II e Isabel de Portugal), de Juan de Bologna (Jean de Boulogne) en Florencia y de Andrea Sansovino (la figura de la Justicia una verdadera Juno en opinión de Pijoán) en Roma (35).

Tanto éxito tuvo la fórmula que llegó incluso a Méjico, en donde se repitieron (en forma precedera) los túmulos funerarios llenos de figuras simbólicas, pero destacando las virtudes; en la fantástica “pira funeraria” del emperador Carlos en la capilla de San José de los Naturales, dos de las sesenta y cuatro pinturas al temple retrataban a la Justicia, sola y con el emperador (36).

Y muchas más virtudes... Louis Réau ha fijado su atención en una fórmula típica de la escultura francesa, que se prodigó en el primer tercio del siglo XIII, cuyo patrón se encuentra en la fachada de la iglesia de Notre-Dame de París, repetida en otras catedrales (Amiens, Chartres, Reims). No se trata sólo de un cambio en la situación de los bajorrelieves, que pasan de las arquivoltas a los elementos inferiores de la decoración; sino de un aumento notable del número de virtudes representadas, que llega hasta doce..., pero ausente la Justicia. ¿Razón de la omisión?. Para Van Marle no existe aún respuesta que, en cambio, está clara en los frescos de Rafael en la “Stanza della Segnatura” vaticana: la Justicia, que no está junto a las demás virtudes, aparece en un emplazamiento superior, en un medallón de la bóveda. Para Redig de Campos el motivo estaría en la tesis platónica de la Justicia como guía y suma de las demás. En *La República*, desde luego, Platón insiste en que esa virtud es “la que da a (las otras) la fuerza para subsistir” (37).

Pero no siempre está la Justicia a solas con otras virtudes. También la encontramos subida al carro triunfal con los duques de Urbino -en composición aparatosa de Piero della Francesca- o en variada compañía como en el frontón del Palacio de las Cortes en Madrid -de Ponciano Ponzano-, en donde las figuras de las Bellas Artes y la Agricultura se codean con el Valor, las Ciencias y otras alegorías y en donde la Justicia, en pie y coronada, ofrece a su vez corona o espada (38).

Para no extender más la relación vaya sólo la cita de otras agrupaciones: Justicia, Severidad y Clemencia en un cuadro de Hermann Prell; Justicia,



PICASSO: "Justicia / Paz"  
(fragmento de *La guerra*). Vallauris.

Política, Ley y Hacienda, grupo de Julio Tadolini en Córdoba (Argentina); Justicia, Ley, Paz y Guerra, de Enrique Alciati en Méjico. Sobre éstas últimas volveremos al referirnos a la Ley (39).

*Tres obras del Museo de la Real Academia.* Además del lienzo de Catherina Cherubini ya estudiado y de los varios dibujos y grabados del Museo y de la Calcografía Nacional, la pinacoteca de la Real Academia de San Fernando posee tres cuadros cuya reseña nos interesa en este repaso de las formas de composición: *La Justicia*, de Gabriel Durán (copia de un original de Julio Romano); la *Alegoría de la Justicia*, de Pedro Atanasio Bocanegra, copia hecha en 1676 de un grabado veneciano del siglo XVI, y la *Alegoría de la Paz*, de Francisco Preciado de la Vega (1747). Sobre la primera de estas obras tiene también el Museo dos dibujos (una sanguina, núm. 2.632, y un esbozo, núm. 217-b). Del cuadro de Preciado está también el boceto.

En la copia de Romano es protagonista única la Justicia. Sentada, con el ropaje algo caído para descubrir parcialmente el busto (túnica verde, ceñidor y manto rosáceos), un tocado elegante y descalza, la Justicia coge con su mano derecha por el cuello a un avestruz mientras eleva la izquierda, de la que pende la balanza a la que dirige la mirada (40).

El cuadro de Bocanegra, de composición ambiciosa, ha sido estudiado especialmente por Pérez Sánchez tanto en su contenido como en su relación con el grabado original, el paralelismo con una tabla del Greco en Módena y su identificación como el *Jeroglífico* que mereció al autor ser nombrado pintor del rey. Partido el conjunto en dos (escena celeste y acción terrenal) ocupan un lugar destacado las virtudes teologales. El autor citado llama la atención sobre las modificaciones efectuadas por Preciado respecto del original: adición de las figuras de la Virgen María y el Tiempo y supresión de otras.

Sin embargo, más que jeroglífico el lienzo parece suponer una contradicción: con el nombre de "alegoría de la Justicia" -salvo que se quiera referir indirectamente a la divina-, lo que aparece reflejado como acción principal es la lucha del cristiano (no la lucha de la justicia) contra los poderes del mal, con todo el aparato descrito en la carta de San Pablo a los Efesios (6, 11-17). Otro texto paulino, en versión algo diferente de la vulgar, tomado de la segunda carta a Timoteo (2, 5), es el que se lee en la cartela que los ángeles muestran explicando la coronación de quien ha luchado lealmente (41).

Mas la figura de la Justicia, ausente del cuadro de Bocanegra, se nos aparece en el titulado *Alegoría de la Paz*, de Preciado de la Vega, del que el Museo de San Fernando conserva también el boceto -diferente en algunos pormenores-, como hemos dicho. El propio autor, en documento cuyo texto transcrito consta en el Archivo de la Academia, descubre su “idea y explicación” partiendo de un versículo del salmo 121 (122): “fiat pax... et abundantia...”. Preside el cuadro la figura de un héroe que representa al rey, con el león, símbolo de España, entre otros, al que acompañan “la justicia y la magnificencia” en expresión del autor. A la Justicia, por las razones que explica, le asigna el “mazo de varas consulares”, el “peso” y el “ojo colgado de una cadenilla”, coronándola además “como a Reyna de las virtudes”. Según Preciado, la Magnificencia quiere significar también “la que el rey ha ejercido en la erección de la Real Academia de las tres Artes del diseño”.

En el aire, sobre nubes, sitúa el pintor a la Paz y, a su lado, la Dicha coronada de flores. Alcides-Hércules, símbolo también de España, está ante el trono pidiendo al rey la llave del templo de Jano para cerrarlo. La descripción se extiende en el documento a otros aspectos.

El boceto, expuesto junto al cuadro en el Museo de la Academia, presenta algunas variantes, como la postura del brazo de la Justicia. En las dos versiones vemos la importancia atribuida a esta, situada en primer término y realzada por el contraste de su túnica blanca con ceñidor verde (dorado en el boceto) y su manto azul (42).

*La Justicia en tensión.* La nota dominante en la mayor parte de las imágenes de la Justicia estudiadas hasta aquí es su consideración en sí misma o en compañía y diálogo sin contraposición; habrá que examinar la otra vertiente, en la que la tensión podrá variar desde el simple contraste hasta el combate.

Una forma típica es la que contrapone, por ejemplo, la Justicia a la *Clemencia* en la idea rafaelesca de la Sala de Constantino; otra más dura la que enfrenta a la Justicia con la Injusticia o la Falsía. La oposición a la *Injusticia* la encontramos en la decoración por Giotto de la capilla de los Scrovegni en Padua: la Injusticia representada por un juez mal encarado con espada y garfio (43).

La oposición a la *Falsía* nos la recuerda Réau en relación con el manuscrito de Estrasburgo *Hortus deliciarum*; pero ahí se trataba ya de una lucha decla-

rada. Esto nos da paso al estudio de la representación polémica, de la que hay ejemplos muy conocidos, pintados o esculpidos, desde la Edad Media.

Entre las formas simples (la Justicia sola en el enfrentamiento) podemos agrupar desde un dibujo de la escuela de Padua -la Justicia domeñando a *Nerón* como representación de la Injusticia-, hasta la Medalla de Montesquieu, en donde la Justicia tiene en su mano la venda que la *Verdad* le ha obligado a quitarse, y la Justicia victoriosa de modo aparatoso -así en el *Triunfo de la Justicia*, de Marceliano Santa María, en el techo del salón de actos del Palacio de Justicia de Madrid (44).

La forma más compleja es la de las virtudes, en grupo variable, luchando contra los vicios, también en plural: las conocidas *Psicomaquias*. Son interpretaciones plásticas del extenso poema de Aurelio Prudencio, quien no dedica a la Justicia la atención destacada que presta a otras virtudes (45).

Bien estudiada en los manuales la expresión artística de la Psicomaquia (véanse, por ejemplo, las figuras recogidas por Van Marle) y sistematizada ésta claramente por Réau, baste aquí llamar la atención sobre las variantes: una versión indiferenciada compuesta por figuras semejantes armadas con sendas lanzas, en la catedral de Estrasburgo; las virtudes en grupo, luchando también, aún sin distinción perfecta, como en el techo del Vaticano por obra de Tadeo Zuccheri, y luego la imaginación o fantasía de los pintores y escultores que desde el siglo XII prodigaron este conjunto plástico, a veces transformando las virtudes en amazonas, otras dándoles por compañera a la Sabiduría, la cual en Mantegna llega a apoderarse del protagonismo de la lucha encarnada en Minerva (46).

Podemos cerrar estos aspectos de la Justicia en tensión con la muestra dramática de la Justicia *derrumbada*, desolada, rendida de impotencia en un grabado satírico de Chodowiecki, en Hamburgo (47).

*La Justicia representada en ejemplos.* “Caso o hecho sucedido en otro tiempo, que se propone y refiere o para que se imite y siga... o para que se huya y evite”; esta acepción, recogida en primer lugar por la Real Academia Española para la palabra *ejemplo*, es la que califica muchas representaciones de la Justicia, en la pintura de modo preferente por su capacidad de reunir multitud de figuras en un escenario.

En tres ámbitos se han movido los artistas. Ante todo, en el del ejemplo bíblico, expresado en las imágenes del *Juicio de Salomón* (I Re., 3, 16- 28) y del *Juicio de los jueces perjuros* (Dan., cap. 13, aunque abunda más la



SERT: *La Justicia*. Ginebra, Palacio de las Naciones.

escena del acoso a Susana). También el de la *historia profana*, de donde se tomaron la *Justicia de Cambises* e igualmente las de Trajano, Archambault y el emperador Otón; a estos ejemplos repetidos suma Antal la escena de *Bruto*, cónsul, como símbolo del juez justo, rodeado de virtudes y vicios en pugna, en el Tribunal del Arte de la Lana, en Florencia. En la catalogación de estos ejemplos se ha ido a veces demasiado lejos; recordemos cómo Karl Simon incluye entre ellos a obras del tipo de *La espada de Damocles*, *La muerte de Virginia* y *El triunfo de Sesostris* (48).

Una tercera serie de ejemplos nace de situaciones de la *vida real* a las que se da cierto valor simbólico. Fehr los ha comentado y reproducido ampliamente, identificándolos como imágenes de la Justicia (*Gerechtigkeitsbilder*), cuyo objeto sería servir de advertencia e instrucción a los jueces. Nos parece, sin embargo, que ilustran más el mundo del Derecho (el Derecho en su aplicación), al que reservamos otra sección del estudio (49).

*Formas marginales y ambiguas.* Desde el punto de vista de la composición, una última ojeada nos permitirá distinguir algunas formas excepcionales, debidas según los casos a la degeneración de la idea fundamental, a la intercomunicación de atributos, a la falta de distinción entre figuras vecinas, incluso a la fusión deliberada y forzada de dos imágenes de suyo diferentes.

Dentro del primer caso se puede citar la representación de la *Justicia corrompida*, en las tres esculturas de Leinberger que conserva el Museo Germánico de Nuremberg. En cuanto al intercambio de símbolos es conocida de antiguo la representación de la Equidad (*Aequitas*) con una balanza - tal vez precediendo a la Justicia en su titularidad-, como también se ha podido ver a Minerva fascas en mano o bien presentar a Ceres en función de Justicia.

La Afrodita Ramnusia, “bautizada” como Némesis-Justicia después por su propio escultor Agoracrito, nos ofrece un caso de atribución deliberada de un significado no previsto en principio. Sin detenernos en la transposición del sentido de Justicia a una entidad civil (la “Communa” de Florencia en el fresco del Palacio del Podestà), vamos a fijarnos en la obra de Picasso dentro de la capilla del siglo XIV -reducida a usos no religiosos- sita en Vallauris (50).

Una de las obras principales del “templo” -óleo sobre láminas de fibra prensada-, de más de diez metros de longitud y más de cuatro de altura, es





PILON: *La Justicia*. Saint-Denis.



HOETGER: *Fuente de la Justicia*. Elberfeld.

la alegoría de *La guerra*. Sobre un fondo tricolor -que parece simbolizar la tiniebla, el camino y la tierra empapada en sangre-, ocupa el centro de la composición una figura varonil de aspecto semidiabólico, que esgrime una espada ensangrentada y que, acompañada por otros símbolos, avanza hacia la izquierda sobre una cuadriga negra, uno de cuyos caballos planta el casco sobre un libro (el libro de la cultura, según Esteban). Se ve al fondo un grupo de sombras asesinas.

Lo que nos interesa es que a la izquierda del cuadro, con aire seguro - no combatiente-, una figura varonil también, desnuda, de tonos claros sobre azules, encarna *al mismo tiempo la Justicia y la Paz*. Como símbolo de su primera condición esgrime una lanza que soporta directamente la cruz de la balanza; como signo de la paz embraza un escudo en el que se ve la silueta de la paloma en vuelo sobre un rostro radiante apenas coloreado (51).

Ese óleo de *La guerra*, de 1952, como otras obras -según Cirici-, tomó como pretexto la guerra de Corea y, en intención de Picasso, debería ser objeto de culto, “una especie de liturgia que suscitara unos sentimientos y unos pensamientos” (el asco, en este caso) (52).

Volvemos al principio para rematar el estudio de la composición: ¿una figura varonil de la Justicia?; pero no, en Durero “no era la Justicia”, en Picasso “no era sólo la Justicia”... Sin embargo, hay al menos un caso en que *un hombre* encarna directamente esta virtud: era en 1936 cuando José María Sert decoraba con sus figuras ciclópeas el Palacio de las Naciones en Ginebra y, en una de sus grandes composiciones, representaba la Justicia en figura de hombre fornido y severo que, delante de un gran libro, zarandea una criba para separar el trigo de la cizaña, bajo la inspiración del Genio angélico de la Humanidad (53).

## ATAVÍO

Cuando Cartari evocaba la efigie antigua de la Justicia desnuda y Ripa la proponía vestida de oro, con manto blanco y coronada, no podían limitar la imaginación de los artistas posteriores respecto de su atavío, que sumaría nuevas expresiones a la representación clásica de esta figura y de las equiparadas a ella. Tal vez interese un resumen sistemático del tocado, las vestiduras y el calzado de la Justicia.

A diferencia de la Justicia divina, a la que Ripa imagina con el cabello suelto para significar las gracias que descienden del cielo, la Justicia humana aparece en general con el cabello cuidado y recogido; muestra cualificada nos parece en este sentido el bronce de Pilon en Saint-Denis, al que ya nos hemos referido. En cuanto a la corona, entendemos que es más bien atributo y símbolo; luego volveremos sobre ella. No ocurre lo mismo con el tocado o adorno -a veces en forma de diadema- que llega a ser elegante, aristocrático, bajo el pincel de Pollaiuolo en los Uffizi como en las obras de Cherubini y copia de Julio Romano en el Museo de la Academia de San Fernando. El yelmo, otra forma, complementa la armadura cuando la Justicia la viste, así en el citado grabado de Bergmüller. En obras de mayor antigüedad podemos verla con la cabeza cubierta por el manto, como en la catedral de Amiens (54).

No son muchas las variaciones sustanciales en el ropaje, aunque sí en su disposición y en el colorido cuando se trata de pintura. Indefinido en el signo jeroglífico de la Maat egipcia, aunque se insinúa en él la forma que baja ajustándose a los tobillos, más apreciable en su estatua del Museo Británico. La Temis griega y la Justicia romana fueron representadas lógicamente al modo clásico: con *quiton* pegado al cuerpo, *peplo* y manto (*himation*) la primera; con túnica y manto o toga la segunda.

Mientras en las efigies medievales se mantienen la túnica y el manto, al final del período se inicia una evolución que adquirirá gran fuerza en el Renacimiento y el Barroco. Pocas veces se encuentra a la Justicia desnuda, aunque así la esculpieran Juan de Pisa en el pilar del púlpito de la catedral de la ciudad de su nombre y Guillermo della Porta en la tumba de Paulo III en San Pedro del Vaticano. Más frecuente han sido la figura con el torso desnudo y las piernas cubiertas y la vestida con túnica -caída muchas veces de uno de los hombros-, ceñidor y manto con variedad de colocación y de colorido. La cota y la coraza han sido más raras (55).

Las figuras del siglo XIX se atienen en general a los moldes clásicos, alterados ya en el XX con innovaciones personales; entre ellas volvemos a ver desnuda o medio desnuda a la Justicia en las obras de Hoetger (Elberfeld) y Haller (Zurich) y en un grabado de Héroux (56).

La desnudez del brazo o, al menos, del antebrazo y la mano son notas comunes, con excepciones sobre todo en las formas antiguas: así las man-

gas largas y amplias de la túnica que cubre a la Justicia en una miniatura de Bernardo de Carderera en el Breviario de Carlos V (57).

## ATRIBUTOS

Cuando, en un repaso de los atributos de la Justicia anejos a sus efigies y alegorías, vemos que suman varias decenas, se hace impertinente para el fin de estas páginas el estudio individual de todos ellos. Por eso se ha elaborado un índice general alfabético como apéndice; ahora nos fijaremos sólo en unos pocos que nos parecen de mayor interés por lo discutidos, lo consolidados o lo insólitos que resultan. En cualquier caso siempre estará a mano la exposición de Réau, amplia y sistemática, sin olvidar que también hay imágenes de la Justicia carentes de atributos (58).

*El avestruz y sus plumas.* Evidente fue el éxito de la tesis que presentaba el avestruz como símbolo de la Justicia, desafiando al pasaje bíblico que lo citaba como más cruel que el chacal (Lament. Jer., 4, 3). Si en la obra que se tiene como de Horapolo (Horus Apollo) sobre los signos egipcios se incluía el *ala* de esta ave como el de lo justo y Valeriano lo limitaba a las *plumas*, Ripa aludiría al *avestruz entero* como símbolo apropiado de la Justicia (59).

Con la reverencia por algo que se aceptaba como antiguo y tal vez por el carácter exótico del animal, los pintores del barroco especialmente lo acogieron con gusto en sus obras; ya hemos citado algunos casos.

Que las plumas de avestruz coronaban la figura de la diosa egipcia relacionada con la verdad y la justicia es indudable: algunas figuras del jeroglífico de Maat, los bajorrelieves de Abydos y su estatua del Museo Británico lo atestiguan; incluso su imagen en el templo de Hathor lleva otra gran pluma sobre sus rodillas. La que no parece tan clara es la razón que se da en el texto de Apolo: “que todas las plumas de sus alas son iguales”. Émile Mâle, en su obra sobre el arte religioso postridentino, recuerda su extrañeza al ver a la Justicia acompañada por un avestruz en la Sala de Heliodoro del Vaticano y no sólo allí; tras conocer los textos de Apolo terminó -dice- “admirado de ver al audaz siglo XVI aceptar con tanto respeto esos pretendidos oráculos del viejo Egipto” (60).

*Atributos consolidados.* En la conciencia popular, si algo representa de modo simbólico a la Justicia es la balanza y es la espada, más aún la

primera; en ambientes eruditos la corona y las fascas son también símbolos claros, el segundo de modo más propio.

La justicia tiene muchas veces necesidad de la coacción, pero no es coacción; sí es, en cambio, “adecuación” y en esa raíz de lo *equo* (ecuación, ecuanimidad...) se ve imbricada con la equidad y expresada en el equilibrio. El que la *balanza*, la balanza en equilibrio, esté asociada desde antiguo a la Justicia resulta lógico; más que la espada, aunque ésta sea un complemento que a veces relega a segundo término el atributo fundamental.

La balanza con los dos platillos nivelados (“sin inclinarse a la amistad ni al odio”, como recuerda Ripa) estuvo unida a la representación plástica de la función judicial antes, incluso, de convertirse en signo de identificación de la Justicia. Recuérdese el juicio de Osiris, en el que la balanza está en manos del dios, no en las de Maat, la que incluso a veces aparece sentada en uno de los platillos, como en el Libro de los Muertos (Papiro de Turín). De modo análogo, en el mundo griego vemos la balanza en manos de Eros al pesar también éste las almas. Pero desde la época romana se ha consolidado como símbolo de la Justicia en sí, denotando su imparcialidad, ese “dar a cada uno lo suyo” según la fórmula también acuñada entonces. Como excepciones de la forma tradicional con los dos platillos pendientes de la cruz, recordemos de nuevo la figura de Giotto en la capilla de Padua (cada mano sostiene un platillo) y la escultura de Hoetger en Elberfeld (son sus manos los platillos) (61).

La *espada*, cuya antigüedad se hace remontar al mundo griego, espada desnuda como norma, casi siempre empuñada, es el otro atributo más consolidado de la Justicia; aparece unida a la balanza tanto en la época medieval como en la renacentista, si bien después la renovación iconográfica postridentina tendió a sustituirla por las fascas. Pero en la mente popular espada y balanza -incluso sin la imagen de la Justicia- siguen siendo los símbolos inteligibles acogidos sin provocar dudas hasta en el dibujo humorístico y crítico de la prensa diaria (62).

“*Coronata nel mezzo di corona Regale*”, como veía Ripa a la Justicia recta, o con diversidad de formas y aun de diademas sencillas, contemplamos a la Justicia así ennoblecida lo mismo en la Segnatura por obra de Rafael que en el Palacio de Justicia de Barcelona por la mano de Sert; tanto en estatuas y vidrieras de la baja Edad Media como en los lienzos de Giaquinto y Preciado de la Vega. No es tan frecuente ver a la Justicia

con dos coronas, una sobre su cabeza y otra en la mano: así la encontramos en la figura que destaca en el frontón del Palacio de las Cortes en Madrid, pero hay precedentes remotos como el fresco de Ambrosio Lorenzetti en el Palacio Público de Siena. También aparece con esa corona de premio en la mano en un dibujo de Galofre (63).

Como último atributo consolidado de la Justicia tenemos las *fascēs*, el haz de los lictores romanos formado por un mazo de varas atadas en torno a una segur. El haz, para Cartari, era un simple atributo de la función. Ripa, forzando la interpretación hacia un simbolismo mayor, diría que las ligaduras del haz dan seguridad contra la precipitación pues, mientras son desatadas, “da tiempo a que el juicio madure”. El haz, sin embargo, no ha pasado de ser un símbolo culto por más que los pintores del barroco lo acogieran con gusto, como se puede ver en el Museo de la Academia (Cherubini y Preciado especialmente) (64).

*Dos casos de excepción.* ¿Quién podría imaginar a la *salamandra* como signo de identificación de la Justicia?. Su aparición insólita merece fijarse en ella: bajorrelieves de las catedrales de Amiens y Chartres, vidriera del rosetón de Notre Dame de París... Del estudio de Mâle y de las propias figuras se deduce que el pequeño batracio podría no ser tal y que difícilmente representaría la virtud de la Justicia; bien es verdad que el propio autor no queda satisfecho de sus conclusiones.

No se puede asegurar si el dibujo confuso -caso concreto de Notre Dame- fue debido a un error de trazado o se pretendía representar el ave fénix. Por otra parte, el texto legendario del *Fisiólogo* -fundamento buscado al símbolo- no es propio de la Justicia:

*“quando intraverit ardentem fornacem  
aut balnearium tota fornax extingatur”;*

lo que puede convenir a la Castidad no resulta apropiado a la Justicia (65).

Otra imagen simbólica excepcional es la del *violinista*. Réau ha llamado la atención sobre la escultura de Giovanni Balduccio en el arca de San Pedro Mártir, en Milán (s. XIV): la Justicia lleva como de costumbre espada y balanza, pero se ve sobre su vestido la figura de un pequeño violinista “para significar la armonía que la Justicia aporta a la vida social”. ¿Por qué no pensar también en lo afinada que debe ser su expresión? (66).



HOGARTH: *Pablo ante Félix* (fragmento), mayo 1751.



*Punch*, Londres, septiembre 1857.



*El asunto Dreyfus*, (París), enero 1895.



MINGOTE: *ABC*, Madrid, octubre 1994.

*Combinaciones de atributos.* Para concluir este apartado recordaremos cómo la elección de los símbolos de la Justicia en cada obra de arte ha permitido combinaciones muy variadas, desde la unión de cetro y balanza (en un dibujo de la Academia atribuido a Alessandro Algardi, núm. 332) hasta la acumulación masiva de elementos (Giaquinto), pasando por innumerables asociaciones intermedias como la de espada, palma y balanza (Teodulfo de Orleáns, citado por Frommhold) o la de llama, rollo, balanza y avestruz (Barsanti sobre Lucas Jordán en la Caligrafía Nacional, núm. 778) (67).

## FORMAS DE EXPRESIÓN

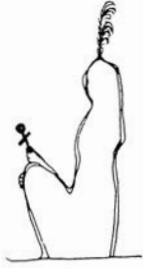
Soporte material y técnica empleada. Más aún que en el caso de los atributos, la variedad de materiales y de procedimientos utilizados para dar forma a la imagen de la Justicia desde puntos de vista diferentes haría insoportable su exposición minuciosa, aun con el riesgo de omitir no pocas combinaciones.

Desde el grabado con sus técnicas variadas a la pintura al fresco, desde la escultura en mármol o bronce hasta la forma efímera en túmulos ocasionales, del mosaico a la vidriera, del marfil a la carta del Tarot, lo mismo encontramos a la Justicia o sus afines en la decoración sencilla de un cofre que en un tapiz de labor compleja y lleno de personajes. Vamos a limitarnos a unos pocos tipos curiosos o raros.

*Ideogramas.* Muy diferentes en su origen, significado y concreción formal son dos signos gráficos que remiten a la idea de la justicia: el ya mencionado de la Maat egipcia y el *kanji* japonés de la raíz “gi” utilizada para referirse a la Justicia (“sei-gi”).

A Maat, aparte de su representación personal -bajorrelieve, estatua- se la puede ver concretada en un signo de líneas fundamentales invariables, aunque con pormenores diferentes dentro del trazado esquemático: de perfil izquierdo, sentada, con vestidura ceñida hasta los tobillos, lleva sobre su cabeza una pluma de avestruz. En sus manos, que abarcan las rodillas, tiene el signo de la vida o bien otra pluma de avestruz; a veces nada.





Maat



El kanji "gi"

El kanji "gi", de origen chino por su simbolismo, parece que reúne el ideograma de un cordero y el de una mano. En un proceso de abstracción puede ser traducido por "algo patrimonial-mío", "algo-que se me debe" (en justicia) (68).

*Grabado calcográfico iluminado.* El único que conocemos se halla expuesto en el salón-vestíbulo de la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, dentro de un conjunto de decoración pompeyana datado en el siglo XVIII, obra de Ottaviani sobre originales de Savorelli y Camporesi. Allí, en un medallón pequeño, tenemos una Justicia muy clásica con toga, espada en alto y balanza.

*Monedas y medallas antiguas.* En los tratados de numismática hay referencias a diversas monedas romanas con las inscripciones IVSTITIA y JUSTITIA acuñadas bajo siete emperadores, entre las cuales destaca una de oro de Adriano donde aquélla aparece en silla curul, con asta sin hierro (*hasta pura*) y patera; muy interesante también una de Carausio con el error de inscripción ECVITAS (por AEQUITAS). Entre las medallas es citada reiteradamente la dedicada a Julia Livia, esposa de Augusto, pero grabada en tiempo de Tiberio (cabeza femenina y lema JVSTITIA (69).

*Heráldica actual.* La necesidad de simbolizar la Justicia en el orden político y especialmente en el mundo judicial hace que los atributos consolidados, balanza y espada, se repitan en multitud de insignias, membreses y sellos; pero

resulta curioso encontrarlos incluso en el escudo de la actual República de Túnez y en la marca comercial de una editorial jurídica japonesa (70).

Concluimos aquí lo que ha querido ser un resumen sistemático de la expresión plástica de la Justicia. Un panorama complejo, menos famoso, nos ofrecerá el Derecho en sus distintas facetas.

## APÉNDICE

### *Atributos de la justicia en las obras de arte \**

Ángeles (Símbolo)	Hacha (segur)
Avestruz	Haz de lictor (= fasces)
Balanza	Jarro (Ripa)
Bastón, vara de castigo	Lanza
Buitre (Valeriano)	Lebrillo (Ripa)
Cabeza de un decapitado (Brockhaus)	León (“entre Leo y Libra”; Valeriano)
Cama con almohada (Esteban)	Libro
Cartabón (Hall)	Llama de fuego
Cetro	Mano izquierda abierta (Cartari)
Cetro con mano (M.D.P.)	Ojo pendiente de un collar
Compás (Revilla)	Palmas
Corona	Paloma (Morales)
Criba	Perro (“entre el perro y la serpiente”; Ripa)
Cuerno de la abundancia	Ramo de hojas perennes (Valeriano)
Dardo	Rollo de la justicia
Diadema	Salamandra
Escudo defensivo	Trono
Escudo heráldico	Venda en los ojos
Espada	Vieja fea (Ripa)
Estrella (M.D.P.)	Violinista
Fasces	Yugo (Valeriano)
Globo terráqueo	

\* Se indica la fuente entre paréntesis en los casos no verificados.

## NOTAS

- (1) PECES-BARBA, "Derecho", 3.
- (2) ROGER RIVIÈRE, "El arte de la India", 177-190. MAGAÑA y MASON, *Myth*, passim.- Por eso resulta fuera de lugar la estatua de la Justicia que contemplamos en el edificio del Tribunal Supremo de Tokio -con precedentes antiguos- de corte occidental y aire germánico, llevando la balanza y con la espada enhiesta. No es de extrañar que, al emitir el Japón un sello de correos con su imagen en 1990, "orientalizaran" las facciones y la diadema.
- (3) Hemos optado por las formas castellanas usuales frente a las clásicas de Themis y Iustitia; en el caso de Maat la pluralidad en la grafía es amplia (Ma'at, Mayet, Maat...).
- (4) FROMMHOLD, *Die Idee*, 11-17.- *Textes sacrés*, 273.
- (5) HESÍODO, *Teogonía*, vv. 133-135 y 901-902.- SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire*, 294.- AGUILAR, *Tercera parte del teatro* (de Baltasar de Vitoria) 208.- Un estudio amplio sobre Temis, Díké y su relación en HARRISON, Jane, *Themis*, especialmente pág. 482-483 y 514-535, con una conclusión opuesta a la mantenida aquí (534).
- (6) Como algo excepcional se recoge la aparición de dos figuras de Temis en el Madrid del siglo XVII, ambas formando parte de la decoración transitoria para la entrada de dos reinas en la capital: una en el arco de los Italianos ofrecido a María Luisa de Orleans en 1680; otra, diez años después, para recibir a María Ana de Baviera y Neuburg. LÓPEZ TORRIJOS, *La Mitología*, 1.057.
- (7) La cita es de HANSLICK, *De la belleza*, 20, antes de preparar su réplica.- Ver también FORNS, *Estética*, 378-379.
- (8) Estudio amplio del *Peter Grimes* en WHITE, *Benjamin Britten*, 101-120, 230 y 235.- Sobre *Der Prozess*, datos esenciales en BLUME, *Die Musik*, t. 3, 1.198-1.199.- QUINET, *Ce que dit*, 200.
- (9) BEAUQUIER, *Philosophie*, 76-81, señala la imprecisión.- HANSLICK, *De la belleza*, 98.- Interesa también TORMO, *De la suprema*, 89.
- (10) BATTISTI, *Renacimiento*, 19-28; la cita literal en la pág. 24.- La "Puerta de la Justicia" (o "de la Ley") en la Alhambra, bien fuera el lugar de la sede del cadí bien lo fuera de ejecuciones penales, sólo por su nombre nos sirve hoy de referencia a la acción judicial. Véase MARÍN DE LA BÁRCENA, *El Palacio*, 61-62. En cuanto al templo de Augusto, el profesor Fernández-Aguilar sospecha que se tratara de la Basílica Julia "reconstruida" por aquél, en cuya nave central "se reunía un tribunal"; pero "sin dedicación formal" a la Justicia. Donde sí figuró el nombre de ésta fue en el escudo de oro que el Senado concedió a Augusto (aportación personal del profesor don Ángel Fernández-Aguilar Rocatallada).
- (11) Sobre la diferencia de matiz entre iconografía e iconología, ESTEBAN, *Tratado*, 6.- Razón de la variedad en RIPA, *Iconología*, proemio, in fine, y GARNIER, *Le langage*, 58.
- (12) FROMMHOLD, *Die Idee*, 1.
- (13) RICOEUR, *Amor y Justicia*, 33.

- (14) PLATÓN, *La República*, IV.- ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea*, V, 1.- SANTO TOMÁS, *Sum. theol.*, 2-2, q. 58, a. 3.
- (15) Esto obligará a prescindir incluso de obras importantes, no digamos de aquéllas otras dispersas por tantos lugares, desde los edificios judiciales hasta las iglesias menos relevantes. Sí puede interesar la observación de Karl Simon, quien señala el año 1400 como el momento en torno al cual se acelera el “tempo” del proceso de representación plástica de la Justicia (SIMON, *Abendländische*, 7 y 9).
- (16) El grabado de Dürero en la Biblioteca Nacional de Madrid, Inv. 29794. Ver PANOFSKY, *Vida y arte*, 100.
- (17) RÉAU, *Iconographie*, I, 163.
- (18) CARTARI, *Imagini*, 242.- RIPA, *Iconologia*, 108.- GELIO, Aulo, *Noctium*, 36 y 38.- Precedentes de Ripa en ESTEBAN, *Tratado*, 487; MÂLE, *L'art religieux*, 384-389, y VAN MARLE, *Iconographie*, II, 6-7.- La obra de Ripa figura en la primera relación de libros que pidió para la Real Academia de San Fernando la Junta Preparatoria en octubre de 1744 (Archivo de la R.A., leg. 3-31/1).
- (19) Busto en Capua, quizá ambivalente: BATTISTI, *Renacimiento*, 22.- Medalla en JAKOB, *Traité*, 103.- Moneda (probable identificación) en MOMMSEN, *Geschichte*, núm. 161, págs. 552-553.- El testimonio de CARTARI en *Imagini*, 242; el de VALERIANO en *Hieroglyphica*, I, LII, 635.- DIODORO, *Bibliothecae*, fol. 55.
- (20) MAS I SOLENCH, *El Palau*, 70. CASTILLO y CIRICI, *José María Sert*, 53-54.
- (21) VALERIANO, *Hieroglyphica*, cit.- RIPA, *Iconologia*, 109.- ANTAL, *Florentine Painting*, 238.
- (22) FROMMHOLD, *Die Idee*, fig. 13.
- (23) La cita de Gerung en VAN MARLE, *Iconographie*, II, 41.- Para Duccio, PIJOÁN, “Arte del período humanista”, 313.- Reproducción de la estatua de Capuz en *La Esfera*, Madrid, 18 feb. 1928, 11.
- (24) MÂLE, *El barroco*, 339, 340 y 366.
- (25) Sobre el tapiz de Bruselas, VAN MARLE, *Iconographie*, II, 96.- Para el de Rost, la misma obra, 100.- En cuanto a Céspedes, SERRERA, *Pinturas y pintores*, 370 y 372.- Sobre Tiépolo, PIJOÁN, “Arte barroco”, fig. 590 y pág. 399.
- (26) FROMMHOLD, *Die Idee*, 34.
- (27) La figura de la muerte en la versión de la Academia puede estar inspirada en la descripción de la “Justicia rigurosa”: RIPA, *Iconologia*, 109. Su ausencia del lienzo del Prado es comprensible si su primer destino fue el cuarto de la Reina.- Estudio de la obra de Giaquinto en URREA, *La pintura italiana*, 126-127 y lám. XXVIII, 1 y 2; se alude allí a otras obras semejantes de otros pintores para palacios reales españoles.- AZCÁRATE, “Pinturas y dibujos”, 122-123 y fig. 87 sobre el cuadro de la Academia.- Para el boceto, SOTHEBY'S, *Pintura antigua*, portada, y núm. 25 (reproducción y referencias).- Estudio de Cherubini en el mismo URREA, 269-270.
- (28) VAN MARLE, *Iconographie*, II, nota 2 de la pág. 40 (en la 41).- PIJOÁN, “Renacimiento”, 624-625; texto en pág. 628.
- (29) FROMMHOLD, *Die Idee*, pág. 57 y fig. 11.
- (30) VAN MARLE, *Iconographie*, II, 13.

- (31) RÉAU, *Iconographie*, I, 180 y ss.
- (32) BRIEGER, Peter, *English Art*, 191-192 y lám. 75-b). Para los precedentes ingleses, VAN MARLE, *Iconographie*, II, 62-63. Para Italia, PIJOÁN, "Ate del período humanístico", 70, 76 y 197.
- (33) RÍOS Y SERRANO, *La c. de León*, 160-161. BERMEJO DÍEZ, *La c. de Cuenca*, 52-53. RICO SANTAMARÍA, *La c. de Burgos*, 218. HERNÁNDEZ DÍAZ, "Retablos y esculturas", 275. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Museo*, 43 y 144. REVUELTA, *Inventario*, 305.
- (34) WATERHOUSE, Ellis, *Reynolds*, 30-31 y fig 8. PULLING, *Sir Joshua*, 65.
- (35) El mausoleo de Luis XII en GLÜCK, "Arte del Renacimiento fuera de Italia", lám. 541 y pág. 77 y 800. El de Enrique II en BABELON, *Germain Pilon*, fig. 15 y pág. 59-61; también lám. 547 de Glück.- Las referencias a Bologna y Sansovino en PIJOÁN, "Renacimiento", 218-219 y 142-143, respectivamente.
- (36) MORALES FOLGUERA, José Miguel, "Los programas iconográficos", 125. MAZA, *La mitología*, 23-30. Otros datos referidos a España en GÁLLEGO, *Visión y símbolos*, 141; SOTO CABA, *Alegorías*, 142-143 y lám. LIII-LV, y el t. XIV de *Summa Artis*, 232-233.
- (37) RÉAU, *Iconographie*, I, 181-182. VAN MARLE, *Iconographie*, II, 62. REDIG DE CAMPOS, *Raffaello*, 19. PLATÓN, *La República*, IV, X.
- (38) FERNÁNDEZ AGUDO, "La iconografía del frontón", 319-323.
- (39) La obra de Prell en FROMMHOLD, *Die Idee*, 59 y fig. 12.
- (40) Considerada tradicionalmente esta obra como anónima, Ascensión Ciruelos y M<sup>a</sup> Victoria Durá han probado documentalente la autoría de Gabriel Durán y su envío a la Academia en 1774. CIRUELOS y DURÁ, "Nuevos datos", 321-323. El original de Julio Romano, con la inscripción "IVSTITIA", es una de las figuras laterales de la Sala de Constantino, en el Vaticano.
- (41) PÉREZ SÁNCHEZ, "El Jeroglífico", 130-132.- La versión Vulgata exacta del texto 2 Tim., 2, 5, es "non coronatur nisi legitime certaverit". En algunas versiones se lee "si non" en lugar de "nisi" (Amberes, 1571) o coronabitur (París, 1528; Lyon, 1549, citando al margen coronatur). Ésta es la forma que recogió la Academia de San Fernando para su lema entre 1751 y 1753 (ver MARTÍN GONZÁLEZ, "Los emblemas", 128, reprod. en 133) y los Estatutos de la Academia firmados por el Rey el 8 de abril de 1751 (Medalla de los premios). El texto de la cartela de Bocanegra es "non coronabitur nisi qui legitime certaverit", incorporando el sujeto de la frase: "qui certat in agone".
- (42) Archivo de la Real Academia, leg. 3-31/1; por su situación en el texto el documento fue redactado probablemente entre el 26 sep. y el 19 oct. 1747 (pliegos 35 y 36).- El repertorio de alegorías de la Justicia podría acoger también las pinturas de Álvaro Alcalá Galiano en el techo de una de las salas del Palacio de Justicia de Madrid: MARÍN DE LA BÁRCENA, *El Palacio*, 12-13.
- (43) FERRARI, *Treasures*, 214.- ESTEBAN, *Tratado*, 401.- VIGORELLI, *Giotto*, lám. XXXVII. VAN MARLE, *Iconographie*, II, 89.
- (44) RÉAU, *Iconographie*, I, 179.- El dibujo con Nerón, en el Gabinete de Estampas de Roma, VAN MARLE, *Iconographie*, II, 12.- La Medalla de Montesquieu en DELAROCHE, "Médailles", 46 y lám. XLVII, 6.- Una "réplica" a la Medalla en *El triunfo de la Verdad*, de Reynolds, en donde es la Justicia la que hace que la Verdad triunfe: WA-

- TERHOUSE, *Reynolds*, lám. 67.- Precedente remoto de la lucha, pero de Diké contra Adikia, en FROMMHOLD, *Die Idee*, 20 y fig. 2.
- (45) PRUDENCIO, *Opera*; los 915 versos de la Psicomaquia en pág. 227-256. Parecen aplicables a la Justicia los vv. “vigilandum in armis”, etc., pr., 52-53.
- (46) RÉAU, *Iconographie*, I, 176-180, examina las fuentes literarias inmediatas y su traducción en la pintura, la escultura y el grabado en Francia, Inglaterra (con la especialidad de las pilas bautismales), Alemania e Italia durante la Edad Media y el Renacimiento.- VAN MARLE, *Iconographie*, II, fig. 1-11; la referencia a Zuccheri en pág. 8.- MERSON, *Les vitraux*, 166.- Sabiduría-Minerva en Réau, cit., 180.
- (47) FEHR, *Das Recht*, 25, 168 y fig. 219.
- (48) RÉAU, *Iconographie*, I, 164-165. ANTAL, *Florentine Painting*, 261. SIMON, *Abendländische*, fig. 3-5.- Sobre el Juicio de Salomón, de Rafael, en la Segnatura, REDIG DE CAMPOS, *Raffaello*, 21-22 y lám. XXXI y XXXV. Otros ejemplos (vidrieras) en MERSON, *Les vitraux*, 129, 200 y 209.
- (49) FEHR, *Das Recht*, especialmente pág. 25 y fig. 35-38.
- (50) VAN MARLE, *Iconographie*, II, 106, sobre Leinberger.- *Aequitas* en M.D.P., *Dictionnaire*, 103-104.- Para Ceres-Justicia, VALERIANO, *Hieroglyphica*, 29.- El episodio de Agoracrito en VITORIA, *Theatro*, II, 559-560.- *Communa-Justicia* en ANTAL, *Florentine Painting*, 261.
- (51) WARNCKE, *Pablo Picasso*, II, 452 y texto en pág. 480-481. ESTEBAN, *Tratado*, 416.
- (52) CIRICI, *Picasso*, 7 y 128-129.
- (53) CASTILLO y CIRICI, *José María Sert*, 186 y texto en pág. 261.
- (54) VAN MARLE, *Iconographie*, II, 35. ESTEBAN, *Tratado*, 399.
- (55) REVILLA, *Diccionario*, 214.- RÉAU, *Iconographie*, I, 178.- FROMMHOLD, *Die Idee*, 60.
- (56) FROMMHOLD, *Die Idee*, 60-61.
- (57) MUNTADA, *Misal Regio*, 122 y nota 19.
- (58) RÉAU, *Iconographie*, I, 177 y sig., especialmente 189.
- (59) HORAPOLO, *Hieroglyphica*, 33v., XXXVI-XXXVII. VALERIANO, *Hieroglyphica*, 250. RIPA, *Iconologia*, 108: “el ánimo paciente con el que el avestruz digiere el hierro”.
- (60) MÂLE, *L'art religieux*, 388. REDIG DE CAMPOS, *Raffaello*, 32. FROMMHOLD, *Die Idee*, 13, sugiere “la blancura” de las plumas como explicación del símbolo.
- (61) RIPA, *Iconologia*, 109.- FROMMHOLD, *Die Idee*, 15 y fig. 1.- MICHALOWSKI, *Arte y civilización*, 436.- PIJOÁN, “El arte griego”, 82.- VITORIA, *Theatro*, 557.
- (62) BROCKHAUS, *Enzyklopädie*, “Gerechtigkeit”.- FROMMHOLD recoge varios ejemplos griegos con espada y señala la unión de los dos símbolos desde antiguo, incluso con precedentes en la religión judía; *Die Idee*, 29, 34.- Dos espadas en RÉAU, *Iconographie*, I, 183.- En cuanto a la sátira, la caricatura recoge de modo inveterado la balanza y la espada (o sólo la primera) como símbolos de comprensión inmediata. Incluso Hogarth, en su parodia de la pintura de Rembrandt “Paulo ante Félix”, ridiculiza la situación en la figura de un hombre de aspecto ebrio con un cuchillo, una balanza desnivelada y una venda tapándole sólo un ojo; PAULSON, *Hogarth's*, II, lám. 205 y 206; BINDMAN, *Hogarth*, fig. 92 y pág. 123.

- (63) Para Siena, VAN MARLE, *Iconographie*, II, 25.- El dibujo de Galofre en YEVES ANDRÉS, "María de los Dolores Perinat", 404 y fig. 78.
- (64) CARTARI, *Imagini*, 242. RIPA, *Iconologia*, 108.- También Minerva aparece a veces con las fascas; p.e., en un grabado de Deboucourt de los tiempos de la Revolución Francesa: DÜCKERS, *Das Berliner*, lám. VI. 31 y pág. 330.
- (65) MÂLE, *El gótico*, 123 y fig. 4 en pág. 127.- *Physiologus*, 66.
- (66) RÉAU, *Iconographie*, I, 187.
- (67) FROMMHOLD, *Die Idee*, 38.
- (68) NELSON, *Dictionary*, 724.- Sobre el Tarot, CHEVALIER, *Diccionario*, 618.
- (69) MOMMSEN, *Geschichte*, núm. 161, pág. 552-553 y nota 62 de la pág. 757 en la 758. JAKOB, *Traité*, 103. STEVENSON, *A Dictionary*, 499. La inscripción errónea "ECVITAS MVNDI", en un antoniniano de Carausio recogido en el *Compendio* de CAYÓN.
- (70) Una aproximación al mundo tan rico de las *miniaturas* en SILVA, "Contribución", en *II Coloquios de Iconografía*, 42-43; también en FEHR, *Das Recht*, 22.- En cuanto a *tapices*, p. e., el cap. VI de SIMON, *Abendländische*. Nos habría gustado ofrecer la imagen de alguna *escultura abstracta* evocadora de la Justicia; pero, entre las incontables referencias y reproducciones de las monografías de esta especialidad (desde las de Areán, Gaya y Fuchs hasta las de Elsen, Read y Seuphor), ninguna hemos podido encontrar.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Juan Bautista, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad* (adición a la obra de Baltasar de Vitoria), Barcelona, Imp. Juan Pablo Martí, 1722.
- ANTAL, Frederick, *Florentine Painting and its Social Background*, Londres, Kegan Paul, 1947.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María, "Pinturas y dibujos desde el siglo XV al XVIII", en el *Libro de la Academia*, R.A. de B.A. de San Fernando, 1991.
- BABELON, Jean, *Germain Pilon*, París, Les Beaux-Arts, 1927.
- BATTISTI, Eugenio, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BEAUQUIER, Charles, *Philosophie de la musique*, París, G. Baillièrre, 1866.
- BERMEJO DÍEZ, Jesús, *La catedral de Cuenca*, Cuenca, C.A.P., 1977.
- BINDMAN, David, *Hogarth*, Nueva York, Thames and Hudson, 1985.
- BLUME, Friedrich, (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1954.
- BRIEGER, Peter, *English Art 1216-1307*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

- BROCKHAUS *Enzyklopädie*, Wiesbaden, Brockhaus, 1966-1976.
- CARTARI, Vincenzo, *Imagini delli dei de gl'antichi* (facsimil de la ed. de Venecia, 1647), Graz, Akademische Druck, 1963.
- CASTILLO, Alberto del, y CIRICI PELLICER, Alejandro, *José María Sert. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos, 1947.
- CAYÓN FERNÁNDEZ, Juan Ramón, *Compendio de las monedas del Imperio Romano*, Madrid, Jano, 1990.
- CIRICI, Alexandre, *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1981.
- CIRUELOS GONZALO, Ascensión y DURÁ OJEA, M<sup>a</sup> Victoria, "Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia*, núm. 79, segundo semestre de 1994, 315-340.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.
- Dänische Maler*, Düsseldorf, K. Robert, s.a. (ca. 1910).
- DELAROCHE, Paul, (dir.), "Médailles françaises de Louis XIV à Louis XVI", t. III-16 de *Trésor de Numismatique et de Glyptique*, París, Didier, 1858.
- DIODORO SICULO, *Bibliothecae seu rerum antiquarum fabulosarum tum verarum historiae*, París, S. Colineo, 1531.
- DÜCKERS, Alexander, (ed.), *Das Berliner Kupferstichkabinett*, Berlín, Akad. Verl., 1944.
- Esfera, La*, núm. 737, Madrid, 18 feb. 1928.
- Estatutos de la Real Academia de las tres nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura* (firmados por el Rey el 8 de abril) de 1751. Archivo de la R.A., leg. 3-32/1.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990.
- FEHR, Hans, *Das Recht im Bilde*, Erlenbach, E. Rentsch, 1923.
- FERNÁNDEZ AGUDO, María Pilar, "La iconografía del frontón del Palacio de las Cortes", en *Cuadernos de arte y de iconografía*, t. II, núm. 4, Madrid, F.U.E., 2º semestre 1989.
- FERRARI, Oreste, *Treasures of the Vatican*, Londres, Thames and Hudson, 1971.
- FORNS, José, *Estética aplicada a la música*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1927.
- FROMMHOLD, Georg, *Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst*, Greifswald, L. Bamberg, 1925.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolologie*, París, Le Léopard d'Or, 1982.
- GELIO, Aulo, *Noctium atticarum / The attic Nights* (ed. bilingüe), Clásicos Loeb, Londres-Cambridge, Mass., 1967.



- GLÜCK, Gustav, "Arte del Renacimiento fuera de Italia", t. X de la *Historia del Arte Labor*, Madrid, Labor, 1936.
- HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1987.
- HANSLICK, Eduardo, *De la belleza en la música. Ensayo de reforma en la estética musical*, Madrid, Medina, (¿ca. 1880?).
- HARRISON, Jane, *Themis. A Study of Social Origins of Greek Religion*, Londres, Merlin, 1963.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, M.E.C., 1967.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "Retablos y esculturas", en (Varios), *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984.
- HESÍODO, "Teogonía", en *The Homeric Hymns and Homerica* (ed. bilingüe griego-inglés), Londres, W. Heinemann, 1967.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*, (ed. bilingüe griego-latín), París, 1521.
- JAKOB, Gérard, *Traité élémentaire de numismatique ancienne grecque et romaine*, I, París, Aimé-André, 1825.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La Mitología en la pintura española del siglo XVII* (tesis doctoral), Madrid, Univ. Complutense, 1982.
- M.D.P., *Dictionnaire iconologique*, París, (s.i.), 1756.
- MAGAÑA, E. y MASON, P. (eds.), *Myth and the imaginary in the New World*, Amsterdam, Cedla, 1986.
- MÂLE, Émile, *El barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 1985.
- MÂLE, Émile, *El gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro, 1986.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux après le concile de Trente*, París, Armand Colin, 1932.
- MARÍN DE LA BÁRCENA, Antonio, *El Palacio de Justicia en Madrid*, Madrid, Tip. Blass, 1927.
- MARLE, Raimond van, *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Âge et à la Renaissance*, II, La Haya, Martinus Nijhoff, 1932.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Los emblemas de la Real Academia de San Fernando", en *Academia*, núm. 76, primer semestre de 1993, págs. 127-168.
- MAS I SOLENCH, Josep M., *El Palau de Justícia de Barcelona*, Barcelona, Generalitat, 1990.
- MAZA, Francisco de la, *La mitología en el arte colonial de México*, México. Univ. Nac. Autónoma, 1968.
- MERSON, Olivier, *Les vitraux*, París, Quantin, 1895.
- MEYERS, *Enzyklopädisches Lexikon*, Mannheim, Bibliog. Institut, 1971-1980.
- MICHALOWSKI, Kazimierz, *Arte y civilización de Egipto*, Barcelona, G. Gili, 1977.

- MOMMSEN, Th., *Geschichte des Römischen Münzwesens*, Graz, Akademische Druck, 1956.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel, "Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano", en *Coloquios de Iconografía (26-28 mayo 1988)*, Madrid, F.U.E., 1988.
- MUNTADA TORRELLAS, Anna, *Misal Regio de Cisneros*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.
- PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982.
- PAULSON, Ronald, *Hogarth's Graphic Works*, vol. II, *The Engravings*, New Haven, Yale U.P., 1965.
- PECES BARBA, Gregorio, "Derecho, Arte y Literatura", en el diario *ABC*, Madrid, 25 feb. 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "El 'Jeroglífico de la Justicia', de Bocanegra", en *Archivo Español de Arte*, núm. 150, Madrid, C.S.I.C., 1965.
- Physiologus Syrus seu Historia Animalium*, ed. Tychsen, Stillerman, 1795.
- PIJOÁN, José, "Arte barroco en Francia, Italia y Alemania, siglos XVII y XVIII", vol. XVI de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- PIJOÁN, José, "Arte del período humanista, trecento y cuatrocento", vol. XIII de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- PIJOÁN, José, "El arte griego", vol. IV de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- PIJOÁN, José, "Renacimiento romano y veneciano", vol. XIV de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- PRUDENCIO CLEMENTE, M. Aurelio, *Opera*, Hanoviae, Wechel, 1613.
- PULLING, F.S., *Sir Joshua Reynolds*, Londres, Sampson, s.a.
- QUINET, Mme. Edgar, *Ce que dit la musique*, París, Calmann Lévy, 1893.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, I, (P.U.F.), reimp. Millwood, Kraus, 1983.
- REDIG DE CAMPOS, Dioclecio, *Raffaello nelle Stanze*, Milán, Aldo Martello, 1965.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.
- REVUELTA TUBINO, Matilde, *Inventario artístico de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- RICO SANTAMARÍA, Marcos, *La catedral de Burgos Patrimonio del Mundo*, Vitoria, H. Fournier, 1985.
- RICOEUR, Paul, *Amor y Justicia*, Madrid, Caparrós, 1993.
- RÍOS Y SERRANO, Demetrio de los, *La catedral de León*, 2 vol., 1895, ed. facsímil, León, Diputación, 1989.
- RIPA, Cesare, *Iconologia overo descrizione dell'imagini...*, Roma, Her. G. Giugliotti, 1593.

- ROGER RIVIÈRE, Jean, "El arte de la India", vol. XIX de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Larousse, 1965.
- SERRERA, Juan Miguel, "Pinturas y Pintores en la Catedral de Sevilla", en (Varios), *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984.
- SILVA VERÁSTEGUI, Soledad, "Contribución al estado de la cuestión de los estudios iconográficos en los manuscritos jurídicos de la Edad Media", en *II coloquios de Iconografía, 31 de mayo - 2 de junio de 1990*, Madrid, F.U.E., 1990.
- SIMON, Karl, *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*, Frankfurt a. M., W. Kramer, 1948.
- SOTHEYBY'S PEEL & ASOCIADOS, *Pintura Antigua, Impresionista y Moderna*, (catálogo para subasta), Madrid, Edmund Peel, 1994.
- SOTO CABA, Victoria, "Alegorías y programas iconográficos en los túmulos cortesanos de los primeros Borbones", en *Cuadernos de arte y de iconografía*, t. II, núm. 4, Madrid, F.U.E., 2º semestre 1989.
- STEVENSON, Seth William, *A Dictionary of Roman Coins, republican and imperial*, Londres, B. A. Seaby, 1964.
- TORMO Y MONZÓ, Elías, *De la suprema intimidación. Singularidad estética de la música pura*, (Discurso de ingreso en la R.A. de B.A. de San Fernando), Madrid, Imp. S. Francisco de Sales, 1913.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *La pintura italiana en el siglo XVIII en España*, Valladolid, Universidad, 1977.
- VALERIANO, Juan Pierio, *Hieroglyphica, seu de sacris aegyptiorum ...*, Lyon, P. Frellon, 1626.
- VIGORELLI, Giancarlo, *L'opera completa di Giotto*, Milán, Rizzoli, 1966.
- VITORIA, Baltasar de, *Theatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imp. de Juan de Ariztia, 1737 (1ª parte) y 1738 (2ª).
- WARNCKE, Carsten-Peter, *Pablo Picasso, 1881-1973*, vol. II, Colonia, Benedikt Taschen, 1992.
- WATERHOUSE, Ellis, *Reynolds*, Londres, Phaidon, 1973.
- WHITE, Eric Walter, *Benjamin Britten. His Life and Operas*, Londres, Faber-Boosey, 1971.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio, "María de los Ángeles Perinat... Su retrato por Federico de Madrazo y el álbum de sus amigos", en *Academia*, núm. 78, primer semestre 1994, 371-425.

MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD,  
¿UNA CRISIS PERMANENTE?

Por

JOSÉ CORREDOR-MATHEOS



### *Últimas consecuencias de la vanguardia*

Parece que hayamos llegado al límite. La “sensación de estar al final de algo y no en las últimas etapas de su decadencia se ha filtrado invariablemente en casi todas las ocasiones de comunicación o intercambio cultural” (1). La exposición sin cuadros de Ives Klein en Niza, hace casi medio siglo—en la que, sin embargo, podías *comprar*—, el suicidio en los ochenta de un artista vienés, en el curso de una acción de *body art*, los conciertos de silencio de John Cage, por citar solo algunos ejemplos, algo demuestran en este sentido. No se trataba, con todo, de algo esencialmente nuevo—y lo nuevo, en vanguardia, era esencial—: El *Blanco sobre blanco* de Malevich de 1918 queda tan lejos como cerca, y el Dadá, con sus exposiciones en un urinario, en plena primera guerra mundial, suponía la negación del arte y de todo un entendimiento de la vida, puesto en crisis por la primera guerra mundial. Actualmente no parece que se pueda hacer nada realmente nuevo en este sentido. Y lo que se nos está diciendo en realidad es que ya no es posible hacer nada. La lección de Warhol es: *nada*, justamente, es lo que hemos de hacer. La vanguardia iniciada hace poco menos de cien años parece haber llegado a sus últimas consecuencias, “se ha estancado en la repetición y sustituye la invención por la pura y simple inflación” (2).

### *El arte, creación individual*

La vanguardia, aunque suponga en parte la negación del arte de raíz renacentista, lleva éste hasta sus últimas consecuencias, y Picasso, que personifica el espíritu investigador y se constituye en el primer motor de las vanguardias históricas, es también el último gran artista renacentista. Aho-

ra hablamos del exacerbado individualismo de los últimos años, contraponiéndolos a los sentimientos solidarios de los años cincuenta y sesenta, en que predominó culturalmente determinado modelo ideológico. La tensión entre individuo y sociedad, sin embargo, había llegado ya a un punto que se diría máximo en época de entreguerra, en que dos grandes sistemas totalitarios, el comunista y los fascismos, pugnaban por imponerse, al tiempo que, juntos, suponían cierta opción frente a movimientos de origen anarcoide, o simplemente individualista, que eran los que, a la postre, marcaban lo que entendemos por modernidad. Ésta implicaba la glorificación del individuo, y, en arte, la creación solitaria y enfrentada a la sociedad. El ansia actual por lo individual no es exactamente, contra lo que parece creerse, una reacción contra las décadas anteriores, sino su exacerbación, en momentos en que aquellos modelos sociales totalitarios han fracasado.

Se ha insistido en la relación entre la situación actual de la estética y el terrorismo, y nos interesa subrayarlo aquí porque el terrorismo es un acto individual. Aunque surja en el seno de un grupo –y el grupo es algo que el individuo segrega o acepta, sea la familia en el sentido más estricto, o la banda–, el terrorismo es cometido, en los casos realmente ejemplares, por un individuo solo ante sí mismo. El terrorista es mesiánico, como lo ha sido la vanguardia. Ambos se creen capaces de salvar el mundo.

En una situación como la presente, en que los grandes sistemas parecen haberse hundido, el terrorismo es la única posibilidad que le queda al artista que trata de llamar nuestra atención. ¿Pero cómo se nos puede sorprender y provocar aún? La vanguardia ha sido digerida por el sistema social y económico, aunque no por el gran público, que la acepta sin comprenderla.

La vanguardia histórica está agotada, pero sirve de coartada al mercado. Decir que sólo él sostiene esta situación es circunscribir demasiado el fenómeno. Otro tanto podríamos decir de otras actividades sociales, y evidentemente el mercado, de acuerdo con sus intereses, no *puede* hacer otra cosa. Y al hablar del mercado me refiero al complejo campo de distribución del arte, en el que hay que incluir la actividad de las instituciones y los museos, gestionados de acuerdo con lo que el mercado dicta y que, sutilmente, y en ocasiones de manera directa y burda, se impone, con el consenso convencido o resignado de todos, o de casi todos. En el estrecho margen de libertad sólo queda la acción individual, que puede ser aceptada como un capricho que conviene respetar –gesto simpático y, al fin y al cabo, de ca-

rácter personal, al que todo el mundo tiene derecho y que como tal, se concede—, pero sin posibilidad alguna de erigirse en modelo o propuesta globalizadora. Incluso los teóricos que se enfrentan a esta situación de manera crítica terminan por crear un contrapunto que resulta estimulante.

### *La lógica de la indiferencia*

Hoy se pretende vivir en el presente: no hay horizonte, no hay futuro, y algunos afirman que la historia ha concluido, y no sólo, ni siquiera el primero, Fukuyama en su artículo *¿El fin de la historia?*, tan famoso como poco y mal leído. Esto supone un rechazo a la continuidad histórica, como ha afirmado Chr. Lasch, y al mismo tiempo una ruptura que prescinde de toda ruptura: no hay nada que romper, como no hay futuro no se aspira a que algo suceda a otro algo. El culto del yo —ese yo que se afirma a partir del Renacimiento y el nacimiento de la cultura burguesa— conlleva la búsqueda de la calidad de vida, la pasión ecologista —que tiene, evidentemente, otras razones para ser tomada en cuenta—, la rehabilitación de lo local y la entusiasta participación en actividades colectivas de ámbito muy reducido, que son entendidos como extensiones de la personalidad. Anulada la historia resurgen las tradiciones, los nacionalismos, la religiones, antiguas prácticas de todo tipo y la posibilidad de acudir al ropero de la historia, para tomar el vestido que se desee para cada momento. “Pero —como advierte Lipovetsky— que nadie se llame a engaño, el regionalismo, la ecología, el ‘retorno a lo sagrado’, todos esos movimientos, lejos de estar en ruptura, no hacen otra cosa que rematar la lógica de la indiferencia” (3).

Todo, con humor, con desenfado, con la sensación de una alegre irresponsabilidad: no hay un Gran Alguien o un Gran Algo ante el cual dar cuentas, ni divino ni humano. En cierto modo es como si se hubiera recuperado, a ciertos efectos, la mítica Edad de Oro, que se había visto siempre remitida a un tiempo primigenio que nos sería dado algún día recuperar. Hemos recuperado la inocencia, y se insiste en el derecho a ir desnudos, porque hemos lavado toda culpa. La violencia es legítima, porque es inocente también. Los límites de este universo son la catástrofe: el accidente, el terrorismo, las guerras lejanas y que vemos sólo por la televisión, equiparables psicológicamente a los telefilmes, y, como telón de fondo, la



muerte, que, contra lo que había sido costumbre en todas las culturas anteriores, es desalojada de la escena real, por obscena, por irreal.

La revolución social ha sido desechada, como, en arte, la posibilidad de una renovación radical. El énfasis se pone, no en la producción, sea industrial o artística –¿qué importa, en el fondo, la obra?–, sino en distribuir e informar. La expresión se erige en factor esencial. Pero expresión que es sólo imagen, no surge de ningún sitio: es mero simulacro. Ya nada puede impresionarnos, y por lo tanto la expresión auténtica, de un yo profundo, no interesa. La cultura se mide por *hit parades*. Todo resulta igualado, ante la mirada desapasionada –¿qué puede sorprendernos ya?– e indiferente del público. El barco se hunde, y todo el mundo tan contento bailando en el salón. No hay angustia: sólo indiferencia.

### *¿Crisis de la crisis?*

Hoy todo parece haber sido anulado. Se nos ha arrebatado, incluso, la *esperanza* de un apocalipsis que acabe con esta situación. La amenaza de la bomba atómica, que constituía su símbolo en nuestra época, parece haber sido despejada –siempre hay que decir a todo ahora *parece*: nada es–. “En la época de la *posthistoire* –ha escrito Klaus R. Scherpe– el fin del mundo (*Weltuntergang*) no puede seguir siendo un tópico, al menos no un tópico dramático. El poder histórico filosófico y teológico del apocalipsis para evocar imágenes del fin, con objeto de dar a la vida más sentido –continúa–, parece estar agotada” (4). El concepto de finalidad, de término, ha desaparecido, como subrayará Hans Magnus Enzenberger. Igualmente podríamos creer que hemos llegado ya al apocalipsis, un apocalipsis que no consiste en una explosión: desaparecido, el tiempo se prolonga ilimitadamente. La crisis de la crisis consistiría en una agonía sin solución previsible. El temor a un final catastrófico es sustituido por la catástrofe de cada día, y de la catástrofe se habla insistentemente, siguiendo a René Thom.

Nos falta la conciencia de finalidad, y, por lo tanto, de sentido, y el arte actual, en su conjunto, está vacío de significado. Esto es aceptado desde orillas opuestas: por un Daniel Bell, representante cualificado del conservadurismo norteamericano, y por Habermas. Mientras Bell analiza el fenómeno de acuerdo con ciertos valores tradicionales, Habermas defenderá los aspectos positivos de la modernidad y la vanguardia, y considerará que las posibilidades de

su programa no han concluido. Las diferencias derivadas de sus distintos puestos de observación hacen irreconciliables sus actitudes. Sin embargo, al rechazarse desde posiciones progresistas las opiniones de Bell se olvida que algunos de los hechos que emite son indudablemente ciertos. Así, cuando afirma que “Lo que hoy pasa por alta cultura no tiene forma ni contenido: las artes visuales no suelen pasar de decorativas y la literatura de descuidado blablabá o de experimento” y que “Cuando una cultura recicla imágenes y repite cuentos es señal de que ha perdido su rumbo” (5).

Partiendo de las mismas constataciones se puede llegar a resultados diferentes. Frente a la añoranza de Bell se oponen las conclusiones críticas de Habermas y de un Castoriadis, quien afirma que “lo que está a punto de morir hoy, lo que en todo caso está profundamente en duda, es la cultura “occidental”: cultura capitalista, cultura de la sociedad capitalista, pero que va mucho más lejos que ese régimen histórico-social porque comprende todo lo que éste ha querido y podido recuperar de lo que lo ha precedido y, sobre todo, particularmente en el segmento “griego-occidental” de la historia universal” (6). La crisis final no sería ya de la vanguardia, ni siquiera de la modernidad, sino de civilización.

### *Cuestionamiento de la modernidad*

¿Fracasó realmente la vanguardia, y en qué sentido? En mi opinión triunfó en el nivel en que podía hacerlo y en el sentido en que el momento histórico se lo pedía. Rompió en tiempos de rupturas. Procedió a la liquidación de la herencia renacentista, en una actuación que podemos entender como de tierra quemada, previa a una regeneración, que no se ha producido. De las críticas que se han hecho a la vanguardia, muchas son ligeras, como las de Tom Wolfe: fruto de la moda, no entran en el fondo de la cuestión, y en realidad son, ellas mismas, como una continuación de la vanguardia misma: flecos frívolos suyos.

Para Hal Foster “a pesar de los asaltos de pre, anti y posmodernistas por igual, el modernismo (o –acláramos– modernidad, y su avanzada extrema, la vanguardia) como práctica no ha fracasado. Por el contrario, el modernismo, al menos como tradición, ha “ganado”, pero la suya es una victoria pírrica que no se diferencia de la derrota, pues ahora el modernismo ha sido absorbido en gran parte” (7). La vanguardia contenía aspiraciones hon-

das, como la del rigor y la adecuación a los nuevos tiempos. Su actuación tenía mucho de ideal: establecía modelos que estaban fuera del mundo, y trataba de encajar la realidad en ellos. Esto, que estaba bien como paradigma bajo el cual proceder a una actuación flexible, fue establecido con rigor inquisitorial. Y podía seguir estando bien, limitado al arte, pero se pretendió hacer del arte y la vida una sola cosa en ese estrecho marco. Visión parcial siempre, pero esgrimida como globalizadora, sus trayectorias fueron siempre breves: como fogonazos y estallidos. Su pretensión de unir arte y vida, en sí misma, respondía a una necesidad profunda, ya que es como el arte que se ha producido en las culturas anteriores. Solo que la manera como lo intentaban las vanguardias lo tenía todo de proceso de laboratorio y estaba llamado al fracaso en su acción propiamente social, por el hecho de que nuestra sociedad ha separado el arte de la vida de acuerdo con su concepción del mundo y de la producción.

La vanguardia hoy no existe. Se ha agotado, y sus experiencias, y también sus despojos, lo que de un modo u otro lo continúa, han sido institucionalizados, desvirtuando su espíritu. Cualquiera “que sea la forma en que la muerte de la modernidad se entienda por aquellos que la diagnostican – hace notar Albrecht Wellmer–, siempre se la entiende como una muerte merecida: como el final de una aberración terrible, de una locura, de un aparato de compulsión, de un delirio mortal” (8).

Pero ocurre, al parecer, algo mucho más grave que la desaparición de la vanguardia, que es la crisis de la modernidad, que Max Weber entendía como vertiente de la racionalización. Es decir, como han señalado repetidamente diversos autores, se trata de una crisis de los valores de la Ilustración. Podemos aceptar, con Habermas, que la modernidad no es un proyecto inacabado, pero sí que se ha dado por acabado. Y posiblemente, en mi opinión, porque todo es inacabado en nuestra época. Como ha escrito Lipovetsky, “El modernismo no se contenta con la producción de variaciones estilísticas y temas inéditos, quiere romper la continuidad que nos liga al pasado, instituir obras absolutamente nuevas”. Y, confirmando nuestras impresiones, continúa: “Aunque lo más curioso es que el furor modernista descalifica, al mismo tiempo, las obras más modernas: las obras de vanguardia, tan pronto como han sido realizadas, pasan a la retaguardia y se hunden en lo ya visto, el modernismo prohíbe el estancamiento, obliga a la invención perpetua, a la huida hacia delante, esa es la “contradicción” inmanente al modernismo” (9).

¿Cuándo hace crisis la modernidad? Distingamos la crisis efectiva de los hechos artísticos modernos y de la teoría. Aclaremos previamente que en cuanto a la teoría misma hay discrepancia, y que, mientras para unos está formulada muy pronto, para algunos nace en la década 1940-1950, y debido a Clement Greenberg, quien lo entiende como proceso de reducción y de purificación (10). La crisis, sobre todo de los hechos, no puede haberse producido de golpe. Ha tenido una gestación, y depende del entendimiento que se tenga de la misma vanguardia y de las necesidades de la nueva situación para que se considere como fecha de inicio una u otra. Sin duda es algo que viene de tiempo, y en los años sesenta hay ejemplos que pueden ir desde los movimientos contraculturales –que, a su manera, querían detener la historia– y la vuelta al Art Déco –entre nosotros al Modernismo, del que sobre todo en Barcelona se dieron frecuentes casos en la fluctuante vanguardia barcelonesa del momento–. Algunos signos, incluso, parecen indicar que en los años 60 se configura el mundo actual con el hedonismo y proliferación-poseción de objetos, y, al final de la década y comienzos de la siguiente, la crisis de esos valores, con el mayo francés del 68 y la crisis económica iniciada en 1974.

La reflexión y los estudios se producen con natural retraso a los hechos, pero no hay que esperar al emblemático libro de Lyotard *La condición post-moderna*, que aparece en 1979: ya a principios de la década anterior habían planteado la cuestión autores como Touraine y Bell, y los artículos sobre la crisis de la vanguardia se producían, incluso entre nosotros, a principios de los setenta, aunque no adelantaran los rasgos de lo que podía sucederle –éstos sólo apuntaban esporádicamente o se anunciaban en fenómenos que no eran reconocidos como tales–.

Desde entonces son muchos los que han estudiado el tema de la llamada posmodernidad, y las opiniones, como hemos indicado antes, son a menudo contrapuestas. Para la mayoría, la vanguardia, e incluso la modernidad, han concluido su curso, y lo que se practica y se piensa ahora es ya otra cosa, naturalmente contraria. Pero observemos que, tal como ha sucedido históricamente, a cada movimiento o etapa le sucede otro que se le opone en algunos aspectos, pero que en otros aún lo continúa, estableciendo una cadena. Lo ocurrido tras la crisis de la vanguardia es complejo. La posmodernidad es una etiqueta tras la que se encierran cosas muy diversas y contradictorias. A muchos efectos es una continuación de la vanguardia, y en la práctica del arte lo esta-

mos viendo con el reciclaje de tendencias anteriores, aunque la interpretación sea difícil: la apariencia, y la voluntad, inconfesada en la práctica, es de continuar de algún modo la vanguardia, aunque sólo sea porque el mercado no dispone de otra opción; pero, por otro, el hecho de que se deba recurrir a tendencias dejadas anteriormente atrás va contra los principios de la vanguardia que exigía siempre la novedad: como ha escrito Habermas, “La vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía” (11). Ocurre que muchas veces, y esto se daba también en tiempos de la vanguardia histórica, que el paisaje supuestamente descubierto está ya trillado y poblado de autopistas y merenderos. Esto recuerda una de las frases de Guillermo el Travieso, el famoso personaje de nuestras lecturas infantiles –y, con más provecho, de las de adulto–, que pretendía adentrarse en un terreno “que no hubiera pisado nunca ningún blanco”, y resultaba estar detrás del cobertizo de su casa.

Lyotard, que ha quedado, injustificadamente, como principal teórico de la posmodernidad, debido a la divulgación de su libro sobre el tema y a la capacidad de proyección de la cultura francesa, considera que “Una obra es sólo moderna si es ya posmoderna. Vistas así las cosas –añade–, el postmodernismo no significa el final del modernismo sino el estado de su nacimiento, y este estado es constante” (12).

La posmodernidad, y lo que en estos momentos de confusión pueda estar sucediéndola, continúa la vanguardia, en las apariencias y en su incapacidad para ofrecer un proyecto global válido. El proyecto no es claro y carece de la rotundidad que encontramos en otros casos de relevo. Más bien se diría que el momento es de un eclecticismo parecido, en algunos aspectos, al del siglo pasado, en que se recurría también a vocabularios o elementos de épocas anteriores. Y, recordémoslo también, el camino digamos que verdadero, discurría veladamente: en la introducción del hierro, los trabajos de los ingenieros, el protorracionalismo de los arquitectos vieneses, la reestructuración de la imagen de la realidad de Cézanne y el paroxismo estático de un Van Gogh y Munch. Acaso no sabemos ver cuál es la verdadera continuación de las vanguardias, aunque puede darse el hecho de que no exista, porque hace un siglo nuestra sociedad tenía aún posibilidades de desarrollo, y actualmente el hecho de que carezcamos de modelos teóricos nos hace suponer, con Dan Cameron y tantos otros, que nos hallamos realmente en un final de época.

*El caso de la arquitectura*

Se trata de saber qué es lo que se mantiene de las ideas que han sostenido el siglo XX, y una de las cuestiones puede ser descubrir hasta qué punto el siglo mismo se ha sostenido y qué consecuencias se derivan de ello actualmente. Resultan ilustrativas algunas de las cosas que están ocurriendo en arquitectura. En este campo, la vanguardia se ha desarrollado de distinta manera y, durante mucho tiempo, con cierto retraso en relación a las otras artes. Los proyectos de Sant'Elia debieron quedar en el papel, aunque se hayan venido a materializar posteriormente. La arquitectura siempre ha debido cumplir, más que otras artes, con el principio de realidad, y atender y ejecutar los diseños del cliente. Consideramos que el racionalismo funcionalista es vanguardia arquitectónica, como lo es el expresionismo y el organicismo, a sabiendas de que los arquitectos debían realizar fábricas que se sostuvieran y atendieran a determinadas funciones.

Pero también aquí parecen haber cambiado las cosas. Las críticas al Movimiento Moderno llevan varias décadas sobre la mesa, y la arquitectura salvaje de Venturi para Las Vegas tiene ya la pátina ilustre de cerca de tres décadas. Consideraba Venturi, en una línea mixta de alegre *pop* y entrega al mercado, que la arquitectura debía integrarse en el juego de la publicidad, de la autopublicidad. Junto a frivolidad había en ello deleite en la confusión y, reconozcámoslo, cierta vitalidad.

El Movimiento Moderno ha desaparecido como modelo a seguir, pero, aparte su vuelta ocasional con el ir y venir de las modas o de bien intencionados intentos, si bien no ha sido arrinconado del todo es porque ahora el contenido de la historia, desde el parámetro de la posmodernidad, constituye un almacén del que se puede sacar, para ser utilizado, todo lo que se quiera. No puede extrañarnos que, junto a radicales actuaciones de este tipo, se manifieste verdadero interés en la ciudad histórica, como parte de aquella disponibilidad y por necesidades urbanísticas, como reacción a una dispersión que amenaza a la vertebración misma del urbanismo.

Uno de los resultados del carácter destructivo de nuestra sociedad es la obsolescencia y la posibilidad de su eventual rescate; otro, la ruina. La primera supone el aparcamiento, con su posible recurrencia; la ruina había sido eliminada por el Movimiento Moderno, que buscaba la pureza, movido por un humanísimo afán de absoluto. La confluencia de la vanguardia plástica y la expectativa de obsolescencia conduce a la aceptación de la ruina como presencia

deseable. Recordemos la película *Blade Runner*. Pensemos en la preferencia de ciertos personajes famosos neoyorquinos por las fábricas abandonadas, lujosamente decoradas en su interior. Ruinas, pero ruinas habitables. La ruina como fachada, estimulante, evocadora de un tiempo que ha dejado su huella y ha sido anulado. Todo parece ser hecho para ser divulgado y, si es posible y conveniente, televisado. La realidad es convertida en espectáculo. La realidad, escamoteada, transformada en imagen, ficticia, que ha de sostenerse por sí sola: sólo ella existe, sólo ella interesa. “El arte –nos dice Baudrillard– sólo ejerce actualmente la magia de su desaparición” (13).

La arquitectura, simbólicamente, desaparece, en edificios de nueva planta que se presentan como ruinas. El grupo de arquitectos SITE –Sculpture in the Environment– propuso en 1973 una teoría de la *desarquitectura*, que llevó a la práctica en 1975 con la construcción de la Indeterminate Facade Showroom, para la Best Products Company, de Houston, Texas. Este notable edificio fue construido como si se hallara ya en estado ruinoso. Se trata de revelar los efectos del tiempo: o, por mejor decir, su irrelevancia, convertido todo, simbólicamente, en contemporáneo. El mismo Arata Isozaki, que realizará el moderno centro de Tokio donde se halla instalado el nuevo ayuntamiento, con torres y un conjunto de fuerte sabor a Movimiento Moderno que linda en la ciencia-ficción, ha manifestado públicamente que “Estamos en el centro de un cataclismo perpetuo”. Este destacado arquitecto japonés, en respuesta a una encuesta sobre “¿Cuál será la arquitectura del 2001?”, y considerándose en la imposibilidad de predecir el futuro, presentó un dibujo de su edificio en Tsukuba en estado de ruinas.

El azar es factor esencial en el arte contemporáneo, y vinculado al *collage*. Se cuenta con él, no sólo porque introduce la sorpresa, siempre deseada, sino por su carácter de accidente. En arquitectura, el azar aparece como factor oculto y con resultados simulados. Se procede a cambios de material, distorsión de escalas, las formas son manipuladas y se introducen toda suerte de elementos discordantes. Esto, desde un punto de vista formal; en cuanto a su significación, en el momento culminante de la posmodernidad, encontramos, junto a elementos del vocabulario racionalista y funcionalista, los capiteles de acero inoxidable en la obra de Moore en la Piazza d'Italia, las volutas jónicas hipertrofiadas de Venturi, los órdenes metafísicos gigantescos de Rossi y el pórtico dórico enterrado de Stirling en la Neue Staatsgalerie. Se recuperaba la tradición, la estabilidad del clasicismo –co-

mo contrapunto de toda inestabilidad—, el color, el ornamento, el humor, el buscado simbolismo y la metáfora. Relativamente al margen, pero de ningún modo fuera de este contexto, el elogio de la arquitectura nazi de Albert Speer, con la correlativa condena del Pabellón de Barcelona de Mies, a cargo de Leon Krier. Todo esto, se nos dice, es signo de tolerancia, de pluralidad, de democracia, de apertura. Se han acabado los totalitarismos, incluido el de la modernidad vanguardista.

En un mundo carente de finalidad, las cosas, incluido el arte, han de sostenerse por sí solas —es decir, no se sostienen—. Los grandes sistemas, los grandes conceptos, las referencias supremas se han desvanecido. Nada hay que dé ligazón a las piezas sueltas del *puzzle*. Podemos recomponer la imagen, mediante el *collage* y el *assemblage*, pero se tratará de una obra de ingeniería, una composición de Meccano.

### *Silencio y ruido*

El arte ha sido siempre silencio. ¿Qué es, más que esto, lo que nos inspira la Villa Rotonda de Palladio, o la atmósfera de Las Meninas de Velázquez? Hoy, todo es *ruido*. ¿Nos atreveremos a decir que falta un orden? Aunque acaso no se trate de esto, exactamente. En todo caso, no parece que se dé, en arte, lo que René Thom asigna como rasgo de la realidad: la amalgama de orden y desorden, de cambios y estabilidad. Tenemos el ruido, el desorden y el cambio permanente, pero en los terrenos creativos, falta orden, es decir, estructura, forma, y falta también estabilidad.

Desorden, ruido, por más sugestivo que sea en ocasiones, por más que nos hable directamente de niveles profundos de nuestra sociedad, es el *graffiti*. El *graffiti* supone la fragmentación y dispersión del discurso, y, en último extremo, su negación. Y si nos atrae tanto a veces es porque nos sentimos identificados en él. Pero ver en él un campo artísticamente rico revela nuestra pobreza. Claro que en el *graffiti* se han hallado verdaderas perlas, pero perdidas en medio del ruido. Que el *graffiti* es ruido es demasiado obvio, y lo consecuente es que se desee así.

Con todo, estos campos marginales al supuesto Arte con mayúsculas, que es el que se expone en las galerías y en los museos —en los que, por otra parte, se da acceso a tal o cual ejemplo de la actividad marginal, como ha ocurrido con *graffitistas* como Keit Haring y Jean-Michel Basquiat—, son a menudo



más interesantes, a pesar de todo, y no sólo como síntoma, que el otro. Suelen ser, por lo menos, más vitales y espontáneos, y, en ocasiones, humanamente más ricos. Queda la cuestión de su valor artístico y estético, y dependerá de la concepción que tengamos de ambos para que le otorguemos un valor u otro. En todo caso, formará parte de la “erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas” (14).

Marginal a ese “gran Arte” es el diseño, en sus distintas vertientes –industrial, gráfico, con inclusión de la publicidad–, y, sin embargo, por su carácter de arte aplicado –en el sentido en que lo decimos de ciertas actividades del pasado, en que el componente estético no era el primero ni directamente buscado–, nos ofrece ejemplos que nos lo hace preferir a gran parte del arte de galerías y museos. En realidad, y aunque no contemos con ello habitualmente, lo estético se halla en general –como lo ha estado en épocas pasadas– en estado difuso. En estas actividades es donde encuentran mejor aplicación las nuevas técnicas. La verdad es que éstas –pensemos en el vídeo– cuando son aplicadas directamente al Arte con mayúsculas obtienen resultados generalmente pobres y extremadamente aburridos, y nos entra la sospecha de que, en el futuro, uno de los sectores del arte que despierten acaso mayor interés estará constituido por estas actividades, y no la mayor parte de obras pretendidamente creativas, de una creación *ex nihilo*, que es lo que ha pretendido el arte de la modernidad.

Pero los objetos que tienen ante todo una función útil, como los del diseño, no pueden ser comercializados con las mismas posibilidades. Su número es ilimitado –no puede saberse en un momento dado el número de los que se podría encontrar en el mercado–, si dejamos aparte los que son muy antiguos, como es el caso de los automóviles. De todos modos, las décadas anteriores, en cuanto se alejan un poco, reaparecen en el escenario, convertidas en antigüedades. Hace sólo siete años fueron los cincuenta, actualizados por el cine, constantemente revisado en la televisión, los evocados en una exposición monográfica del Centre Beaubourg.

### *Falsas respuestas a un problema verdadero*

El debate sobre la posmodernidad ha trascendido lo puramente estético, como era de esperar y de desear. Detrás de cada posición se adivinan, cuando no se muestran con claridad, actitudes ideológicas distintas –en momen-

tos en que supone que las ideologías se han desvanecido—, y hay quien piensa que “esta lucha bien podría convertirse en una escaramuza en la retaguardia entre dos formas anticuadas de pensamiento” (15). Para Hal Foster, “todos los críticos, excepto Habermas, tienen una creencia en común: que el proyecto de modernidad es ahora profundamente problemático” (16). Habermas, en su discurso de reconstrucción de la modernidad, exclusivamente alemán según Ignacio Sotelo, insiste en que no considera “fundada esta tesis según la cual a lo que estamos asistiendo es a la irrupción de una época posmoderna”. “A lo que estamos asistiendo —añadirá— es, más bien, al fin de *una determinada utopía*, que en el pasado cristalizó en torno a la sociedad del trabajo” (17).

El hecho es que la posmodernidad, como debate, como nombre y como fenómeno convulso, ha durado muy poco, y nos asalta la sospecha que, conscientemente por parte de unos, y de buena fe por parte de los más, todo puede haber sido una pantalla para distraernos, tras la cual el simulacro de vanguardia vergonzante de la práctica artística posmoderna prosigue sus operaciones. Formaba —¿sigue formando?— parte de una fase epigonal de la vanguardia. Ésta puede haber muerto, pero no la modernidad, que consideramos irrenunciable. La modernidad no puede estar agotada, y la llamada posmodernidad habrá sido una respuesta falsa, activada por el viejo espíritu vanguardista, a una necesidad real, a la crisis final de un largo proceso de crisis.

Pero si bien la modernidad tal como la entendemos, no puede haber muerto, sí lo está haciendo la cultura surgida del Renacimiento (18). La Ilustración propugnó algo tan valioso como el uso de la razón, que sin embargo ha sido hipertrofiado al convertirlo en instrumento privilegiado, prácticamente único, para el conocimiento de la realidad, y no será ajeno a ello, probablemente, que la Ilustración sea algo surgido con la sociedad burguesa. Lo que se oculta bajo la posmodernidad es la necesidad de estimular todas las potencias del hombre, muchas de las cuales han sido eclipsadas en los últimos doscientos años bajo el peso de la razón. Solemos ir de un extremo a otro, porque el error es más brillante, y ahora se ha dado en negar la racionalidad, en un miserable ajuste de cuentas. Obviamente la razón es necesaria, si bien en arte son diversos los factores que intervienen, y la creación se produce a niveles no racionalizables. Recordemos lo que afirma Ehrenzweig de que la obra de arte nace armada de pies a cabeza, como Minerva, de su padre Júpiter. Lo que parece haber hecho crisis, con la vanguardia y, a ciertos efectos, tal como veía sien-

do entendida, la modernidad es, a mi juicio, la cultura humanística. De algún modo se presiente que la razón de lo real se halla fuera de lo real, y, correlativamente, la razón o justificación del arte se hallará fuera del arte. Sólo contemplado de esta perspectiva, hombre y arte tienen entidad; de otro modo, se descompone como un rompecabezas.

La posmodernidad, tal como ha sido planteada, era una situación donde acomodarse, renunciando a la inquietud y a la sociedad, y como afirma Carlos Castilla del Pino en defensa de la modernidad, situarse en ella “es condenarse a la soledad del propio universo”; la “servidumbre de la modernidad viene marcada por la capacidad de tolerancia a la soledad” (19).

La posmodernidad ha remitido; al menos se habla poco de ella: en realidad, parece hablarse poco de cualquier cosa, lo que no es buen síntoma. Las grandes ideas, los paradigmas, han desaparecido realmente, y esto no solo en arte, como es evidente. Pero, pendularmente, volverán, y lo más seguro es que lo hagan con la fuerza del extremo y del error. Porque la historia no ha concluido, sino que, contra lo que podría parecer a algunos, ha dado fuertes sacudidas y acelerones. Pero la gran catástrofe que había sido de temer y que podía producir grandes cambios no se ha producido. O, lo que es probable, se está produciendo de manera lenta.

La estética, en estos momentos, no es ya, como lo era para la filosofía alemana, el prisma para la contemplación del mundo. Y existe una quiebra entre la teoría, profundamente crítica con las grandes ideas que han movido el arte sobre todo en la primera mitad del siglo, y la práctica del arte, que se mueve todavía en los parámetros, o en la resaca, de la vanguardia. Ahí es donde podremos observar con mayor claridad lo crítico de la situación, las profundas contradicciones entre lo que se afirma y lo que se hace, la pobreza de los resultados y la dificultad con que nos encontramos para descubrir la creación auténtica, que, de un modo u otro, se habrá producido contra corriente y que habrá surgido, como hecho libre, al margen de corrientes, aunque aparezca como inserta en ellas. Para los más conscientes, o simplemente más responsables, se plantea la paradoja a que alude Paul Ricoeur: “Cómo llegar a ser moderno y regresar a las fuentes; cómo revivir una antigua y dormida civilización y tomar parte en la civilización universal” (20). Las grandes ideas que han movido el siglo XX, en cierto nivel, se han desvanecido, mientras en otro siguen por ahora vigentes, aunque sea en el contexto de una civilización en quiebra.

## NOTAS

- (1) CAMERON, Dan, *Imitaciones de la historia*.
- (2) LIPOVETSKY, Gilles, *La era*, 119.
- (3) LIPOVETSKY, Gilles, *La era*, 40.
- (4) SCHERPE, Klaus R., "Dramatización y des-dramatización de "el Fin". La conciencia apocalíptica de la modernidad y la post-modernidad", en PICO, Josep, *Modernidad*, 349.
- (5) BELL, Daniel, "La vanguardia fosilizada", en *Pérgola*, 32-41.
- (6) CASTORIADIS, Cornelius, "Transformación social y creación cultural", en *Pérgola*, 20-31.
- (7) FOSTER, Hal, "Introducción al posmodernismo", en FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, 7.
- (8) WELLMER, Albrecht, "La dialéctica de modernidad y postmodernidad", en PICO, Josep, *Modernidad*, 130.
- (9) LIPOVETSKY, Gilles, *La era*, 81.
- (10) BOIS, Ive-Alain, "Modernisme et Postmodernisme", 187.
- (11) HABERMAS, Jürgen, "La modernidad, un proyecto incompleto", en FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, 21.
- (12) LYOTARD, Jean-François, citado pro WELLMER, Albrecht, en PICO, Josep, *Modernidad*, 109.
- (13) BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias*, 8.
- (14) JAMESON, Frederic, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, 168.
- (15) HUYSSON, Andreas, "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70", en PICO, Josep, *Modernidad*, 158-159.
- (16) FOSTER, Hal, "Introducción al posmodernismo", en FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, 7.
- (17) HABERMAS, Jürgen, "El fin de una utopía", en *El País*, Madrid (9 de diciembre de 1984).
- (18) 'Vattimo cree que el hundimiento de la cultura moderna es una consecuencia del desfondamiento del ser anunciado por Nietzsche y desvelado por la posmetafísica de Heidegger'. PINILLOS, José Luis, "Muerte y transfiguración de lo moderno", en *Saber Leer*, nº 11, Madrid (1988), 10-11.
- (19) CASTILLA DEL PINO, Carlos, "Razón y modernidad", en *El País*, Madrid (2 de mayo de 1984).
- (20) RICOEUR, Paul, citado por Kenneth Frampton en FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, 38.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1984.
- BELL, D., *El advenimiento de la sociedad postindustrial*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- "La vanguardia fosilizada", *Pérgola*, nº 5, Bilbao (1988), 32-41.

- BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1990.
- BOIS, Ive-Alain, "Modernisme et postmodernisme", *Encyclopedia Universalis*, Suplement II, Les Enjeux, París (1985), 187-196.
- CAMERON, Dan, *Imitaciones de la historia. El arte en la antesala del milenio*, en Catálogo de la exposición "Los últimos días", Sevilla, Pabellón de España, S.A., 1992.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, "Razón y modernidad", *El País*, Madrid (2 de mayo de 1984).
- CASTORIADIS, Cornelius, "Transformación social y creación cultural", *Pérgola*, nº 5, Bilbao (1988), 20-31.
- CULLER, J., *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985.
- DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.
- ECO, Umberto, "Los límites de la interpretación", en *Revista de Occidente*, nº 118, Madrid (1991).
- FINKIELKRAUT, A., *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1989.
- FOSTER, Hal (ed), *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985.
- HABERMAS, Jürgen, "El fin de una utopía", en *El País*, Madrid (9 de diciembre de 1984).  
*El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1990.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- MALDONADO, T., *El futuro de la modernidad*, Madrid, Júcar, 1990.
- MAS I DIAZ, Sergi, *Modernitat i postmodernitat*, Barcelona, Editorial Barcanova, 1991.
- PICO, Josep (ed), *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- PINILLOS, José Luis, "Muerte y transfiguración de lo moderno", en *Saber Leer* nº 11, Madrid (1988), 10-11.
- ROSENAU, Pauline Marie, *Post-modernism and the Social Sciences, Insights, Inroads and Intrusions*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- ROVATTI, P. A. y VATTIMO, G. (eds), *El pensamiento débil*, Madrid, Editorial Cátedra, 1988.
- STEINER, George, *Presencias reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- VATTIMO, G., *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986.  
*Las aventuras de la diferencia*, Barcelona, Península, 1986.

# ESCULTURA DECORATIVA DEL CASINO DE MURCIA

Por

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO



### *Introducción*

Las obras arquitectónicas del Casino de Murcia, pasan por cuatro fases o periodos.

La primera fase, o nucleo primitivo del edificio, es obra del arquitecto Francisco Bolarin, hijo; el cual proyecta y ofrece los primeros avances del inmueble, podríamos decir que es el arquitecto pionero del edificio. Artista apasionado por el arte clásico, da por concluidas sus obras en el Casino en el año 1852.

La segunda fase, tiene como protagonista, al arquitecto murciano José Ramón Berenguer, el cual levanta la crujía donde se halla ubicado el salón de baile, siendo precisamente él, su director decorativo.

La forma actual del edificio no comienza hasta el año 1890, que es cuando precisamente José Marín Baldo, ya en la tercera fase, presenta ante la junta una serie de planos y proyectos del edificio, que son aprobados, pero su repentina muerte, el día 28 de enero de 1891, da al traste con todos sus proyectos e ilusiones.

A partir del año 1892, se amplían considerablemente las obras del Casino en dirección a la calle Trapería. Pero es precisamente el arquitecto Pedro Cerdán Martínez, quien lleva a cabo la estructura y planta actual del edificio, proyectando las obras de ensanche (1899-1903); y dando al mismo tiempo finalizada la gran fachada principal (1900-1901) (1).

Una vez estudiados los cuatro periodos arquitectónicos del Casino, veremos detenidamente su escultura decorativa. Dicha escultura, está ejecutada en su mayoría en escayola blanca, imitando mármol, aunque también se utilizan para los decorados interiores, bellas tallas en madera de nogal y para las figuras decorativas de la fachada principal se utilizó piedra de Novelda.



Estas piezas decorativas están realizadas en su mayor parte en forma de bajorrelieves de diferentes tamaños, cuadrada, rectangular y en forma de lunetos.

Los relieves decorativos se ejecutan a fines del siglo XIX y comienzos del XX, y son obra de los escultores-tallistas madrileños Manuel Castaños (2), Salvador Monzó y José Julia.

Para mayor comprensión y fácil estudio de las obras decorativas, dividiremos este trabajo por salones o estancias, que comprende lo siguiente: Salón de estilo Pompeyano, año 1894; Salón de Baile, 1874-1901; Fachada Principal, 1900-1901; Vestíbulo; Patio Árabe, 1901; Salón de Té o Comedor, 1901; Salón Café, 1918-1920; y Lunetos en forma de bajorrelieve.

*Salón de estilo Pompeyano, año 1894.* De planta cuadrada, con bellas y elegantes columnas de mármol blanco de las canteras de Macael (Almería), que forman en conjunto un total de catorce columnas con capiteles, finamente labrados en estilo jónico, con perlas, ovas y flechas, dieciocho pedestales y el friso decorado con palmetas de puro sabor clásico. Salón que forma un conjunto armónico, bello y proporcionado. Estas obras comenzaron en el año 1893 y se terminaron en 1894, y el importe de las mismas, queda de manifiesto en la sesión del día 19 de febrero del citado año (3).

Las esculturas decorativas en forma de bajorrelieves, que decoran el friso de dicho salón, están ejecutadas en escayola blanca imitando mármol. No son obras originales, sino que están inspiradas en obras clásicas y neoclásicas.

El relieve central representa “Vulcano forjando la armadura de Aquiles”, en escayola blanca, cuyas medidas aproximadas son de 70 cms. de alto por 150 cms. de largo. Aquiles, el héroe homérico de la Ilíada aparece desnudo en compañía de los Cíclopes, forjando metales y armas; a su lado aparece Vulcano forjando el yelmo de Aquiles, y en el ángulo derecho aparece un busto, modelo anatómico para la coraza de Aquiles.

El friso superior cuadrangular, lo forman un conjunto de once metopas en la parte superior del salón; once relieves de unos 40 cms. de tamaño en escayola blanca, que representan escenas relativas a la mitología clásica.

De izquierda a derecha tenemos: 1) Hércules dando muerte al ladrón Caco, 2) Atenea y Poseidón se disputan el dominio del Ática, 3) Prometeo encadenado, 4) Leda y el Cisne, 5) Apolo y Marsias, 6) Atenea Partenos, 7) Castillo con dos leones, 8) Atenea y Marsias, 9) Apolo, 10)

Eneas y Anquises y 11) Artemisa. Todos estos bajorrelieves forman las metopas centrales.

Respecto a las laterales, figuran también escenas mitológicas, como los doce trabajos de Hércules, escenas de Diana Cazadora, relieves que imitan obras clásicas griegas y romanas; así como copias célebres del renacimiento italiano, como la Diana Cazadora acompañada del Ciervo, cuyo original se encuentra en el castillo de Fontaneiblauf, realizado por el escultor italiano Benvenuto Cellini.

*Salón de Baile.* A finales de julio de 1901, Manuel Castaños, recibe de la tesorería del Casino, la cantidad de dos mil pesetas, por el importe de las obras ejecutadas en el mencionado salón (4).

Dichas obras muestran una serie de bajorrelieves en forma rectangular, que decoran los muros laterales del salón. En conjunto, son ocho bajorrelieves, cuatro en cada frente y tres al fondo de la pared; ejecutados en escayola y recubiertos por una suave y fina capa de marfil. Representan escenas de música y danza cortesana, época Luis XV, con figuras masculinas y femeninas de clásico estilo rococó, realizados con suma finura y elegancia.

*La Fachada Principal.* Es obra del arquitecto Pedro Cerdán Martínez, comenzó a realizarse en el verano de 1899 y concluyeron el día 1 de junio de 1901.

Su estilo es ecléctico, mezcla de corrientes artísticas clásicas, platerescas y modernistas. Destacan de una manera especial, a ambos extremos de la puerta principal, dos cabezas de león en forma de máscaras que sostienen en sus fauces unas argollas en forma decorativa. Los angelitos de la portada principal, sostienen una cartela que lleva grabado en piedra el nombre "CASINO". En la parte superior de la puerta principal, se puede apreciar un busto extraordinario de mujer, rodeada de frutas y flores y contornea su hermosa cabeza una corona con puntas. En su parte superior y haciendo de soporte del arquitrabe, friso y frontón aparecen unas bellas cariátides clásicas, muy finamente labradas.

En esta fachada trabajaron una serie de artistas madrileños, verdaderos especialistas en escultura decorativa como Salvador Monzó, José Julia y Manuel Castaños.

Las obras de ensanche comienzan a primeros de marzo de 1899, bajo la dirección artística del arquitecto y académico de San Fernando, Pedro Cerdán Martínez (5). Durante el mes de abril del citado año, se le paga por cuenta de los trabajos y memorias de las obras de ensanche, la cantidad de mil pesetas (6).

*Presupuesto de la Fachada Principal:*

<i>Oficios</i>	<i>Nombres</i>	<i>Cantidad</i>
Arquitecto	Pedro Cerdán	1.000 pts.
Albañil-Tallis-Escul.	José Julia	1.277 “ 99 ct.
Albañil-Tallis-Escul.	Salvador Monzó	6.616 “ 82 “
Albañil-Tallis-Escul.	José Julia	11.732 “ 38 “
Jornales y Materiales		493 “ 75 “
Albañilería		16.205 “ 73 “
Tallista-escultor	Manuel Castaños	4.000 “
Tallista	Anastasio Martínez	20 “
Arquitecto	Pedro Cerdán	9.000 “
Tallista	Salvador Monzó	7.907 “ 65 “

A finales del mes de abril, comienza la cimentación del muro de la fachada, encargándose a José Julia (7). Durante el mes de junio del año 1900, se le paga por obras de albañilería, cantería y modelos de yeso, la cantidad de 11.732 pts. 38 cts (8). En diciembre del mismo año, se le pagan a Salvador Monzó, 6.616 pts, 82 cts, por obras de albañilería y cantería (9). También se abonan 493 pts, 75 cts, por jornales y materiales en hacer la boveda y escocia, colocación de cartelas y hacer tabiques y machos (10), y el día 31 de julio de 1901, le hacen entrega de 16.205 pts, 73 cts, importe de obras de albañilería, que comprenden desde el friso decorado con entrelazos y ovarios hasta su terminación (11). Al escultor, Manuel Castaños, se le entregan 4.000 pts, por el modelo en escayola y talla en piedra de Novelda, de dos cariátides para la fachada (12). En el mes de octubre, se le pagan a Anastasio Martínez, 28 pts, por los modelos para las letras del escudo de la fachada (13). Al arquitecto, Pedro Cerdán, 9.000 pts, por concepto de sus honorarios en las obras de ensanche (14). Y por último, en abril de 1902, le hacen efectivo a Salvador Monzó, por obras de cantería, talla y escultura para la terminación de la fachada principal, la cantidad de 7.907 pts, 65 cmts (15).

La fachada quedó definitivamente acabada, en el mes de junio de 1901. Aunque las cantidades fueron abonadas con posterioridad a albañiles, carpinteros y escultores-tallistas. Al final de la obra se hizo la bandera nacional.

La junta directiva, para celebrar tan grato suceso, obsequió a albañiles y canteros, que habían tomado parte en la construcción, con una excelente comida (16).

*Vestíbulo.* Las obras de carácter decorativo comienzan simultáneamente con las de la fachada principal. Finalizando los trabajos en el mes de diciembre del año 1901 (17).

El vestíbulo es un maravilloso trabajo de ebanistería, mármol y escayola; los artistas que realizan este trabajo son carpinteros-tallistas y escultores decorativos procedentes de Madrid. Entre ellos destaca Manuel Castaños, autor de los bajorrelieves mitológicos ejecutados en escayola. A finales de septiembre se le abonan 22.000 pts, por las obras ejecutadas en el vestíbulo y gabinete de la fachada (18).

Hay que destacar, en la puerta de ingreso al patio árabe, en forma de herradura, delicado y elegante trabajo en madera de nogal; con dos pilastras corintias de mármol rojo vetado, las cuales hacen de sostén a dos figuras femeninas primorosamente talladas en madera oscura y que representan a ambos lados a las Ciencias y a las Artes. La figura de las Ciencias, esta personificada en una matrona, vestida con peplo, la cual sostiene en sus manos una cinta de laurel entrelazada que significa la gloria, a sus pies lleva libros y un globo astrolábico. En el otro extremo de la puerta, aparece la figura de las Artes Plásticas, hermosa figura de mujer, la cual se muestra semidesnuda, con sus senos totalmente descubiertos y lleva como atributos la paleta y el pincel, alegoría de la pintura, y a sus pies, un busto de Apolo, símbolo de la escultura.

En la parte superior, y en sus frentes laterales, aparecen ocho bajorrelieves, cuatro en cada frente, de carácter mitológico, realizados por Manuel Castaños en escayola, que representan el tema de los amores de los Centauros y las Ninfas.

Hay que destacar, los dos atlantes ejecutados en madera noble, que sustentan el artesonado y que son de una finura exquisita.

Pero realmente prodigioso, es el artesonado del techo, obra toda ella de ebanistería y carpintería, con ricos detalles geométricos en ménsulas y grutescos.

En resumen, el estilo del vestíbulo es una amalgama de tendencias clásicas, árabes, renacentistas, realistas y modernistas y hay que destacar en su conjunto, el virtuoso trabajo de carpintería y los bajorrelieves en escayola.

*Patio Árabe.* Inspirado muy directamente en uno de los salones reales del Palacio Nazarí de la Alhambra de Granada, su aspecto decorativo corrió a cargo del artista madrileño Manuel Castaños.

Por su realización, se le abonaron el día 30 de septiembre de 1901, la cantidad de 15.000 pts (19), y al año siguiente 2.000 pts (20), y finalmente, dos años más tarde, se le entregaron 1.000 pts, “por resto y completo pago de las obras ejecutadas en el patio árabe” (21).

Las obras comenzaron en el año 1901 y terminaron en el mismo año al igual que las del vestíbulo y fachada principal, conocidas todas con el nombre de obras de ensanche.

*Salón de Té o Comedor.* Decorado al estilo imperio, con reminiscencias estilísticas rococó del periodo Luis XV, destaca en este salón el decorado de su techo y frentes en escayola blanca, obra de Manuel Castaños. En forma de medallones, representa a la diosa del amor rodeada de geniecillos que la cuidan y la asean, tema propio del rococó. También emplea decoraciones fantásticas como esfinges, grifos, delfines y figuras, mitad humanas mitad seres fantásticos. En el techo aparecen escenas amorosas de geniecillos, todo ello enmarcado en un estilo gracioso, refinado y exquisito.

También hay que mencionar, una serie de jarrones muy bellos, con asas en forma de máscara de león, los cuales van sostenidos por una serie de angelotes o geniecillos exquisitamente modelados, que denotan buen gusto y bien hacer.

Interesantes son las columnas de estilo imperio, con capitel jónico, de elegantes y bellas proporciones.

*Salón Café.* Es una de las últimas obras decorativas que se hacen para el Casino, son dos salones idénticos y con la misma temática.

El techo va recorrido por un friso, en el que aparecen una serie de cabezas de leones que con sus fauces sostienen guirnaldas de flores; en los laterales de las escocías aparecen unos angelitos alados y sentados que sostienen cintas de flores. El techo aparece recubierto en sus ángulos, con unos

medallones de rostro femenino, muy al estilo modernista. Las paredes están cubiertas de cartelas con escenas mitológicas, que representan a Neptuno y sus Tritones y Ninfas sorprendidas por faunos.

*Lunetos en forma de bajorrelieves.* En la nave central y crucero del Casino, hay tres bajorrelieves de escayola, en forma de lunetos, que representan el Invierno y el Verano, la Primavera y el Otoño, y una alegoría a Murcia.

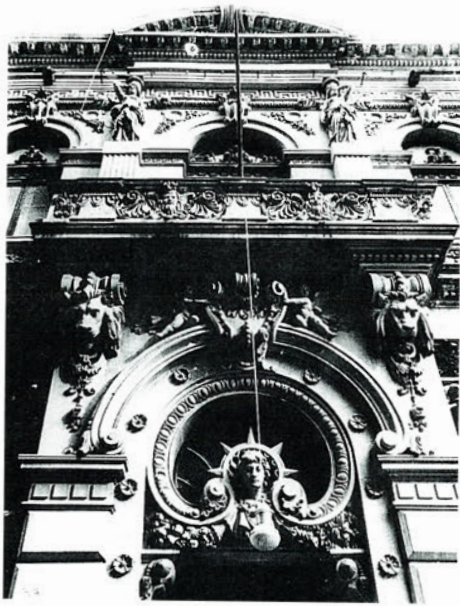
*El Invierno y el Verano:* Un esbelto jarrón sirve de eje a dos figuras femeninas sentadas a ambos extremos del luneto, que personifican el Invierno y el Verano. La primera, simboliza a una mujer cubierta de pieles que pone sus delicadas manos en un brasero encendido; la segunda, es una mujer semidesnuda que muestra sus hermosos y pujantes senos al descubierto, toda ella rodeada de cepas de uva y flores, lleva en su diestra un ave fantástica y a su lado, un geniecillo lleva un cesto de fruta y uva.

*La Primavera y el Otoño:* También un hermoso jarrón, sirve de eje a dos figuras femeninas recostadas que simbolizan la Primavera y el Otoño. La primera, semidesnuda, con los pechos descubiertos, lleva en su mano derecha un cáliz, símbolo del placer y la alegría, y en la izquierda porta un corifeo o bastón para danzar. La segunda, está representada por una mujer vestida que sostiene en la mano derecha los frutos, y con la izquierda recoge un cesto de frutas, ayudada por un geniecillo.

*Alegoría a Murcia:* Sobre una cartela con escudo, aparece una figura femenina sentada rodeada de tres niños, que simboliza a Murcia que acoge a sus hijos más queridos, en un signo de caridad y hospitalidad. A ambos extremos de dicha cartela, aparecen una serie de flores y frutos de la tierra.

Estos bajorrelieves en forma de luneto, están ejecutados en un estilo realista-costumbrista.

La escultura decorativa del Casino de Murcia, constituye uno de los ejemplos más significativos del estilo ecléctico decimonónico del arte español.



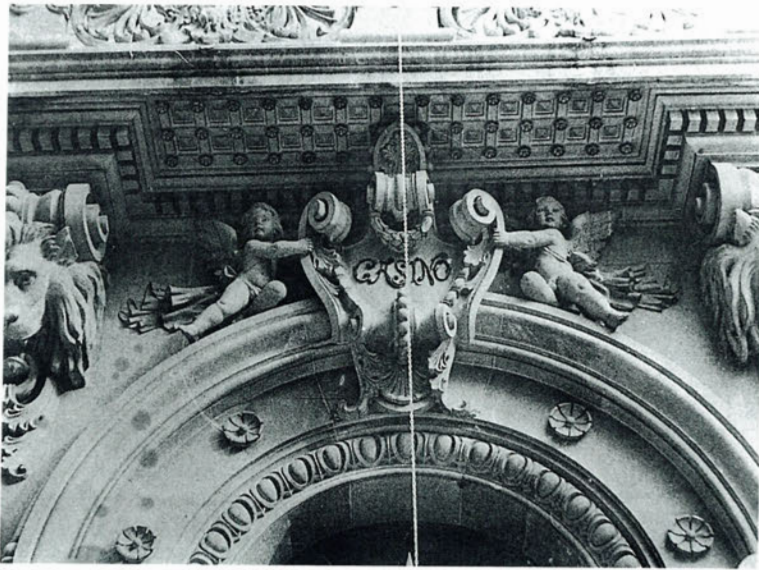
Lám. 1.- Pedro Cerdán Martínez:  
Fachada Principal. Detalle central de  
la misma. Casino de Murcia.



Lám. 2.- Pedro Cerdán Martínez: Fachada  
Principal. Parte Superior. Frontón con  
tímpano curvo y Cariátides de Manuel  
Castaños. Casino de Murcia.



Lám. 3.- Figura de una Cariátide. Obra del tallista-escultor Manuel Castaños. Casino de Murcia.

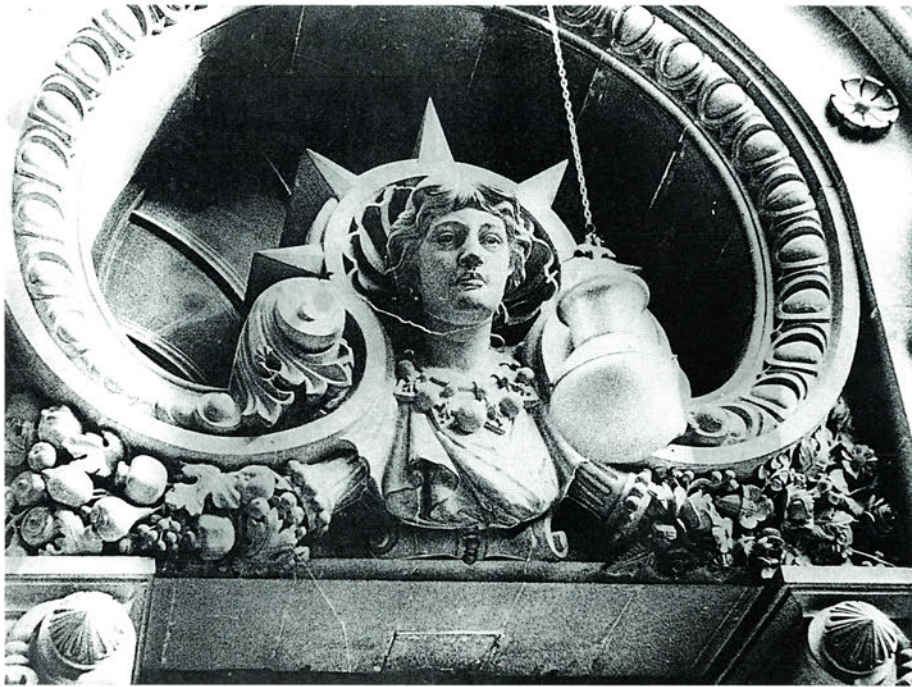


Lám. 4.- Anastasio Martínez: Angeles sosteniendo una cartela, que lleva la inscripción "CASINO", a ambos extremos aparecen cabezas de león.  
Casino de Murcia.



Lám. 5.- Fachada Principal. Cabeza de león.  
Casino de Murcia.





Lám. 6.- Busto de mujer, ataviada con collares, parte superior de la puerta principal. Casino de Murcia.



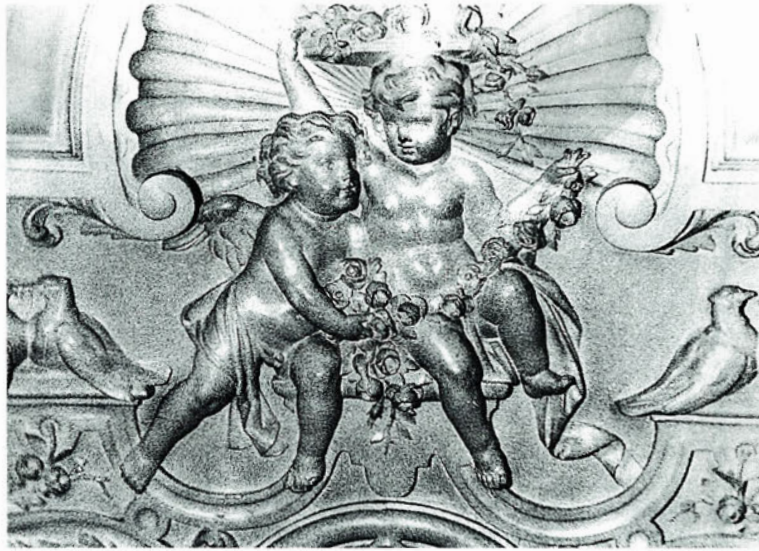
Lám. 7.- Salón de estilo pompeyano. Relieve central: Vulcano forjando la armadura de Aquiles. Casino de Murcia.



Lám. 8.- Salón de Baile. Bajorrelieve de Manuel Castaños, que representan parejas bailando. Casino de Murcia.



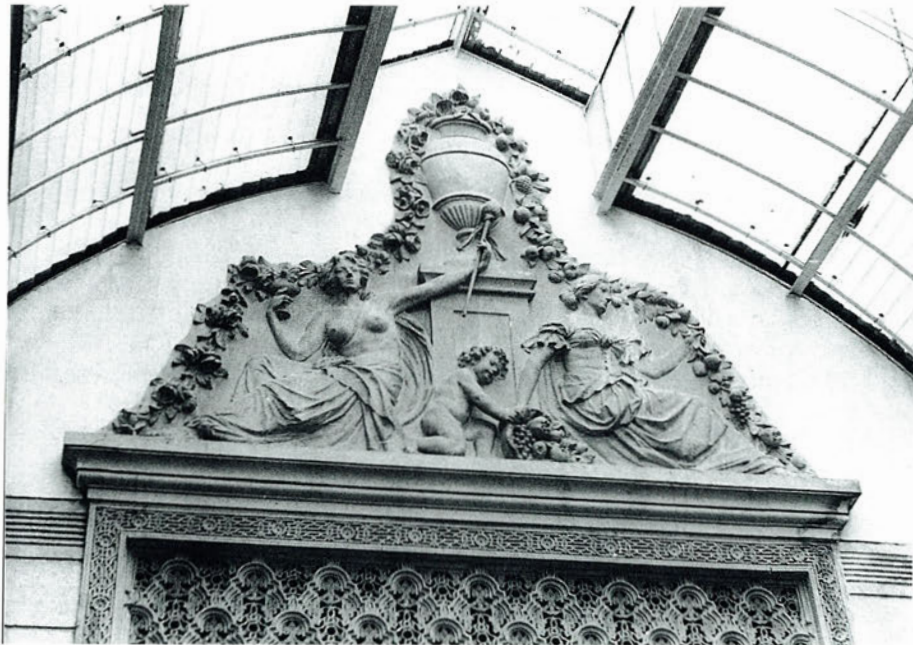
Lám. 9.- Vestíbulo. Puerta de ingreso al patio árabe. Casino de Murcia.



Lám. 10.- Manuel Castaños: Salón Té o Comedor. Grupo de Niños sosteniendo unas guirnaldas. Casino de Murcia.



Lám. 11.- Salón de Té o Comedor. Grupo de niños, sosteniendo un bello jarrón. Casino de Murcia.



Lám. 12.- La Primavera y el Otoño. Bajorrelieve. Casino de Murcia.



Lám. 13.- Alegoría de Murcia, luneto en forma de bajorrelieve. Casino de Murcia.

## NOTAS

- (1) ARAGONESES, *Pintura Decorativa*, 112.
- (2) A Manuel Castaños, nos lo encontramos entre la nómina de los setenta y cuatro escultores españoles, que trabajaron en los detalles decorativos del Monumento a Alfonso XII en los jardines del parque del Retiro de Madrid.  
LAGO, Silvio: "Las Esculturas del Monumento a Alfonso XII", en *La Esfera*, Madrid (1914), n° 17.
- (3) La Junta del Casino, en dicha sesión, aprueba las cuentas del presupuesto del Salón de estilo Pompeyano, cuya cantidad asciende a 16.180 pts, 0'55 cts.  
A. Casino. M. (Archivo del Casino de Murcia). Actas. Sesión 19 de febrero de 1894.
- (4) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1898-1903. Obras de Ensanche, 31 de julio de 1901, n° 238, fol. 123.
- (5) "El Heraldo de Murcia", 8 de marzo de 1899.
- (6) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1898-1903. Obras de Ensanche, abril de 1899, n° 111, fol. 37.
- (7) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1898-1903. Obras de Ensanche, abril, 1899.
- (8) A. Casino. M. Obras de Ensanche. Año 1900, n° 194, fol. 8.
- (9) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1898-1903. Obras de Ensanche, diciembre, 1900, n° 377, fol. 98.
- (10) A. Casino. M. Obras de Ensanche, diciembre de 1900, n° 379, fol. 98.
- (11) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1898-1903. Obras de Ensanche, julio de 1901, n° 238, fol. 124.
- (12) A. Casino. M. Obras de Ensanche, 31 de julio de 1901, n° 239, fol. 138.
- (13) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1898-1903. Obras de Ensanche, 31 de octubre de 1901, n° 312.  
Anastasio Martínez, fue dueño de un taller de Artes y Oficios de Murcia, por el cual pasaron casi todos los escultores murcianos de nuestra época. En este taller se hacían toda clase de trabajos en piedra, madera y escayola, como panteones, retablos y figuras industriales. Anastasio vivió a caballo entre los siglos XIX y XX.  
OLIVER, *Medio Siglo*, 22 y 23.  
El célebre escultor José Planes Peñalver, asistió al taller de Anastasio, próximo a la Plaza del Teatro Romea, donde aprendió sus primeras nociones prácticas de arquitectura, recibiendo un jornal diario de veinticinco céntimos.  
MELENDRERAS GIMENO, *El escultor murciano*, 15.
- (14) A. Casino. M. Obras de Ensanche, n° 199.
- (15) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1898-1903. Obras de Ensanche, 30 de abril de 1902, n° 153, fol. 146.
- (16) "El Correo de Levante", Murcia, 1 de junio de 1901.
- (17) A. Casino. M. Actas. Sesión Ordinaria de 29 de diciembre de 1901.
- (18) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1904-1911, 29 y 30 de septiembre de 1904. n° 191.

- (19) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1898-1903. Obras de Ensanche, 30 de septiembre de 1901, nº 299, fol. 133.  
 (20) A. Casino. M. Obras de Ensanche, año 1902, nº 82, fol. 146.  
 (21) A. Casino. M. Libro de Caja, años 1904-1911, 29 y 30 de septiembre de 1904, nº 190.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONESES, Manuel Jorge: *Pintura Decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*, Murcia, Imprenta Provincial, 1964.  
 OLIVER, Antonio: *Medio Siglo de Artistas Murcianos (1900-1950)*, Madrid, Excma. Diputación Provincial de Murcia, 1952.  
 MELENDRERAS GIMENO, José Luis: *El escultor murciano José Planes Peñalver*, Murcia, Caja Murcia-Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.



LA BIBLIOTECA DEL INGENIERO GENERAL  
JORGE PRÓSPERO VERBOOM

Por

JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN





El catálogo bibliográfico que presento a continuación corresponde a la colección que el Ingeniero General de la Corona española, el flamenco Jorge Próspero Verboom, había conservado en su residencia de la Ciudadela de Barcelona hasta su muerte (1). Tres días después del óbito fue iniciada la confección del inventario correspondiente de los bienes del ingeniero ante la presencia del notario de Barcelona Carlos Rondó, en la misma Casa del Gobernador. Como albaceas estuvieron presentes, entre otros, su hijo Juan Baltasar Verboom –Coronel e Ingeniero Jefe–, Gaspar de Antona –Capitán General de Cataluña y Gobernador de Barcelona–, Carolina María Teresa de Verboom –Marquesa de Roben e hija de Jorge Próspero–, y Francisco Ducoron –Coronel de Infantería y Sargento Mayor de la Ciudadela de Barcelona–. Este inventario *post mortem* en lo relativo a los libros de propiedad de Jorge Próspero Verboom, fue realizado el 20 de marzo de ese año. El conjunto de obras se hallaba en la secretaría o despacho del ingeniero, en “una bibliotheca o armario para poner libros, de media abaxo con sus puertas de madera, cerraja y llave, y de medio arriba con sus puertas de hilo de hierro, assí mismo con una cerraja y llave”.

El conjunto estaba formado por 158 títulos, con un total en los estantes de 290 volúmenes (2). No es mi intención efectuar un comentario crítico de aquéllos, simplemente ofrecer su relación tal como aparece en el inventario. Helos aquí, ordenados alfabéticamente por materias específicas:

### ***Agricultura***

#### **Miguel Agustín, Fray**

*Recopilación de las materias contenidas en los cinco libros de los Secretos de la Agricultura, Casa de Campo y Pastoral, 1 vol. en 4º.*

**Arquitectura****Aviler, Agustín-Charles d'**

*Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignola*, 1 vol. en 4°.

**Aviler, Agustín-Charles d'**

*Dictionnaire d'Architecture civile et hydraulique et des Arts qui en dépendent*, 1 vol. en 4°.

**De Rossi, Domenico**

*Studio d'Architettura Civil di Roma*, 1 vol. en gran folio.

**Desgodets, Antoine**

*Les Edificies Antiques de Rome, Dessins et mesurés très exactement par Antoine Desgodets, Architecte*, 1 vol. en gran folio.

**Du Perac, Etienne**

*I Vestigi dell'Antichità di Roma raccolti in Perspettiva con ogni diligenza da Stevano du Perac, Parisino*, 1 vol. en folio de 28 estampas sueltas.

**Kemp, Theodorus**

*Architectura de Theodorus Kemp*, 1 vol. en gran folio.

**Perrault, Claude**

*Le Dix Livres d'Architecture de Vitruve, par Monsieur Perrault de l'Académie Royale de Science*, 1 vol. en gran folio.

**Serlio, Sebastiano**

*Extraordinario Libro di Architettura di Sebastiano Serlio, Architetto del Rey Christianissimo*, 1 vol. en folio.

**(Francisco de los Santos, Fray)**

*Descripción del Real Monasterio de Sn. Lorenzo de El Escorial, única Maravilla del Mundo*, 1 vol. en folio.

**Arte****Félibien, André**

*Principes de l'Architecture de la Sculpture, et des autres Arts qui en dépendent, avec un Dictionnaire de termes propres à chacun de ces Arts*, 1 vol. en 4° grande.

*Secrets concernants les Arts, et Métiers*, 4 vols. en 8°.

**Arillería****Saint-Julien, Chevalier de**

*La Forge du Volcain ou l'appareil des Machines de Guerre*, 1 vol. en 8°.

**Surirey de Saint-Rémy**

*Mémoires d'Arillerie recueillies par Monsieur Surirey de Saint Remy*, 3 vols. en pequeño folio.

**Atlas y Viajes Descriptivos****Concepción, Jerónimo de la**

*Emporio de el Orbe. Cádiz Ilustrada. Investigación de sus antiguas grandezas, discurrida en concurso del General Imperio de España, por el R.P.Fr. Gerónimo de la Concepción, Religioso Descalzo*, 1 vol. en folio.

**Corbera, Esteban de**

*Cataluña Ilustrada. Contiene su Descripción en común, y particular*, 1 vol. en folio.

**Seine, François de**

*Nouveau Voyage d'Italie, contenant une description exacte de toutes les Provinces*, 1 vol. en 8°.

*Guida de Forestieri curiosi di vedere e di riconoscere le cose più memorabili de Pozzoli Basa*, 1 vol. en 8°.

*Les Plans, et Profils del Principales Villes, et Lieux considérables de la Principauté de Catalogne*, 1 vol. (no indica tamaño)

**Biografías y Genealogía****D., Madame**

*Histoire des Favoris et de Favorites*, 2 vols. en 8°.

**Fabro Bremudán, Francisco**

*Historia de los Hechos del Sereníssimo Señor Dn. Juan de Austria en el Principado de Cattaluña*, 1 vol. en folio.

**Gómez Miedes, Bernardino**

*La Historia del Muy Alto, e Invencible Rey Dn. Jayme de Aragón, por el Maestro Bernardino Gómez Miedes, Arcediano de Morviedro, 1 vol. en folio.*

**Montemayor, Juan Bautista de**

*Sumaria Investigación de el origen, y privilegios de los Ricos hombres, o Nobles Cavalleros de Aragón, 1 vol. en 4º.*

**Núñez de Castro, Alonso**

*Crónica de los Señores Reyes de Castilla Dn. Sancho el Deseado, Dn. Alonso el Octavo, y Dn. Henrique el primero, 1 vol. en folio.*

**Núñez de Villasán, Juan**

*Crónica del Muy esclarecido Príncipe y Rey Dn. Alonso el Onzeno de este nombre de los Reyes que reynaron en Castilla y en León, 1 vol. en folio.*

**Vera y Figueroa, Juan Antonio de**

*Epítome de la Vida, y Hechos del Invicto Emperador Carlos Quinto, 1 vol. en 4º.*

*Glorias de el Señor Dn. Felipe Quinto, Rey de las Españas, y Emperador del Nuevo Mundo, 1 vol. en 4º.*

*Historia de el cardinal Dr. F.R. Francisco Ximénez de Cineros, 1 vol. en 8º.*

*Mémoires de la Vie du Comte de Gramont, contenant particulièrement l'Histoire amoureuse de la Cour d'Angleterre sous la Regne de Charles II, 1 vol. en 8º.*

*Souverains du Monde. Ouvrage qui fait connoître la Généalogie de leurs maisons, 4 vols. en 8º.*

***Campañas bélicas por tierra y por mar*****Bellerive, Chevalier de**

*Histoire des derniers Campagnes de son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc de Vendosme, qui contient la fidelité Heroique des Espagnols, 1 vol. en 8º.*

**Quincy, Márques de**

*Histoire Militaire du Regne de Louis le Grand, Roy de France, 7 vols. en folio pequeño.*

**Suciro, Manuel**

*Anales de Flandes, dedicado a la Catholica Magestad del Señor Dn. Phe-  
lipe Quarto*, 1 vol. en folio.

*Diario di tutto sucresse nell'ultima Guerra di Sicilia fra le due Armate Alle-  
mana, e Spagnuolo*, 1 vol. en 4°.

*Relacion General de las Embarcaciones Armadas en Guerra y de Trans-  
porte fletadas de cuenta de S.M. que componen la Armada y Flota que  
passa de este Muelle de Barcelona a la Expedición de la Isla de Mallorca*,  
1 vol. en folio grande.

*Relation de la Campagne de Flandre et du Siège de Namur en l'anne 1695,  
avec les Plans et Cartes necessaires pour la parfaite inteligençe de cette  
Relation*, 1 vol. en folio.

*Vera e distinta Relatione de progressi dell'Armi Spagnuole*, 1 vol. en 4°

*Waerachtighe ende corte Beschryvinghe der Nederlansche Provincien*,  
1 vol. en folio.

**Estereometría****Derand, François**

*L'Architecture de Voutes ou l'Art des traits de coupe de Voutes, par le R.P.  
François Derand de la Compagnie de Jesus*, 1 vol. en gran folio.

**Fortificación****Bellidor, Bernard**

*La Science del Ingenieurs dans la Conduite des travaux des Fortifications  
et d'Architecture Civile, para Monsieur Bellidor, Comissaire Ordinaire de  
l'Artillerie, Professeur Royal des Mathematiques*, 1 vol. en folio

**Blondel, Jean-François**

*Nouvelle maniere de fortifier les Places, par Monsieur Blondel*, 1 vol. en 12°.

**Cepeda y Andrade, Alonso de**

*Fortificación Moderna*, 1 vol. en 4°.

**Doguen, Mathias**

*Architectura Militaris Moderna*, 1 vol. en folio.

**Hartman**

*Les Principes de la Fortification Moderne, par le Sieur Hartman, Directeur de l'Académie Militaire de S. M. Imperiale*, 1 vol. en 8°.

**Hondius, Hendrick**

*Korte Beschryvinge ende afbe eldingevan de Generale regelen de fortificatie de Artillerie, munitie ende Viures van de Officieren der selver ende hare Commissien*, 1 vol. en 4°.

**Maneson Mallet, Alain**

*Les Travaux de Mars, ou l'Art de la Guerre divisé en trois parties. La première enseigne la Methode de Fortifier. La seconde explique leurs constructions. La troisième enseigne les fonctions de la Cavallerie et l'Infanterie*, 4 vols. en 8°.

**Van Coehoorn, Minno**

*L'Ingenieur François, contenant la Geometrie pratique, le Fortification Reguliere, et Irreguliere, par Monsieur Minno Baron de Coehorn, Ingenieur Ordinaire du Roy*, 1 vol. en 8°

**Van Coehoorn, Minno**

*Nouvelle Fortification pour un terrain Bas, et humide, que sec et Elevé, par feu Minno Baron de Coehorn, Générale de l'Artillerie*, 1 vol. en 8°.

*Nouvelle maniere de fortifier les Places tirée des Methodes du Chevalier de Ville, du Comte de Pagan, et de Monsieur de Vauban*, 1 vol. en 8°.

*Preeminencias de el Superintendente de las Fortificaciones*, 1 vol. en 8°.

**Geografía****Cluvier, Philippe de**

*Introduction à la Géographie universelle, tant nouvelle que ancienne, traduite du Latin par Phillippe de Cluvier*, 1 vol. en 8°.

**Fernández de Medrano, Sebastián**

*Breve Tratado de Geographia*, 1 vol. en 12°

**Fernández de Medrano, Sebastián**

*Geographia, o Moderna Descripcion del Mundo y sus partes*, 2 vols. en 8°.

**Le Coq**

*Le Parfait Géographe ou l'art d'apprendre aisement la Géographie, et l'Histoire par demandes, et par réponses, par Monsieur Le Coq*, 2 vols. en 8°.

**Robbe**

*Méthode pour apprendre facilement la Géographie, contenant un Abbregé de la Sphere, la division de la Terre, par Monsieur Robbe*, 2 vols. en 8°.

**Gramática y diccionarios****Mañer, Salvador José**

*Méthodo Ilustrado de las más precisas Reglas de Ortographia Española*, 1 vol. en 8°.

**Oudin, Antoine**

*Tesoro de las dos Lenguas Española y Francesa*, 1 vol. en 4°.

**Salazar, Ambrosio**

*Espejo General de la Gramática*, 1 vol. en 8°.

**Sasbout, Mathias**

*Dictionnaire François-Flamand très ample et copieux*, 1 vol. en 8° grande.

**Sobrino, Francisco**

*Diccionario nuevo de las Lenguas Española, y Francesa*, 1 vol. en 4°.

**Vayrac, Abbé de**

*Nouvelle Grammaire Espagnole*, 1 vol. en 8°.

*Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero Sentido de las voces, compuesto por la Real Academia Española*, 1 vol. en folio.

*Le Petit Apparat Royal ou Nouveau Dictionnaire françois et latin*, 1 vol. en 8° grande.



**Heráldica****Avilés, José de**

*Ciencia Heroica reducida a las Leyes Heráldicas del Blasón*, 2 vols. en 4°.

**Menestier**

*La Nouvelle Methode Raizonée du Blazon*, par le P.C.J. Menestier de la Compagnie de Jesus, 1 vol. en folio.

**Historia****Arnauld d'Andilly, Abbé Antoine**

*Histoire des Juifs écrite par Flavius Joseph sur le titre des Antiquités*, 1 vol. en folio.

**Aubery, Louis**

*Mémoires pour servir à l'Histoire d'Hollande et des autres Provinces Unies*, 1 vol. en 8°.

**Bernaldías del Castillo**

*Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, por el Capitán Bernaldías del Castillo, 1 vol. en folio.

**Blancas, Jerónimo de**

*Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón*, por Gerónimo de Blancas, *Chronista del Reyno*, 1 vol. en 4°.

**Bossuet, Jacques Benigne**

*Discours sur l'Histoire Universalle*, par Messire Jacques Benigne Bossuet, *Evecque de Meaux*, 1 vol. en 8°.

**Bovillos, Carlos**

*Obras curiosas de Carlos Bovillos en latín*, 1 vol. en folio.

**Ciché, Francesco**

*La Sicilia in Prospettiva*, per Francesco Ciché, *Religioso della Compagnia de Gesù*, 2 vols en 4°.

**Corneille, Monsieur**

*Dictionnaire Universale Geographique et Historique, par Mr. Corneille, de l'Académie Française et de celle des Inscriptions et des Médailles, 3 vols. en folio grande.*

**Dunoyer, Madame**

*Lettres Historiques et Galantes des deux Dames de condition, dont l'une étoit à Paris, et l'autre en Provence, 4 vols. en 8°.*

**Figueró, Rafael**

*Festivas demostraciones, y Magestuosos Obsequios con que el Muy Illustre y Fidelíssimo Consistorio de los Deputados, y Ohidores del Principado de Cathaluña celebró la dicha que llegó a lograr (...), impresas de orden del Muy Illustre y Fidelíssimo Consistorio por Rafael Figueró, 1 vol. en 4°.*

**Laugier de Tassy**

*Historia del reyno de Argel, 1 vol. en 12°*

**Mariana, Juan de**

*Historia General de España, compuesta, enmendada, y añadida por el P. Juan de Mariana, de la Compañia de Jesús, 11 vols. en 8°.*

**Morery, Louis**

*Le Grand Dictionnaire Historique, ou le Mélange Curieux de l'Histoire Sacrée et Profane, para Mr. Louis Morery, Prêtre Docteur en Théologie. Nouvelle et dernier Edition para Mr. Valtier, 4 vols. en folio grande.*

*Historia de la República de Venecia, 2 vols. en 8°*

*Inventaire General des plus curieuses recherches del Royaumes d'Espagne, 1 vol en 8°.*

*Medailles sur les Principaux Evenements du Regne de Louis le Grand avec des Explications Historiques, par l'Academie Royale des Médailles et des Inscriptions, 1 vol. en folio pequeño.*

*Relations Historiques de la Peste de Marseille, 1 vol. en 8°.*

**Ingeniería hidráulica****Bellidor, Bernard**

*Architecture Hydraulique ou l'art de conduire, d'élever, et de ménager les Eaux, par Monsieur Bellidor, 1 vol. en folio.*

**Literatura (clásica, de aventuras, teatro)****Boileau-Despréaux, Nicolas**

*Les Oeuvres diverses du Sieur Boileau-Despréaux, avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, 2 vols. en 8°.*

**Corneille, Pierre**

*Le Théâtre de P. Corneille. Nouvelle Edition, 10 vols. en 8° (faltan los vols. 2 y 9)*

**Defoe, Daniel**

*La Vie et les Aventures Surprenantes de Robinson Crusoe, 2 vols. en 8°.*

**Gerardi**

*Le Théâtre Italien de Gerardi, ou recueil General de toutes les Comédies et Scenes françoises, 9 vols. en 8° (faltan los vols. 3, 5 y 7).*

**Molière**

*Les Oeuvres de Monsieur de Molière, 8 vols. en 8°.*

**Ovidio**

*Les Métamorphoses, ou l'An d'Or d'Apulée, philosophe Platonicien avec le Demon de Socrate, 2 vols. en 8°.*

**Ovidio**

*Les Oeuvres d'Ovide. Traduction Nouvelle, par Monsieur de Martignac avec les Remarques contenant les 21 Epitres Heroïdes, 9 vols. en 8° (faltan los vols. 2 y 5).*

**Racine, Jean**

*Oeuvres de Racine, 2 vols. en 8°.*

**Renard**

*Les Oeuvres de Monsieur Renard*, 2 vols. en 8°.

*Le Nouveau Théâtre Italien ou recueil General des Comédies*, 8 vols. en 8° (falta el vol. 1).

**Marina y estrategia naval****Castañeta Iturribalzaga, Antonio**

*Norte de la Navegación, hallado por el Quadrante de Reducción, por Dn. Antonio de Castañeta Iturribalzaga, Piloto Mayor de la Real Armada del Mar Océano*, 1 vol. en folio.

**Donker, Hendrick**

*Derde deel der Nieuve Grootte Sturmans Zee-Spilgel, inhoudende het Straats-boch of de vertooningheen en beschryvinghe, van de Middellantse Zee*, 1 vol. en folio grande.

**Hoste, Paul**

*L'Art des Armées Navales ou Traité des Evolutions Navales, par le P. Paul Hoste de la Compagnie de Jesus*, 1 vol. en gran folio.

**Ustáriz, Jerónimo de**

*Theorica y Práctica de Comercio y de Marina en diferentes discursos y calificados Exemplares, que con específicas providencias se procuran adaptar a la Monarquía Española, por Dn. Gerónimo de Ustáriz, Cavallero del Orden de Santiago, del Consejo de S.M.*, 1 vol. en folio.

**Wagenar, Lucas Jansz**

*Thressor der Zec Vaert, inhoudende de gehecle Navigatie ende Schipvaert van de Oostersche Zec beschreven*, 1 vol. en folio pequeño.

**Matemáticas (aritmética, geometría, trigonometría, perspectiva, física)****Amontons**

*Remarques et Expériences Phisiques sur la Construcccion d'une nouvelle clipsidre sur les Barometres, Termometres et Higrometres*, 1 vol. en 12°.

**Aznar de Polanco, Juan Claudio**

*Arithmetica inferior y Geometría practica y especulativa, por Dn. Juan Claudio Aznar, 1 vol. en 4°.*

**Balbasor, Francisco**

*La Campana de Manfredonia Tratado Matemático, 1 vol. en 4°.*

**Casola, Próspero**

*Quaderno Mathematica manescrito del perfecto Ingeniero por Dn. Prospero Casola, 1 vols. en folio.*

**Claudio Ricardo**

*Euclidis Elementorum geometrum libro tredecim Indorum et Hypsiclem, et Recentiores de Corporibus Regularibus &<sup>a</sup>, por Claudius Richardus e Societate Jesus, 1 vol. en folio.*

**Clermont**

*La Geometrie Pratique de l'Ingenieur ou l'art de mesurer, 1 vol. en 4°.*

**Déu y Abella, Antonio José**

*Euclides Geometria especulativa y practica de los planos y sólidos, 1 vol. en 4°.*

**Fernández de Medrano, Sebastián**

*El Architecto Perfecto en el Arte Militar, 2 vols. en 8°.*

**Fernández de Medrano, Sebastián**

*Los Seis primeros Libros, Onze, y Doze de los Elementos Geométricos del famoso Philósofo Euclides Megareense, por el Sargento General de Battalla Dn. Sebastián Fernández de Medrano, Director de la Academia Real y Militar de los Paisés Baxos, 2 vols. en 8°.*

**Mariotte, Abbé Edme**

*Oeuvres de Monsieur Mariotte de l'Académie des Sciencies divisées en deux tomes, 1 vol. en 4°.*

**Neuve-Eglise, Charles de**

*Traité Méthodique, et abrégé de toutes les Mathématiques, par Monsieur Charles de Neuve Eglise, Prêtre Professeur au College de Son Altesse Serenissime Monseigneur Prince Souverain de Bombe à Toyscy, 2 vols. en 8°.*

**Newton, Isaac**

*Philosophia Naturalis, Principia Mathematica, 1 vol. en 4°.*

**Ozanam, Jacques**

*Dictionnaire Mathématique ou idée Générale des Mathématiques*, 1 vol. en 8°.

**Ozanam, Jacques**

*Recréations Mathématiques et Phisiques de l'Académie Royale des Sciences, par feu Monsieur Ozanam, Professeur en Mathématiques*, 4 vols. en 8° grande.

**Ozanam, Jacques**

*Tables de Sinus, Tangentes et Sécantes, et de Logarithmes*, 1 vol. en 8°.

**P., I.**

*Elemens des Mathématiques, ou Principes Généraux de toutes les Sciences qui ont les grandeurs pour objet*, 1 vol. en 4°.

**Samuel**

*Ars Perspectiva, qua continet Theoricam et Practicam, Authore Samuele*, 1 vol en folio.

**Sirigatti, Lorenzo**

*La Pratica di Prospettiva del cavaliere Lorenzo Sirigatti*, 1 vol. en folio.

**Tosca, Tomás Vicente**

*Compendio Mathémático en que se contienen todas las Materias mas principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad, que compuso el Dr. Thomas Vicente Tosca, Presbítero de la Congregación del Oratorio de San Phelipe Neri de Valencia*, 9 vols. en 8° (falta un volumen).

*Tables de Sinus, Tangentes, et Sécantes*, 1 vol. en 8°.

**Medicina****Fauchard, Pierre**

*Le Chirurgien dentiste ou traité des dents*, 2 vols. en 8°.

**Rostagny, Monsieur de**

*Traité de primerose sur les erreurs vulgaires de la Médédine*, 1 vol. en 8° grande.

**Organización de los Estados****Buscayolo, Marqués de**

*Opúsculos del Marqués de Buscayolo de los Señores Príncipes soberanos de la Ciudad e Isla de Chío*, 1 vol. en 8°.

**Cascales, Francisco**

*Al buen Genio encomienda sus discursos Históricos de la Muy Noble I.M.I. Leal Ciudad de Murcia, por el Licenciado Francisco Cascales*, 1 vol. en folio.

**Dórmez, Diego José**

*Discursos Históricos Políticos sobre los quatro brassos del Reyno de Aragón*, 1 vol. en 4°.

**Du Mont**

*Mémoires politiques pour servir à la Paix de Riswick*, 4 vols. en 8°.

**Limiers, Monsieur de**

*La Science des Personnes de la Cour de l'Espée et de la Robe, du Sr. de Chevigni, par Monsieur de Limiers, Docteur en Droit*, 8 vols. en 8°.

**Palermo, Giovanni Battista**

*Allegatio de Galis Canonica, Theologica, Politica, et feudalis V.J. Doctor Joanne Baptista Palermo, de familia D. Stefani*, 1 vol. en 4°.

**Pradilla, Francisco de la**

*Suma de las Leyes Penales por el Doctor Francisco de la Pradilla*, 1 vol. en 4°.

**Saint-Didier, Sieur de**

*Histoire des Négociations de la Paix de Nimègue*, 1 vol. en 8°.

**Trabouillet, L.**

*L'Etat de la France, contenant tous les Princes, Ducs, et Pairs et Marechaux de France*, 3 vols. en 8°.

**Vauban, Sébastien de**

*Projet d'une Dixme Royale qui supprimant la Taille, les Aydes, des Douanes d'une Province à l'autre, par le Marichal de Vauban*, 1 vol. en 12°.

**Vitale, Pietro**

*Le Simpatie dell'allegrezza tra Palermo*, 1 vol. en folio.

*Actes et Mémoires des Négotiations de la Paix de Ryswick*, 4 vols. en 8°.

*Actes et Mémoires de Négotiations de la Paix de Nimègue*. 6 vols. en 8°.

*Constitucions, Capitols y Actes de Cort fetas y otorgats por la S.C.R. Magestat del Rey Nostre Senyor Dn. Carlos Tercer, Rey de Castilla, de Aragón, Comte de Barcelona*, 1 vol. en folio.

*Le Détail de la France sous le Regne présent*, 2 vols. en 8°.

*Nueva Recopilación de los fuertes Privilegios, buenos usos, y órdenes de la Provincia de Guipúzcoa*, 1 vol. en folio.

*Projet pour rendre la Paix perpetuelle en Europe*, 2 vols, en 8°.

*Recueil des Traités de Paix, de Treve et de neutralité, de suspension d'armes et considération d'alliance, de commerce de Garantie, et d'autres actes publics*, 4 vols. en folio grande.

*Recueil des Traittez de Paix, trevest et neutralité entre les Couronnes d'Espagne et France*, 1 vol. en 8°.

**Organización militar****Briquet, Sieur de**

*Code Militaire ou Compilation des Ordennaces des Roys de France concernant les gens de Guerre, par le Sieur de Briquet, Chevalier de l'Ordre Saint-Michel*, 4 vols. en 8°.

**Guignard**

*L'Ecole de Mars ou Memoires instructif sur toutes les Parties qui composent le Corps Militaire de France par Mr. de Guignard*, 4 vols. en folio pequeño.

**Navia Ossorio (Marqués de Santa Cruz de Marzenado), Alvaro**

*Planos correspondientes al undécimo tomo de la Reflexiones Militares*, 1 vol. en folio grande.

**Navia Ossorio (Marqués de Santa Cruz de Marzenado), Alvaro**

*Reflexiones Militares*, 1 vol. en 4° grande.



**Navia Ossorio (Marqués de Santa Cruz de Marzenado), Alvaro**

*Reflexiones Militares*, 7 vols. en 4° grande.

**Vigenero Bourbonnois, P. de**

*L'Art Militaire d'Onosander, auteur Grec, ou il Traité des Offices et Devoirs d'un bon chef de Guerre*, 1 vol en 4° grande.

*Avisos Militares sobre el Servicio de la Infantería, en Guarnición, y Campaña, a Dn. Francisco Carrillo de Albornoz (mi hijo), Capitán de Infantería en el regimiento de Aragón*, 1 vol. en 12°.

*Ordenanzas de S.M. para la Infantería, Cavallería, y Dragones de sus Exercitos, y en Campaña*, 1 vol. en folio pequeño.

*Ordonnance de Louis 14, Roy de France, touchant la Marine*, 1 vol. en 4°.

*Recuil des Ordonnances Militaires de S.M. Britanique*, 1 vol. en 8°.

**Portulanos****Michelot, Henry**

*Le Portulan de partie de la Mer Mediterranée, ou le vray Guide des Pilotes costiers*, 1 vol. en 4°.

**Rivera, Pedro de**

*Directorio Marítimo. Instrucción y Práctica de la Navegación, Noticia de los Puertos de España desde Cantabria a Gibraltar*, 1 vol. en 4° pequeño.

**Religión y Vidas de Santos****Butrón, José Antonio**

*Harmonica Vida de Santa Theresa de Jesús, por el Padre Joseph Antonio Butrón de la Compañia de Jesús*, 1 vol. en 4°.

**Florimond de Remond**

*L'Histoire de la Naissance, Progrez et Décadence de l'heresie de ce Siècle*, 1 vol. en 4° grande.

**Ortiz de Zúñiga, Diego**

*Annales Eclesiásticos, y Seculares de la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, 1 vol. en folio.

**Ribadeneira, Pedro**

*Historia Eclesiástica del Scisma del Reyno de Inglaterra, por el Padre Pedro Ribadeneira, de la Compañia de Jesús*, 1 vol. en 4°.

**Roa, Martín de**

*Ecija. Sus Santos, su antigüedad Eclesiástica y Seglar, por el Padre Martín de Roa, de la Compañia de Jesús*, 1 vol. en 4°.

**Royaumont, Sieur de**

*L'Histoire de Vieux, et du Nouveau Testament*, 1 vol. en 8°.

*L'Office de la Semaine Sainte*, 1 vol. en 8°

*Traité de la Vérité de la Religion Chrétienne*, 3 vols. en 8°.

El interés de la colección bibliográfica de Jorge Próspero Verboom está complementado por los fondos que la Real Academia de Matemáticas de Barcelona poseía en sus dependencias del Arsenal de la Ciudadela, con anterioridad a su traslado al antiguo convento de San Agustín, edificio destruido en buena medida con motivo del asedio de 1713-1714 a la Ciudad Condal (3).

A este patrimonio bibliográfico hay que añadir la colección de pinturas y grabados que el ingeniero General guardaba a su residencia de la Ciudadela, consistente en varios retratos (1 de su difunta esposa, 20 de su familia, y 1 de Felipe V), ocho cuadros religiosos (la Virgen de Africa, San José y la Virgen, la Virgen con varios santos, Santa Cecilia, la Ascensión de Cristo, y la Historia de Salomón), seis paisajes, un plano de la Ciudadela de Barcelona, la serie de seis grabados sobre la Vida de Alejandro realizada en el taller parisino de los Audran, y un Mapamundi –en cuatro piezas– instalado en la secretaría de Jorge Próspero Verboom. Y por último, una pila pequeña para el agua bendita con una pieza de orfebrería plateada en la que se representaba a Cristo en la Cruz (sobredorada) y a la Virgen María a sus pies.

## NOTAS

- (1) Este artículo está realizado a partir del inventario *post mortem* del Ingeniero General Jorge Próspero Verboom, que se halla conservado en el Archivo Histórico de Protocolos del Colegio de Notarios de Barcelona. (Vid RONDO, Carles: *Inventaris i Encants*, 1744, fols. 94r-117r). Agradezco a Marisa la información adecuada para localizar el documento.
- (2) Esta colección bibliográfica incluía tanto los libros que Jorge Próspero Verboom “trajo de Flandes como los que ha ido juntando en España”. (Vid. informe oficial sobre la obra de Jorge Próspero Verboom a propósito de la casa que ésta habitaba con su familia en Barcelona antes de instalarse en la de Ciudadela: Pamplona, 6 de diciembre de 1725. Archivo General de Simancas. Guerra Moderna. 3307).
- (3) En un próximo estudio titulado *Iconografía, cartografía y bibliografía científica y estratégica en la época moderna. Producción y difusión para la seguridad del Estado* (que forma parte de mi proyecto de investigación sobre *La Intervención de los ingenieros militares en la introducción y el desarrollo del clasicismo en la arquitectura y el urbanismo de los siglos XVI, XVII y XVIII*, iniciado durante el curso académico 1992-1993 en mi estancia como Profesor Investigador Asociado en el Office for History of Science and Technology de la Universidad de California, Berkeley) trataré de la riqueza temática de ambas colecciones bibliográficas y de sus implicaciones en los campos del arte, la arquitectura, el urbanismo, la ciencia y la tecnología.

CRUCES BURGALÉSAS DEL SIGLO XV

Por

AURELIO BARRÓN GARCÍA



Burgos fue uno de los más importantes centros de creación artística en la Castilla del siglo XV. Como las artes mayores, la platería burgalesa tuvo un extraordinario desarrollo. Bien organizado, el centro platero burgalés marcó la pauta –en la vieja Castilla– en el control de la plata labrada y desempeñó un papel primordial en la aparición de prototipos artísticos. La imaginación y fecundidad de los plateros burgaleses desarrolló una gran variedad de cruces procesionales de tipologías bien distintas.

Muy discutida ha sido la cronología de un **primer modelo de cruz** que ha de remontarse al siglo XIV, si no antes, y que se siguió usando durante la primera mitad del siglo XV. Fue abandonándose durante las décadas siguientes, aunque algunos ejemplares se hicieron, con evidente retraso, en torno a 1520. Cuando se dio a conocer la cruz de Requena de Campos (Palencia) se propuso una fecha en torno a finales del siglo XIV o principios del siglo XV. Posteriormente, los estudiosos de las obras de este grupo han solido retrasar la cronología hacia 1490, fecha que Oman propuso para la que se conserva en el *Victoria & Albert Museum* de Londres. Otros investigadores han llevado todas las cruces del grupo hacia esa misma fecha. Ciertamente, la de Londres es más tardía, aunque no tanto como se dice. En el estudio que Cruz Valdovinos hizo de la cruz que se conserva en el *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid defendió que se podía retrasar la cronología hacia mediados del siglo XV. La de Madrid presenta el mismo punzón que la de Requena, aunque nos parecen de diferente autor. Nosotros proponemos una fecha aún más temprana (1). El punzón de localidad presente en dichas cruces se debió usar desde fines del siglo XIV hasta el año 1435 aproximadamente.

En el actual estado de conocimientos se presenta el grupo como genuinamente burgalés, aunque pudiera encontrarse algún parecido en varias cruces levantinas como las de Játiva, Porreres y catedral de Vic, realizada

por Joan Carbonell en 1394. Nuria Dalmases ha documentado cómo, en Barcelona, algunos aprendices procedían de Burgos. El modelo de cruz burgalés comparte con las levantinas una predilección por las figuras de bulto, pero carece del perfil de hojitas y las placas junto a los extremos son ovales y no cuadrilobuladas.

La tipología de las cruces burgalesas a que nos referimos tiene rasgos más arcaicos que las levantinas (fig. 1). La estructura es más simple y no carece de una cierta rudeza y reciedumbre. En tierras castellanas no conocemos ninguna obra de plata que pueda ser un modelo precursor.

En 1916, José Gudiol dio a conocer los restos de una cruz de excepcional tamaño. Medía unos dos metros de altura y un metro y sesenta centímetros de anchura. Estaba a la venta en el mercado de antigüedades y habló de la colección X. Tal vez su dueño, queriendo aumentar su valor o las posibilidades de venta, había formado con los restos un supuesto frontal de altar que no engañó al erudito conocedor que fue Gudiol. Relacionaba la cruz con otras que había visto en el norte de España; seguramente algunas de las que nosotros estudiamos aquí. Faltaban el Crucificado y las placas del brazo inferior. Muchas de las características, que atinadamente destacó, son las mismas del grupo burgalés. La cruz, tal como la reconstruyó, era de brazos rectos y anchos con los extremos flordelisados y expansiones ovales junto a ellos. Los brazos de la cruz se cubrían de placas repujadas con un motivo vegetal estilizado repetido. El perfil de la cruz iba recorrido por un cordón de pequeñas bolitas troqueladas y los cantos de la cruz ocupados por una cinta claveteada en la que se repetían círculos con flores de lis, posiblemente estampadas. Las placas ovales se adornaban con filigrana y piedras engastadas. La filigrana seguía el ritmo del vermiculado presente en la patena de Silos o en la cruz de Mansilla. El centro del reverso lo presidía un Salvador sedente. Dos de los símbolos del Tetramorfos que le rodeaban se conservaban. Un ángel de uno de los extremos surgía de líneas serpenteantes a modo de nubes, como los ángeles turiferarios de las cruces burgalesas. Las coincidencias incluyen dos discos de brazos curvos semejantes a los de la cruz de Villambistia. En las grandes figuras del Pantocrator, San Juan y María se plegaban los vestidos a la manera románica tardía. Data la cruz en el siglo XIII, aunque la fecha se podría prolongar algunas décadas (2).

Cruces como la comentada estarían en la base del modelo de cruces representado por las cruces de Requena de Campos (*Museo Diocesano*

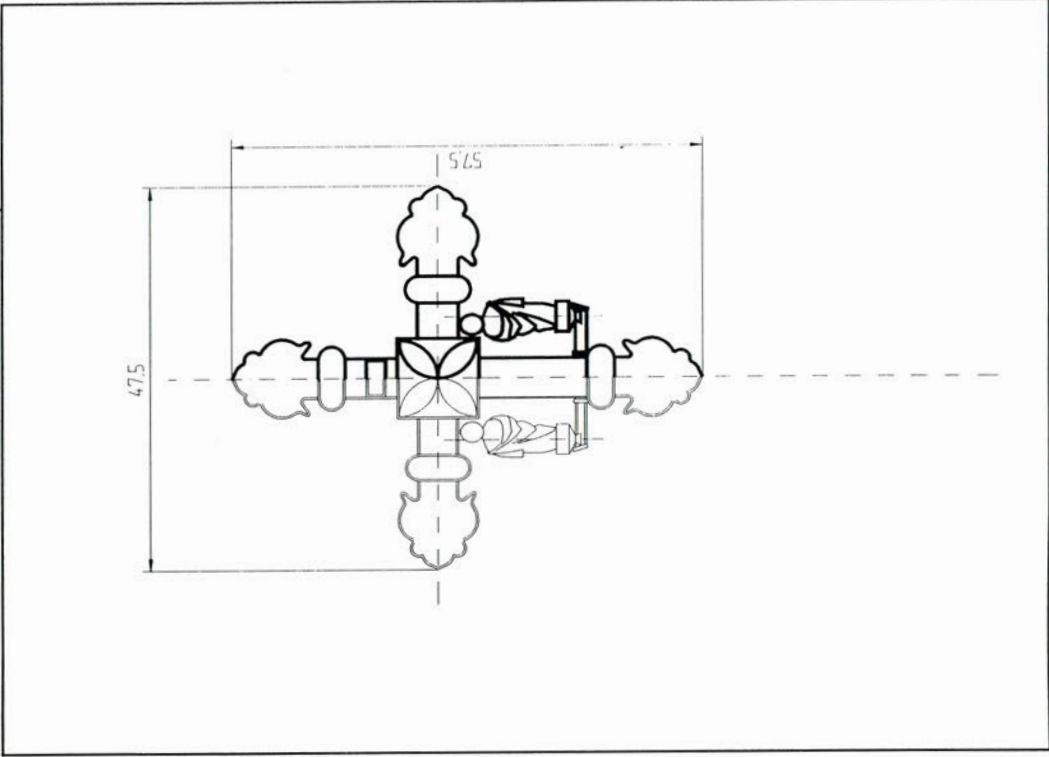
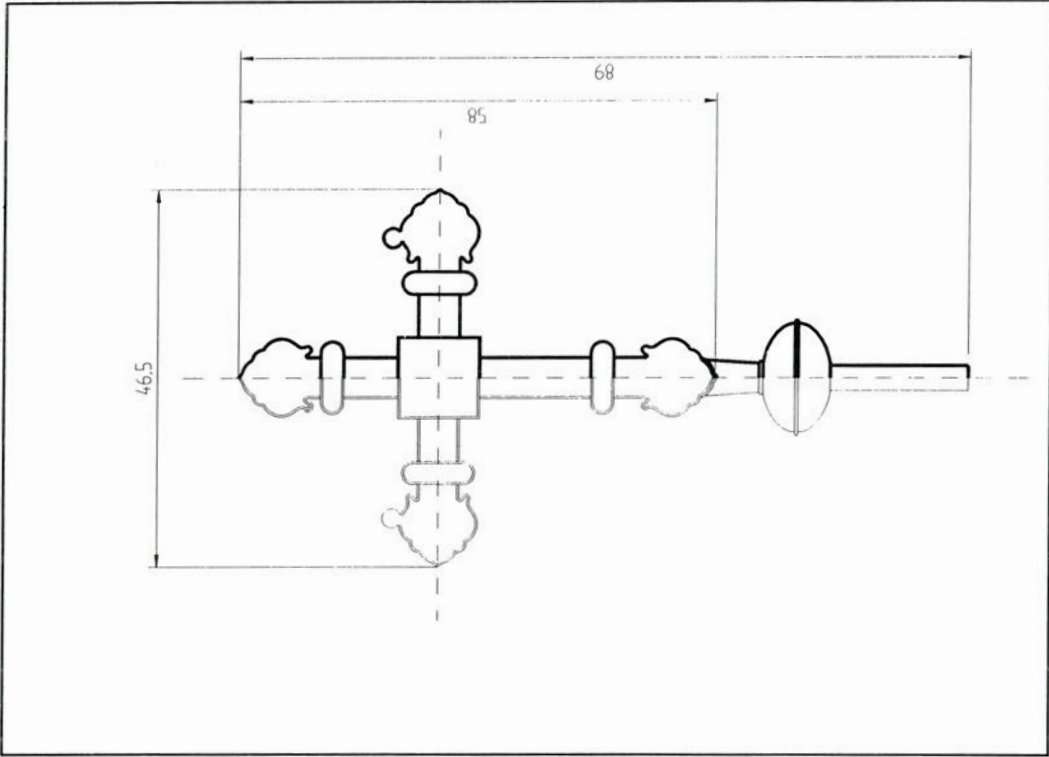


Fig. 1. Primer tipo. Cruces de Requena de Campos y San Martín de Don.



de Palencia), del *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid, de San Martín de Don (3), de Villavelayo (La Rioja) –las dos últimas punzonadas por Rodrigo Alfonso–, de Piñel de Abajo (Valladolid), de Villambistia, de Pedrosa de Río Urbel, una del *V&A Museum* de Londres y otra más en Espinosa del Camino.

Existen dos subtipos en el modelo (figs. 1 y 2). El más conocido y desarrollado presenta las figuras de San Juan y María sobre peanas apoyadas en un travesaño que sale del brazo inferior de la cruz a la altura de los pies de Cristo. En este caso, los extremos del brazo transversal de la cruz lo ocupan ángeles con instrumentos alusivos a la Pasión.

El otro modelo carece del travesaño inferior y los ángeles desaparecen en beneficio de las imágenes de San Juan y María. En el extremo superior



Fig. 1. San Martín de Don.  
Rodrigo Alfonso, 1400-1435.



Fig. 2. Requena de Campos.  
¿Rodrigo Alfonso?, 1400-1435.

se dispone un ángel turiferario que surge de pliegues ondulados como los de la cruz comentada arriba. En la cruz de Villambistia se sustituye por una rosa abultada que, como en los cálices de la época, alude a la sangre de Cristo, a la Pasión. En el extremo inferior Adán resucitado se dirige, devoto, hacia el Crucificado.

El prototipo más común de Crucificado es uno que deriva directamente del que acompaña el sepulcro de Fernando de la Cerda en Las Huelgas de Burgos. El plegado de la faldilla y el quiebro en uve de las piernas es característico. Los ejemplares de la segunda mitad del siglo presentan un Crucificado más estilizado. Las figuras tienen una concepción escultórica notable. El hecho de que las imágenes de María y San Juan se puedan realizar en bulto redondo, en uno de los subtipos de cruz, es una prueba evidente del tratamiento que se pretende dar. En los paños, como en la carne, se buscan redondeces. Las vestimentas se quiebran en pliegues abultados que recuerdan todavía las maneras del primer gótico, muy diferentes del estilo anguloso que desde Borgoña y Flandes comenzó a propagarse por las mismas fechas en que fueron realizadas varias de estas cruces. Algunos detalles permitirían calificarlas de tardorrománicas: los rostros redondos, los cabellos ensortijados.

En el reverso se repite el Pantocrator sedente. Bendice con la diestra y sujeta el libro sagrado sobre la rodilla contraria. Se sienta en un banco sin respaldo que en Villavelayo tiene dos pequeños arcos de herradura a los lados. En Villambistia labores de filigrana ocupan todo el espacio dejado libre por la figura principal. Los extremos de la cruz se ocupan con el Tetramorfos en figuras de fuerte volumen.

La iconografía se completa con variadas imágenes que pueden adornar las placas ovales. Ambos ladrones en el anverso y la Anunciación en el reverso es lo más frecuente. Otras escenas pueden aparecer en las placas ovales del brazo vertical. La iconografía más completa es la de las cruces de Requena y Villambistia; dos escenas de la vida de María en el reverso –la huida a Egipto y descansando después del alumbramiento. En el anverso, las tres Marías en el sepulcro y la Bajada al Limbo. En la cruz de Espinosa del Camino –signo de un nuevo tiempo– se sustituye el lecho de María por el abrazo de sus padres ante la Puerta Dorada y a las tres Marías por una escena que puede representar Pentecostés, Cristo entre los doctores o la Ascensión. Algunas de estas placas tratan las escenas con una ingenuidad e inocencia que resulta emocionante. Destacamos en este sentido las cruces

de Requena y Villavelayo. En los dibujos se valora la línea; una línea fluida, ondulada y caligráfica herencia del gótico lineal o, cuando más, de las blandas formas del estilo bello internacional.

Por influjo aragonés la platería se avivó con el cromatismo brillante que proporcionaba el esmalte translúcido. En Burgos se empleó con mayor parquedad que en la Corona de Aragón. Sólo se conservan restos míseros de los esmaltes polícromos que originalmente adornaron las cruces de la primera mitad del siglo XV. El esmalte sobre plata es muy frágil y el uso continuado de las cruces lo ha hecho saltar. Además, tratándose de una técnica recientemente aprendida, es posible que no se aplicara con suficiente rigor. En alguna cruz –como la cruz del *MAN*– se aprecian restos de color azul, verde, ámbar y violeta, que serían los más empleados. En la segunda mitad del siglo los esmaltes translúcidos se sustituyeron por esmaltes de color azul intenso o nieles oscuros. Los esmaltes se aplicaban sobre las placas cinceladas –de forma oval o cuadrilobulada– que adornan los brazos de la cruz.

Las chapas de la cruz se decoran con roleos que contienen hojas de parrá o flores de lis. La igualdad de unos y otros es tan grande que probablemente se hayan estampado mediante troqueles. La realización seriada de la decoración es más evidente en las cintas de las orillas; podemos encontrar roleos de hojas o los mismos motivos que se encuentran en los frisos de los hostiarios de tapa cónica, tan característicos de la platería burgalesa.

En el cuadrón de algunas cruces se alterna esmalte y filigrana con granulado. Se aplica con regularidad perfecta en la cruz de Requena. En Villambistia se aplica valorando el fragmento que se yuxtapone y alterna con pequeñas plaquitas esmaltadas. En un caso –Piñel de Abajo– todo el anverso de la cruz se enriquece con filigrana que todavía sigue el esquema de corazones de la patena de Silos realizada en el siglo XI.

El pie de estas cruces era de metal, compuesto de una sencilla manzana esferoide o globo sobre el que reluce la cruz. El significado es primordial. Algunos pies han sido modificados. El de la cruz de San Martín de Don, que juzgamos original, tanto sirve para la cruz de plata como para otra de cobre de la misma parroquia. Conforme a las necesidades, se encajaba una u otra.

La manzana más interesante es la de la cruz de Pedrosa de Río Urbel. Cada mitad de esta manzana se divide en seis partes. Tres son lisas y en otras tres se han repujado y cincelado hojas rizadas de carnosidad naturalista. La iglesia de San Román de Burgos tenía una cruz de este tipo –con

las figuras de San Juan y María— que se describe en los inventarios más antiguos. En 1455 compraron una manzana para la cruz por 1.100 maravedís; sería de cobre como las comentadas (4).

Las cruces de San Martín de Don y Villavelayo están marcadas por Rodrigo Alfonso, platero que hemos documentado hasta 1426. La cruz de Requena tiene tal parecido con ellas que ha de ser del mismo autor. La cruz de Requena pudo hacerse a finales del siglo XIV. La tipología del Crucificado —derivado del Cristo del enterramiento de Fernando de la Cerda, muerto en 1275—, y del Pantocrator corroboran una datación temprana. Las placas relatan escenas risueñas y armoniosas. Suelen presentar una figurita secundaria encantadora; así un segador en la escena de la Huida o un soldado junto al sepulcro. Los grabados de las placas tienen un aire ingenuo, amable y delicado. Las formas siguen un ritmo lineal curvilíneo.

La cruz de Piñel de Abajo está marcada por un platero llamado Ferrando (figs. 3 y 4). La datamos en las primeras décadas del siglo XV. Creemos que



Fig. 3. Piñel de Abajo.  
Ferrando, 1400-1450.



Fig. 4. Villavelayo. Rodrigo Alfonso.  
En torno a 1435.

es obra burgalesa. Precisamente Fernando se llamaba uno de los plateros documentados en la primera mitad del siglo XV: Fernando Sánchez Manuel. El anverso del árbol se cubre enteramente con filigrana, pero en el reverso se han estampado los mismos roleos vegetales presentes en las cruces de San Martín de Don, Villambistia y Pedrosa de Río Urbel. Las coincidencias de estilo en las figuras y en la tipología corroboran la adjudicación. Por el territorio de Peñafiel trabajaron los plateros burgaleses durante el siglo XV. Son bastantes las piezas conservadas. Una de las escasas noticias documentales que tenemos relaciona a un platero burgalés, precisamente, con esta población. En el *Archivo de Simancas*, en el Registro General del Sello, se conserva un mandato real para que los alcaldes del lugar de Pynal de Yuso, seguramente Piñel de Abajo, fueren a Juan Castellano, vecino del lugar, a pagar una obligación concertada con Pedro de Curiel, platero de Burgos (5). La cruz de Piñel de Abajo es excepcional. Permite ver la importancia que tuvo la filigrana en los primeros momentos de la platería burgalesa.

Anterior a 1435 es la cruz del *MAN* de Madrid. Contemporánea de la cruz de Requena y de la de San Martín de Don, es de autor diferente. El dibujo de las placas y los roleos repujados en los brazos de la cruz son diferentes a los que aparecen en las cruces mencionadas.

Una obra excelente, casi desconocida, es la cruz de Villambistia (figs. 5 y 6). En ella abunda el granulado y la labor de filigrana. El Crucificado es único: vertical, hierático y con la cabeza posicionada en el centro de la cruz patada del cuadrón. Los ojos saltones, el cabello ensortijado. Costillas muy marcadas, pureza con atado lateral y piernas en uve. Realizada en la primera mitad del siglo XV es probable que su autor se llamara Juan García, según sugiere la lectura del punzón. Hemos documentado a un platero de este nombre en 1418. Durante el mandato del marcador de la cruz de Villambistia –Diego– se realizó la cruz de Pedrosa de Río Urbel cuyo Crucificado se asemeja al de una cruz del *V&A Museum* de Londres. Esta última está marcada por Pedro y Martín –Martín Sánchez, ensayador de la Casa de la Moneda, o quizás mejor el platero Martín de Antón. La ejecución técnica de la cruz londinense es muy fina. Sus autores deben ser tenidos como unos de los más destacados plateros del siglo XV burgalés.

La cruz de Espinosa del Camino es la última cruz de esta tipología. La realizó Martín de Arriaga entre 1519 y 1521. La tipología sigue, con detalle, el modelo de las cruces anteriores. La más próxima, tal vez citada en el

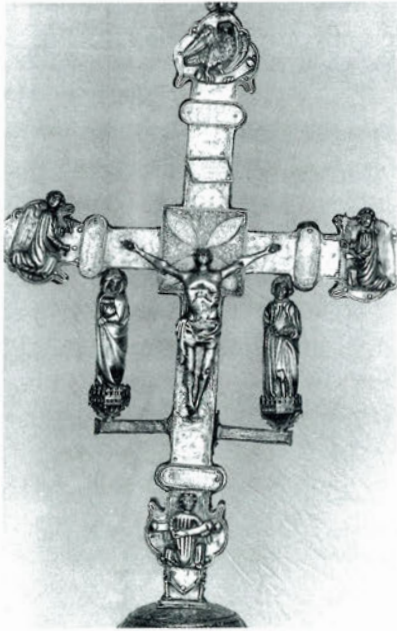


Fig. 5. Villambistia. Juan García, 1430-1450.

Fig. 6. Villambistia. Pantocrator del reverso.

contrato, es la de la vecina población de Villambistia. Las figuras del grupo principal y las de los extremos, muy estilizadas, tienen el mismo aire gótico. Únicamente en la decoración repujada de las placas, en particular las del reverso, se aprecia la presencia de elementos del lenguaje renacentista que por entonces estaba triunfando en Burgos. Arriaga fue un platero formado en la tradición gótica y, por lo que sabemos de él, se mantuvo firme en los principios estéticos en los que se educó. Sin embargo, aún siendo retardataria, la cruz es una obra asombrosa, bien ejecutada y con magníficas figuras. En el *Museo Lázaro Galdiano* de Madrid se guardan dos imágenes que representan a María y San Juan que proceden de una cruz burgalesa del tipo que comentamos. Las figuras recuerdan a las que adornan la cruz de Espinosa del Camino. La cronología, a juzgar por el evolucionado estilo de las figuras, se puede situar en torno a la primera década del siglo XVI.

La **segunda tipología** se fundamenta en cruces tan antiguas o más que las anteriores (fig. II). Todos los ejemplares conservados son de metal, excepto la cruz de Herrera de Soria (Soria). Están realizadas a partir de una plancha de metal. Cruces de aleaciones de cobre de los siglos XIII al XV se conservan por buena parte de la geografía nacional.

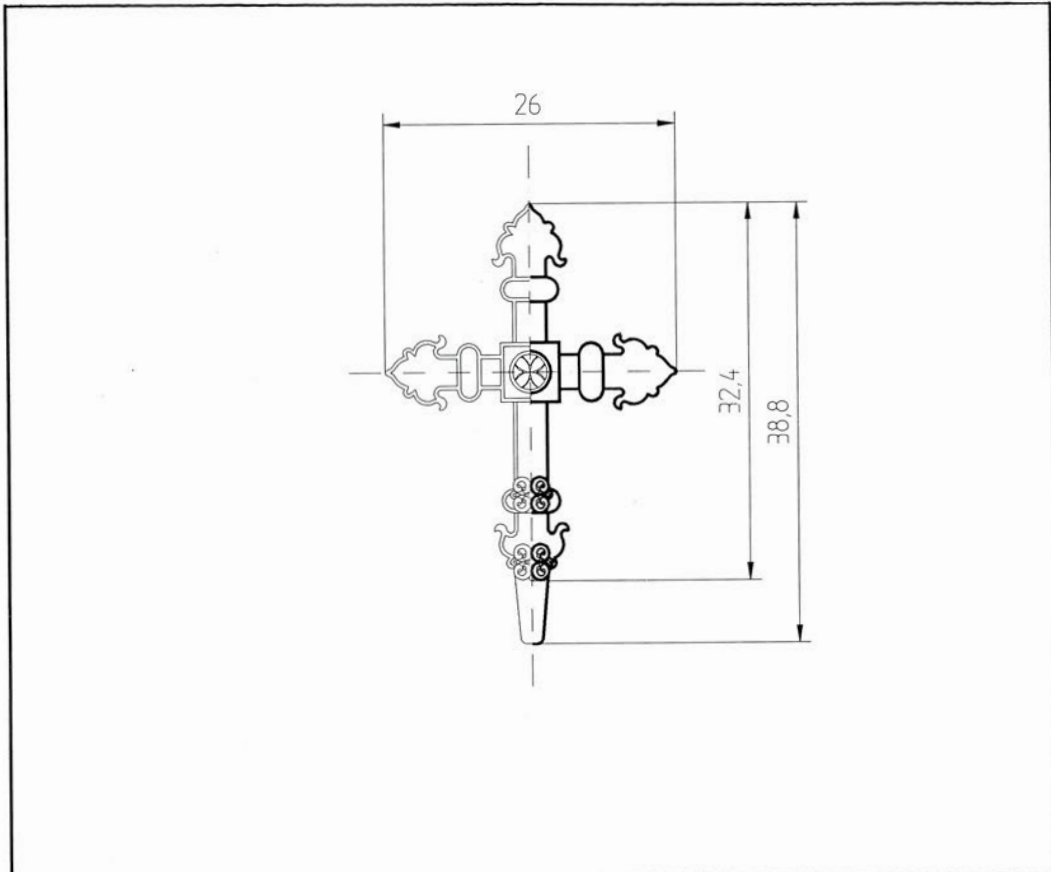


Fig. II. Segundo tipo. Cruz de Herrera de Soria.

El número de ejemplares conservado en Burgos es tan alto que, en espera de un estudio definitivo, nos parece que fue uno de los focos creadores (6). El grupo de cruces más numeroso pudo aparecer hacia el final del siglo XIV y se hicieron a lo largo del siglo XV. Básicamente la misma cruz puede estar esmaltada o sin esmaltar. Todo parece indicar que se trataba de una cuestión de precio. Unas parroquias las adquirieron con esmaltes y otras sin ellos, pero nos parecen rigurosamente contemporáneas. Curioso el caso de la cruz de Quintanilla-Sobresierra: a la cruz se han sobrepuesto placas con el fondo excavado para esmaltar pero nunca recibieron esmalte –podría ser un indicio de la proximidad geográfica del obrador de procedencia. Los esmaltes son de vivo y contrastado colorido pero opacos, conforme a la tradición románica que debió perdurar largamente. Otras cruces sustituyen los esmaltes por motivos incisos.

Un primer estudio de estas cruces lo realizó Villaamil y Castro en 1875. Clasificó las cruces del *Museo Arqueológico Nacional* y dio a conocer un ejemplar de la tipología que nos interesa (7). Begoña Arrúe ha clasificado las cruces que se han conservado en La Rioja (8). Las cruces conservadas en Burgos guardan una evidente afinidad con otras de provincias limítrofes. El parecido es tan grande que incluso da la impresión de que se han usado los mismos moldes en los fundidos sobrepuestos. Por citar sólo algunos ejemplos, en Burgos hemos encontrado crucificados iguales a los de las cruces de Berceo (Valladolid), Olmos de Peñafiel (Valladolid), *Museo Diocesano de Palencia*, Lubiano (Alava), Abionzo (Cantabria), Ventosa (La Rioja), *Instituto Valencia de don Juan*, *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid, *V&A Museum* de Londres y *Metropolitan Museum* de Nueva York.

El modelo, definido por Arrúe, es una cruz latina de brazos más anchos que los anteriores. Terminan en flores de lis con las hojas vueltas hacia afuera y el extremo central apuntado. Medallones oblongos se sitúan hacia la mitad en los brazos horizontales y más próximas a los remates en los brazos verticales. Los brazos y los extremos se decoran con motivos vegetales incisos y figuras sobrepuestas. En el eje vertical de la cruz se disponen tallos ondulados que contienen hojas diversas, como en las cruces de plata del siglo XV; en los brazos horizontales, una decoración vegetal de intención naturalista y aspecto enmarañado, igual que en las cruces de plata.

La iconografía es siempre la misma: Cristo crucificado, San Juan y María sobre repisas, un ángel turiferario y Adán en actitud de salir del sepulcro y con las manos en gesto de acción de gracias. En las cruces con esmal-



tes se sobreponen los dos ladrones, la coronación de María y la bajada al Limbo. Encima del cuadrón, el anagrama de Jesús esmaltado. A veces la coronación puede sustituirse por un motivo floral o por las primeras letras de la salutación angélica. Los óvalos de las cruces sin esmaltes se decoran con motivos vegetales o con inscripciones; no siempre se pueden leer porque existen incorrecciones. El reverso de la cruz se decora con Cristo sedente rodeado del Tetramorfos.

Algunas cruces conservan el pie. Comúnmente es una esfera aplastada formada a partir de dos mitades unidas por una pestaña central. La manzanas de la cruz de Hontanas y la de Poza de la Sal tienen gallones sesgados y losanges esmaltados en el frente, lo que confirma una cronología tardía. La forma de estas manzanas es semejante a la que se emplea en las cruces de brazos calados y convexos sobre paño carmesí que aparecieron en torno a 1465.

Comparadas unas cruces con otras presentan ciertas diferencias. Los extremos flordelisados son uno de los elementos diferenciadores. La flor de lis de los remates de una cruz de la iglesia de Salas de los Infantes termina en forma redondeada, como en las cruces más antiguas. También dentro de las cruces que utilizan lises más usuales se pueden señalar diferencias. Lo normal es que la punta central sea puntiaguda –Rebolledo de la Torre, *Museo de Burgos*, Quintanilla de las Viñas, Santa Cruz del Tozo, Santibáñez de Esgueva, Tordueles, Ura... En otras cruces la flor dibuja un arco conopial –Espinosa de Cervera. Esta forma bulbosa da lugar a un dibujo escalonado que contiene picos –Gumiel de Hizán– o escalones redondeados en algunas de las mejores obras –Hontanas, Guímara, Lodoso, Peñahorada, Poza de la Sal, Quintanilla-Sobresierra, Salas de Bureba, Sedano, Urrez, Villavedón, Valdenoceda y Villanueva de Carazo. En este caso coincide con la forma final de los brazos de las cruces de plata de la primera tipología.

Los tipos usados de Crucificado son variados. El más común tiene formas redondeadas, amplias caderas y quiebra las piernas de forma que recuerda modelos antiguos derivados del enterramiento de Fernando de la Cerda –*Museo Arqueológico de Burgos*, Hontanas, Piedrahita de Juarros, Poza de la Sal, Quintanilla-Sobresierra, Salas de Bureba, Sedano, Valdenoceda, Villanueva de Carazo y Villavedón. Más estilizado es el Cristo de Rebolledo de la Torre, de Santibáñez de Esgueva y de Tordueles. Otro modelo tiene el cuerpo corto, es menudo y los brazos resultan desproporcionadamente largos: Espinosa de Cervera, Cilleruelo de Abajo, Guímara, Quintanilla de las Viñas y Santa Cruz

del Tozo. El Crucificado de la cruz de Ura reproduce la forma de otros en plata de la segunda mitad del siglo XV: pies estirados, pureza corta con pliegue diagonal y modelado expresivo.

Las figuras de María y San Juan apenas varían en este tipo de cruces. Por el contrario, las imágenes de Adán y, sobre todo, del ángel turiferario se diferencian notablemente. Unos ángeles son de medio cuerpo y salen de un círculo con nubes, como en el primer modelo de cruces de plata del siglo XV. Otras veces es un relieve que representa al ángel en disposición lateral.

La procedencia burgalesa de estas cruces puede quedar confirmada con la cruz de Herrera de Soria, realizada en torno a 1435 (fig. 7). Como las cruces comentadas, está realizada sobre una plancha de metal de una pieza y, que sepamos, es la única en plata que se ha conservado. Presenta el triple marcaje burgalés: el sello que denominamos Burgos-3, el punzón de un

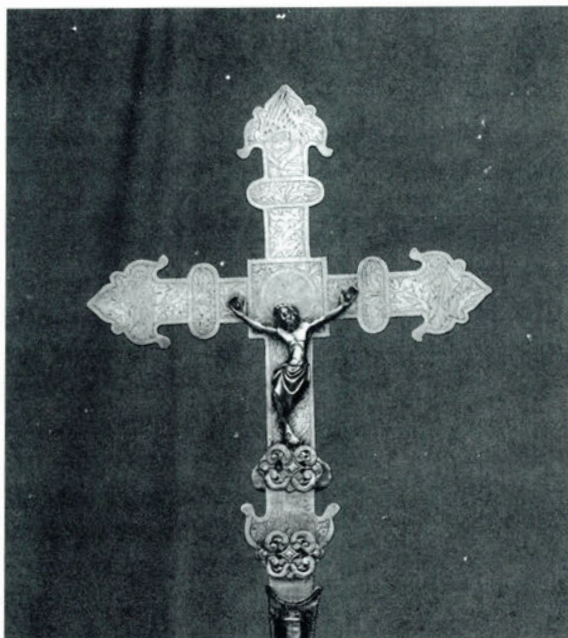


Fig. 7. Herrera de Soria. Juan García, 1430-1450.

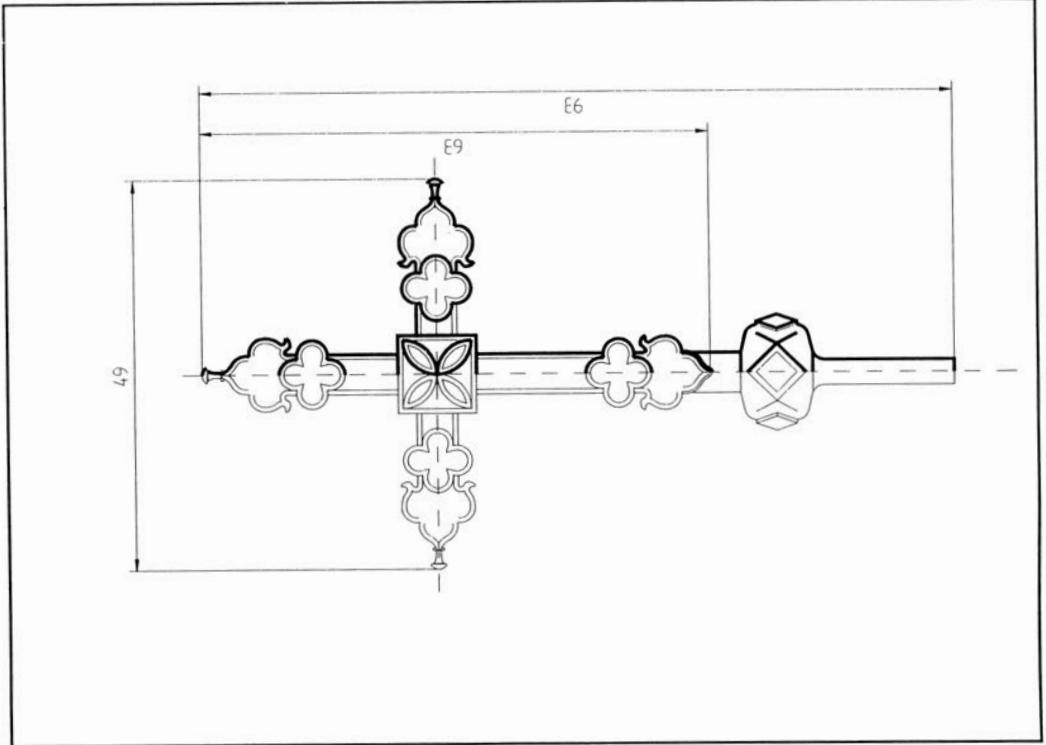
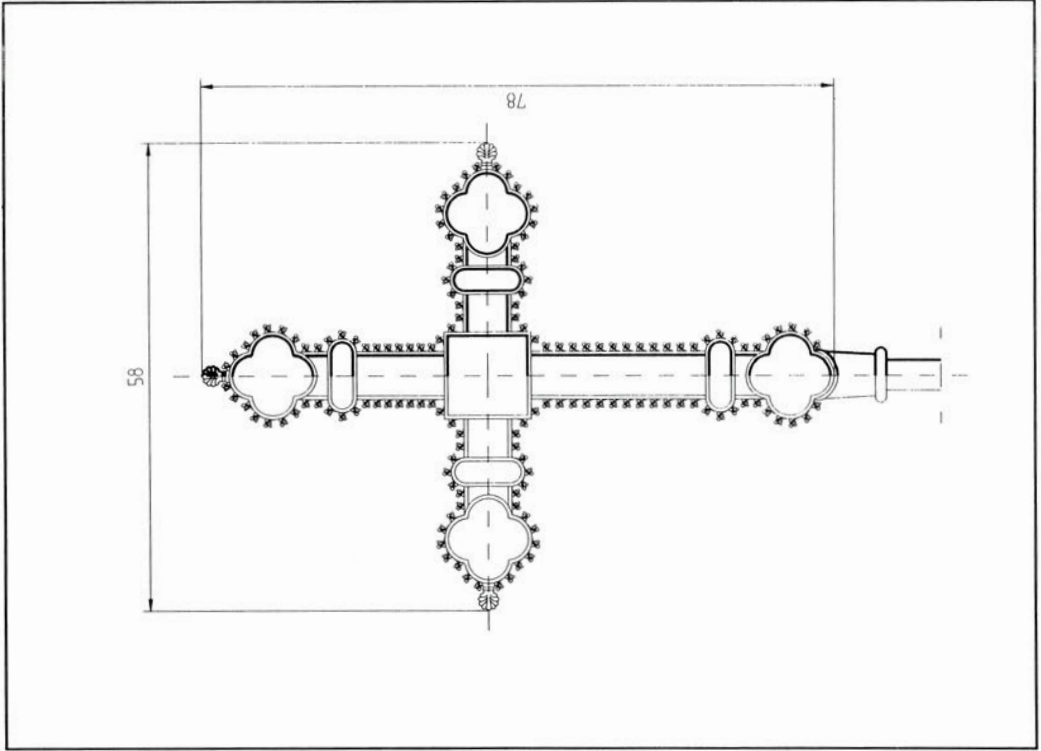


Fig. III. Tercer tipo. Cruces de Cótar y Támara.

marcador que se puede leer I:A/O\* o \*O/D:I –tal vez Diego– y la marca de Juan García, documentado en 1418 (9). Este mismo autor realizó la cruz de Villambistia y se conservan además un cáliz y un par de hostiarios. El Crucificado –de brazos colgantes y hermoso quiebro en ese– es el único sobrepuesto en la cruz. Los demás motivos están dibujados a buril. María y San Juan, un ángel turiferario y Adán –casi oculto por un sobrepuesto del siglo XVII– acompañan al Crucificado. Los símbolos de los evangelistas rodean al Pantocrator sedente del reverso del cuadrón. La forma flordelisada de los extremos de la cruz –con escalones redondeados intermedios– es exactamente igual que la de las cruces de la primera tipología o que la de las cruces de metal de Hontanas, Poza de la Sal, Villavedón...

A partir de 1450, aproximadamente, aparece un **tercer tipo de cruz** (fig. III). Es de brazos rectos, extremos flordelisados y –habitualmente– con expansiones cuadrilobuladas junto a los extremos. Las planchas de los brazos van decoradas con variada decoración vegetal naturalista. El modelo ha podido llegar a partir de las platerías de Zaragoza y Daroca o directamente de los centros levantinos. El grupo se podría subdividir en tantos subtipos como ejemplares se conservan (figs. 8 y 9). Uno de los más antiguos pudiera ser la cruz de Cótar, realizada por Martín a mediados del siglo XV. No tiene hojitas de cardina en el perfil de la cruz y los brazos se decoran con roleos que contienen frutos como nísperos –por citar la terminología de algunos inventarios antiguos. El Crucificado, enteramente gótico, es escuálido, esbelto, con pureza ceñida. En el cuadrón del reverso continúa el Salvador bendiciendo mientras sujeta el globo terráqueo en la otra mano. Pero en lugar de ser una figura de bulto es una placa cincelada que estaba enteramente esmaltada. Esmaltadas estaban también las cuadrifolias. En la iconografía aparece el santo local: San Adrián, pues anteriormente la cruz había pertenecido a la iglesia de Villímar. La manzana del pie, aplastada, se anima con chatones esmaltados. El mismo autor, en colaboración con otro platero llamado Juan, realizó otra cruz conservada en el *V&A Museum*.

La cruz de San Leonardo (Soria) perteneció al monasterio de San Pedro de Arlanza. En los cuadrilóbulos del anverso se sobreponen imágenes repujadas y cinceladas. El centro del reverso lo ocupa Dios Padre sedente sobre un fondo trazado en dibujo romboidal que pudo estar esmaltado, como los cuadrilóbulos del Tetramorfos. El nombre del platero que la realizó, Juan, era muy común en el siglo XV. Se llamaban así varios plateros docu-



Fig. 8. Castrillo de Solarana. Diego Fernández de Abanza. Hacia 1450.



Fig. 9. Cótár. Martín, 1450-1470.

mentados. Recientemente se ha supuesto que pudo hacerse en un centro secundario próximo a la abadía (10), pero nos parece improbable. A mediados del siglo XV había pocos plateros fuera de los grandes centros. La expansión de la platería burgalesa llegaba incluso al territorio del Burgo de Osma, como confirman las cruces de Herrera de Soria, Espeja de San Marcelino y Vildé, así como otras obras de plata burgalesa conservadas en parroquias sorianas. Además son bien conocidos los trabajos de todo tipo de artistas burgaleses para San Pedro de Arlanza. El estilo de la cruz es de ascendencia burgalesa y son muy llamativas las semejanzas –no sólo genéricas– con la cruz de Cótár, las cruces de Rodrigo y otras más del grupo que presentamos. Destacamos la composición del Pantocrator y la trama romboidal de la placa de reverso. Las placas con los símbolos de los evangelistas Marcos y Lucas son prácticamente iguales en las cruces de Cótár, Roturas (Valladolid) y San Leonardo de Yagüe. Por otra parte, como sucede

en la cruz de San Leonardo bastantes obras burgalesas de las décadas centrales del siglo XV carecen de punzón de localidad: cruz de Villorobe, dos cruces de Martín, varios hostiarios...

La cruz de Roturas, de mediados del siglo XV, compagina elementos de las dos cruces anteriores. Cuadrón esmaltado en el reverso –sólo el centro–, nísperos en los brazos y placas esmaltadas en ambas caras de la cruz, como en la cruz de Cótar. Los extremos se cubren con roleos vegetales más parecidos a la cruz de San Leonardo. Los brazos terminan en azucenas, de diseño original, que prolongan excesivamente la cruz.

Los mismos nísperos de la cruz de Cótar adornan una cruz punzonada por Rodrigo –tal vez Rodrigo de Mirones– en la catedral de Burgos, entre 1472 y 1488. La factura es ordinaria. Por ahorrarse los esmaltes, las cuadrifolias llevan el mismo fruto que decora los brazos, pero en tamaño mayor. El resultado es desproporcionado.

En la cruz de Valdearcos de la Vega (Valladolid), el Salvador bendiciente es de la familia de las primeras cruces comentadas. En los brazos de la cruz de Alba de Cerrato (Palencia) –mal conservada– se han estampado círculos con hojas de parra, como en la cruz de Villambistia y otras de la primera tipología. Conserva algún sobrepuesto de filigrana que ha de ser original. La cronología puede remontarse hasta mediados del siglo XV. Algo anterior debe ser la cruz de Castrillo de Solarana, obra de Diego Fernández de Abanza. Del tercer cuarto de dicho siglo puede ser la cruz de Villorobe, marcada por Pedro.

Las cruces de Támara (Palencia), Isla (Cantabria) y Gamonal muestran otras combinaciones de la primera tipología con la tercera. A juzgar por lo conservado, las combinaciones de los elementos de una y otra tipología originaron subtipos mixtos muy variados. En los tres casos citados las expansiones de los brazos son ovales.

En Támara las cuadrifolias del segundo tipo sustituyen a las terminaciones en flor de lis. La iconografía de las placas recurre a los ladrones, a los ángeles con instrumentos de la pasión, a la leyenda de Jesús Nazareno y a la bajada al Limbo –temas de las cruces de la primera serie. Se hizo entre 1472 y 1488 (figs. 10 y 11).

En la cruz de Isla, de excelente acabado, la filigrana decora el cuadrón del reverso y los círculos o rosas que ocupan el centro de los extremos flor-delisados. María y San Juan se grabaron en placas ovales. El pelícano, Adán



Fig. 10. Támara. 1472-1488.

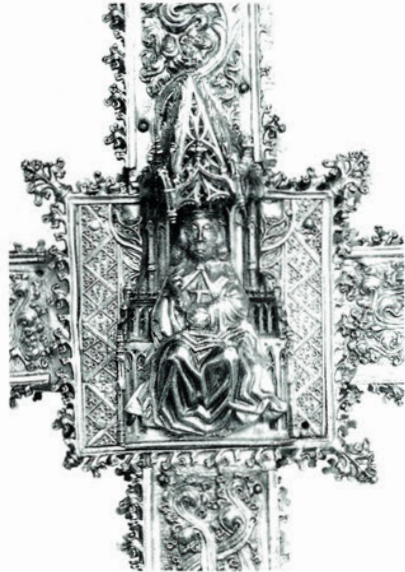


Fig. 11. Isla. Pantocrator del reverso, 1475-1500.

y el Tetramorfos son figuras repujadas; de buen tamaño, comparten la concepción escultoricista de los añadidos de la primera tipología pero el estilo es otro –el del gótico final– y utiliza un modelado maravilloso. Sus agradables formas tienen mucho que ver con las bellas composiciones de los escultores burgaleses, particularmente con Gil de Siloé. No se ven marcas, pero la finura y el estilo nos recuerdan las obras de Bernardino de Porres, primoroso platero que trabajaba para la catedral. Pudo ser encargo de una dignidad catedralicia (11).

Auténticas esculturas, que no tienen nada que envidiar a las imágenes labradas en otro material, ocultan enteramente la finalización flordelisada de la cruz de Gamonal, obra de Bernardino de Porres, uno de los plateros más excelsos del final del gótico burgalés. La realizó entre 1500 y 1505. En el león de San Marcos encontramos la más directa relación de las creaciones de plateros con grabados alemanes. Bernardino reproduce con bastan-

te fidelidad uno de los símbolos del Tetramorfos que creara Martín Schongauer (Lehrs n° 379) (12). La presencia de Schongauer en la pintura burgalesa fue tempranamente destacada por Diego Angulo y reforzada con los estudios de Silva Maroto (13). Aportamos un ejemplo más que nos parece incluso más evidente que alguna de las relaciones señaladas. En los grabados de los losanges de la cruz de Gamonal se aprecia el mismo influjo alemán, pero lo esquemático del dibujo impide establecer correspondencias. Estas placas romboidales se encajan en las expansiones ovales. Iban cubiertas de esmalte (figs. 12 y 13).

La cruz de Palenzuela, que perteneció a los franciscanos de aquella localidad, repite el esquema de la cruz de Támara: expansiones ovales y extremos cuadrilobulados. En unos y otros se sobreponen imágenes repujadas. En los cuadrilóbulos se encajan losanges sobre los que se aplican figuras. Las combinaciones de elementos son todas las posibles. Aunque la



Fig. 12. Palenzuela. Alonso Sánchez de Salinas, 1472-1488. Detalle.



Fig. 13. Gamonal. Bernardino de Porres, 1500-1505.



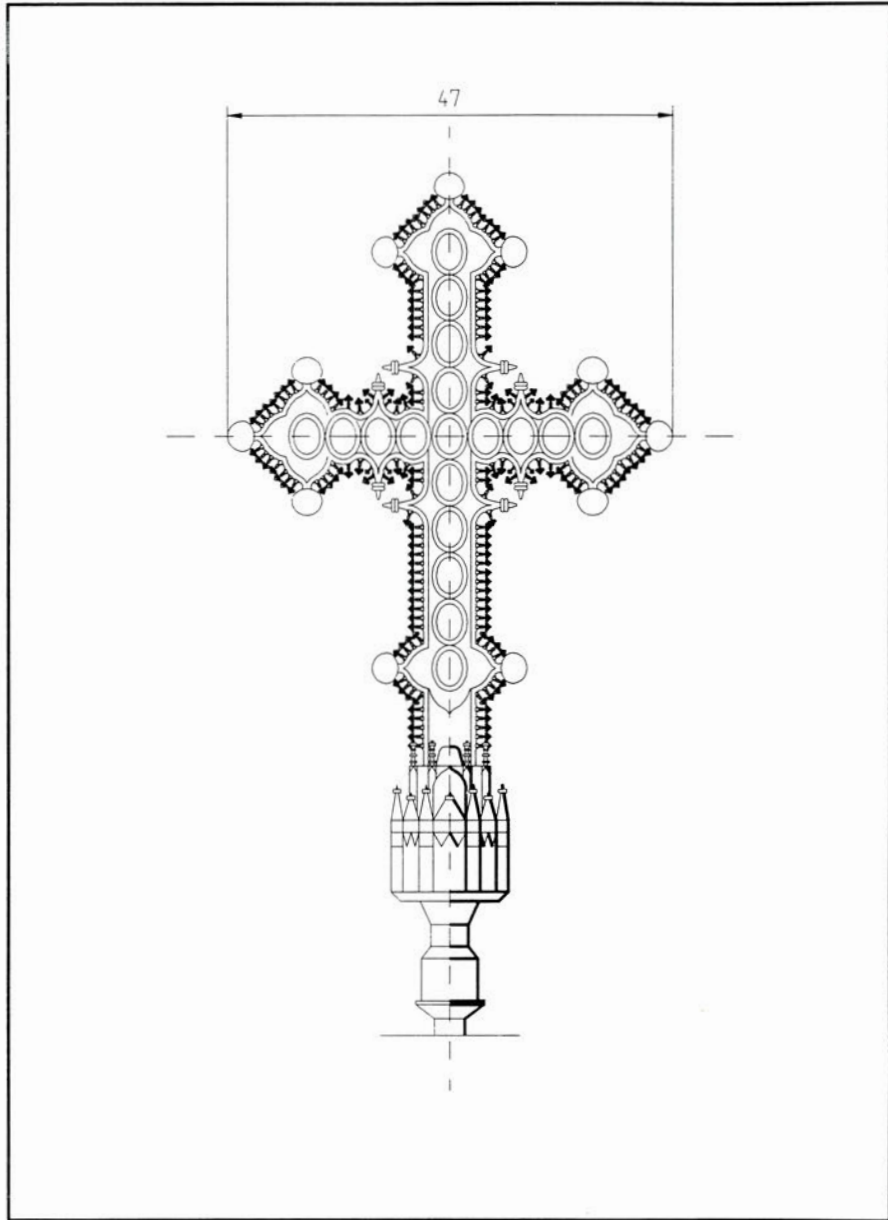


Fig. IV. Cuarto tipo. Cruz de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos.

vemos mutilada, la escultura vuelve a ser de delicadeza extraordinaria. Hecha entre 1472 y 1488, debe ser obra de Alonso Sánchez de Salinas.

De **tipología excepcional** es la cruz que formaba parte del ornato principal de la capilla del Condestable (fig. IV). Ha perdido la base sobre la que asentaba y permitía mostrarla junto al altar. Dieciocho cristales sobre alabastros policromados se suceden en el anverso de la cruz. Una maraña pinchuda de técnica sin igual bordea los cristales y da unidad al conjunto. En el reverso se engastan losanges esmaltados con el Tetramorfos y figuras sobrepuestas en los extremos cobijadas bajo doseletes. La cruz encaja, sin solución de continuidad aparente, en un castillete de dos cuerpos arquitectónicos que se repite en un nudo inferior (figs. 14 y 15). Vista por el anverso, se adivina que el platero ha partido de la quinta tipología que enseguida comentaremos. Los extremos en triple forma conopial, los frutos esmaltados en que rematan los ángulos y aún el calado de los brazos así lo indica. Sin embargo el platero se ha tomado todas las licencias necesarias para adaptar el modelo a un encargo concreto. El resultado no puede ser más afortunado. Las planchas lisas del reverso se comprenden pues la cruz había de pasar en las grandes ceremonias ante el altar y no es un modelo procesional. Nos parece que indudablemente es obra burgalesa de la última década del siglo XV. La relacionamos con la obra de Bernardino de Porres, platero excepcional que hemos documentado trabajando durante esos años para la catedral de Burgos en la reparación de una cruz de cristal.

La **quinta tipología** la forman un abundante grupo de cruces realizadas entre 1475 y 1530 (fig. V). A juzgar por el número de las cruces conservadas fue una de las tipologías más populares. Se confeccionaron de forma invariable a lo largo de un período de tiempo muy dilatado. Demuestran la persistencia de los modelos y la escasa permeabilidad a las variaciones de estilo. Por lo demás, el modelo era difícilmente adaptable a la estética renacentista.

Se trata de cruces latinas de brazos rectos cubiertos con chapas caladas de sección convexa. Las tracerías góticas flamígeras de los brazos dejan entrever paño de terciopelo carmesí —el paño es azul cuando la cruz se deja en su color. Se busca intencionadamente realzar el relieve decorativo de los calados, de la misma forma que el fondo de algunas figuras se rellena de esmalte azul en custodias, cálices o cruces de otro tipo. Los calados repiten el esquema de un ventanal gótico o con rosetones —como en Lantadilla (Palencia) y Mambrillas de Lara, obra de Juan de Horna entre 1505 y

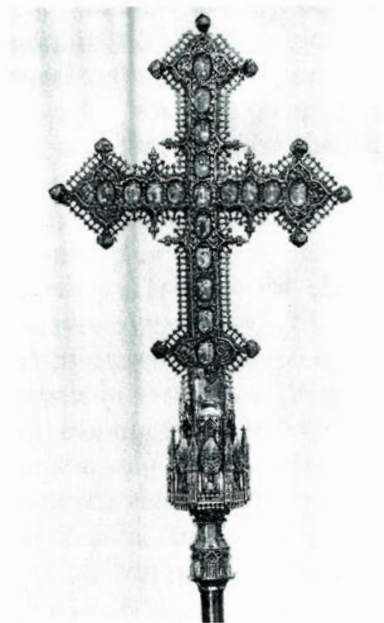


Fig. 14. Capilla del Condestable.  
Catedral de Burgos. 1487-1500.



Fig. 15. Capilla del Condestable.  
Catedral de Burgos. Detalle.

1514 (fig. 16). En un ejemplar de la catedral de Burgos, punzonado seguramente por Rodrigo de Mirones, los calados se sustituyen por placas convexas de trazado romboidal, pero no es un subtipo sino una versión pobre y tosca del modelo. Otra cruz del mismo autor se conserva en Miraflores; es algo más fina pero en absoluto tan excelente como se ha dicho. Ambas cruces se hicieron entre 1472 y 1488.

Los brazos de este tipo de cruz terminan en cuadrilóbulos, de perfil redondo en un principio y conopial más adelante. Otro cuadrilóbulo semejante se dispone en la intersección de los brazos. El perfil de la cruz va recorrido por cardina fundida. Desde 1500, aproximadamente, una crestería de flores de lis adorna los cantos de la cruz, entre las cardinas del anverso y del reverso. En los ángulos internos se sobreponen lises fundidas. Pueden partir de botones esmaltados de color azul y rojo que imitan el efecto de la pedrería. En los ángulos salientes se proyectan frutos esmaltados —como be-

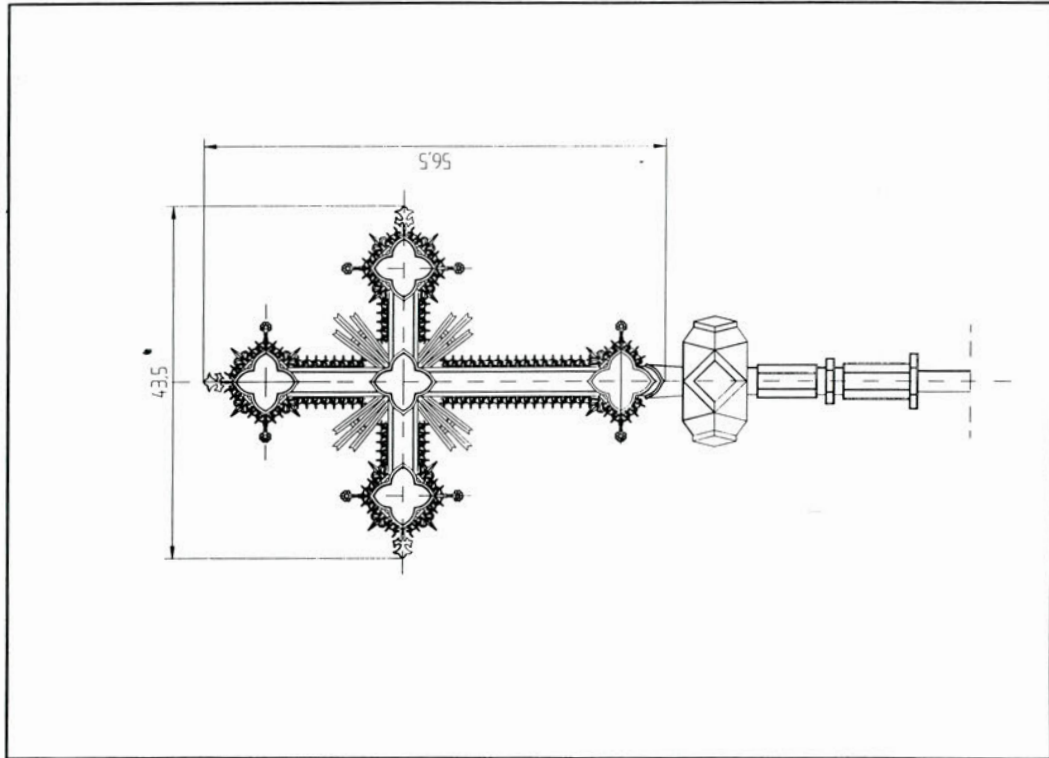
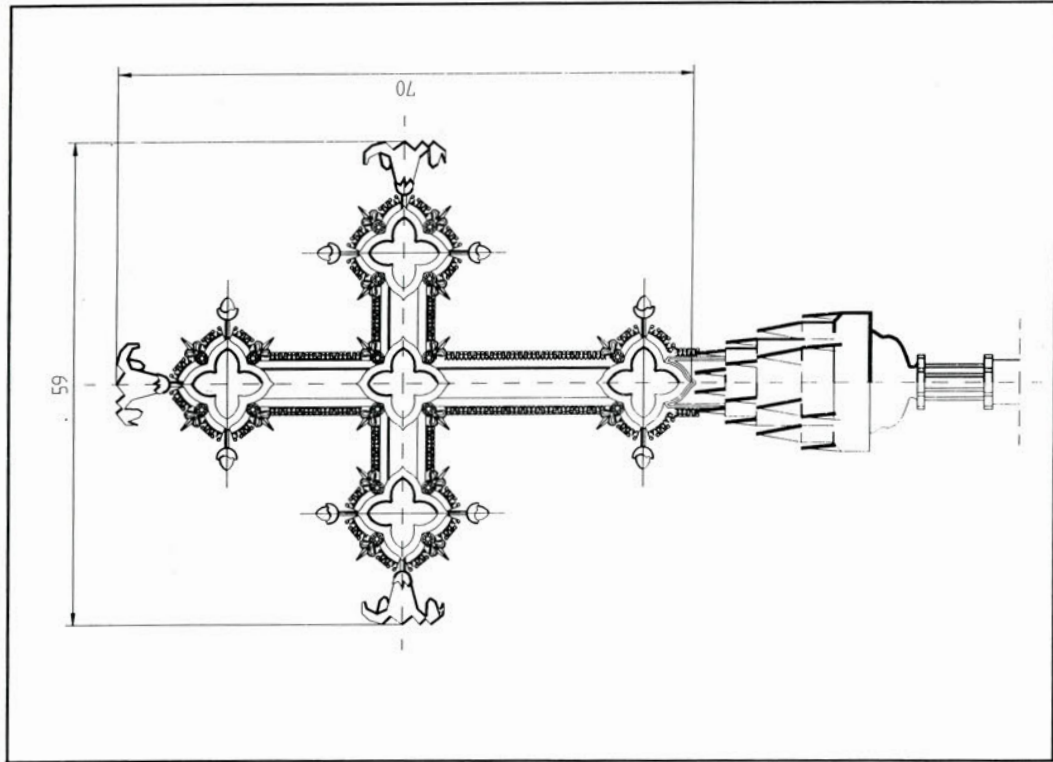


Fig. V. Quinto tipo. Cruces de Mambriilas de Lara y Presencio.

llos o avellanas—recogidos por hojas; otras veces son formas aconchadas. El tiempo se ha encargado de hacerlos desaparecer o se han sustituido por remates usados en las épocas en las que las cruces se han reparado; la cruz de Santoyo (Palencia) conserva la mayor parte (fig. 17). Las cruces de Cubo de Bureba, obra de Juan de Horna (1521-1526), y la de Quintanavides, de Pedro de Bañuelos (1528-1531), muestran cómo se mantuvieron incluso estos detalles de manera invariable.

La iconografía es constante. En el anverso el Crucificado, dispuesta la cabeza sobre la cuadrifolia que se utiliza como realce crucífero. Los crucificados más antiguos comparten el prototipo de las cruces de la tercera tipología: de brazos rectos, cuerpo arqueado y cabeza ladeada. De miembros flacos y duros, la rigidez se acentúa con la disposición de las piernas, muy estiradas. La faldilla, ceñida al cuerpo, sirve para esconder el encaje de las piernas. Normalmente los crucificados fueron realizados por partes: tronco



Fig. 16. Mambrillas de Lara. Juan de Horna el Joven, 1505-1514.

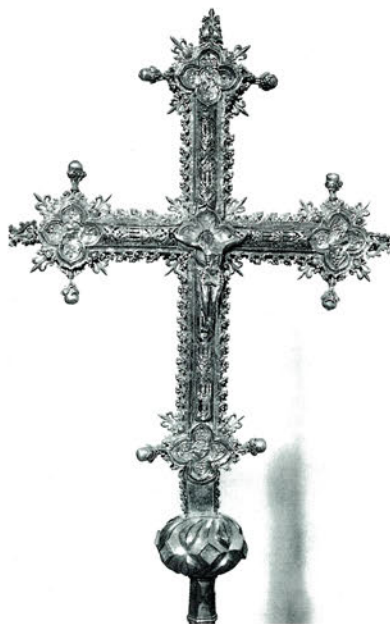


Fig. 17. Santoyo. 1490-1515.

y cabeza, brazos –unidos por soldadura– y piernas –soldadas bajo la faldilla. La cruz de Frías –1465-1475, punzonada por Pedro– lo ha perdido. Lo conservan varias cruces realizadas entre 1472 y 1488: Salas de los Infantes, Marcilla de Campos (Palencia) –obra de Martín–, Pinillos de Esgueva –obra de Juan Alfonso. A partir de 1493 –cruces de Alonso Sánchez de Salinas en Villamiel de Muñó y de Juan de Santa Cruz en Santa Cruz del Valle Urbión– el Crucificado redondea las formas corporales; se marca la cadera, Cristo flexiona levemente las rodillas mientras el paño de pureza –característico– se ciñe firmemente al cuerpo a la vez que se pliega con una equis central. Grabados nórdicos de Schongauer e Israhel van Meckenem ofrecen algunos tipos semejantes. El reverso suele ocuparlo Cristo entronizado en marco arquitectónico.

Los motivos iconográficos complementarios son invariables: en el anverso María, San Juan, el pelícano y Adán; en el envés el Tetramorfos. Hasta 1520 las placas de la parte frontal iban grabadas y cubiertas de esmalte. A partir de esa fecha se sobreponen figuras, como en el reverso desde el primer ejemplar.

La inspiración de los motivos se encuentra de nuevo en grabados nórdicos. En el pelícano de las cruces de Presencio, Rubena, Lara de los Infantes y Pancorbo existe una evidente relación con un grabado del maestro de la Pasión de Berlín que se ha relacionado algunas veces con Israhel van Meckenem el Viejo (Berliner, lám. 3, 2) (14). En la cruz de Pancorbo se utilizan en el reverso figuras fundidas que se han tomado, invirtiendo los lados y esquematizando las formas, del Tetramorfos de Schongauer (Lehrs, 378-381), aunque existe otra copia difundida por Israhel van Meckenem (Lehrs, 449).

Los pies de cruz de este modelo son muy semejantes. El enchufe del árbol y la manzana pretende disimular el encaje y, por ello, prolonga la decoración de las orillas del árbol. Sigue una manzana aplastada con gallones sesgados –decorados con tracería gótica, más raramente calados– y losanges frontales adornados comúnmente con bustos de apóstoles en torno a la cabeza de Cristo. El rostro de Cristo se muestra frontal y los apóstoles de perfil. Finaliza en un cañón hexagonal reforzado en las aristas y dividido en dos por un anillo. En algunos ejemplares es cilíndrico o ligeramente cónico. En estos casos se adorna con dibujo romboidal o helicoidal de líneas profundas que lo robustecen. La cruz de Lantadilla (Palencia) sustituye la

manzana por un castillete de dos cuerpos arquitectónicos. Manzana arquitectónica tiene la cruz de Tuesta (Alava), obra de Alonso de la Hoz realizada entre 1509 y 1514. Otras sustituyeron el árbol original –o adquirieron la cruz por partes en momentos diferentes– por grandes macollas góticas, como en el caso de Lara de los Infantes o Bahillo (Palencia), o por macollas renacentistas en Pancorbo, Carrias, Rubena y Santa Cruz del Valle Urbión –las dos últimas en metal.

El árbol de la cruz de Bahillo pudo hacerlo Fernando González de Oviedo cerca del año 1493. La cruz de Yudego fue contratada por Pedro de Curriel y Rodrigo de Mirones (15). La cruz de Población de Campos se hizo en los primeros años del siglo XVI. La cruz de Prádanos de Bureba será obra de Fernando de Oviedo o de Fernando de Arlanzón. El pie de la cruz de Lara de los Infantes lo realizó Juan de Horna el Viejo entre 1519 y 1521. También puede corresponderle el árbol, realizado entre 1500 y 1509. El árbol de la cruz de Rubena ofrece uno de los mejores acabados; lo realizó Adán Díez entre 1509 y 1514. Aunque deteriorada en el día de hoy, destaca la factura de la cruz que Bernardino de Porres realizó, entre 1493 y 1497, para la iglesia de Villalómez. Bartolomé Gallo es el autor de la cruz de Valdecañas (Palencia), 1514-1519.

La cruz de Presencio es un soberbio ejemplar (figs. 18 y 19). Lo realizó Bartolomé de Abanza de 1505 a 1514. Debió ser un encargo importante y la cruz está enriquecida con azucenas en los extremos, con un pie de excepción y un trabajo esmeradísimo. Está realizada primorosamente, tanto los fundidos como las figuras que, mediante el punteado, consiguen matices visuales diversos. El Crucificado está policromado. Hemos documentado cómo, a veces, se encargaba a un pintor que policromara el Crucificado en las fechas de adquisición de la cruz. La cruz es completamente gótica tanto en los elementos estructurales y arquitectónicos como en los tipos humanos representados, por ello se ha datado como obra del siglo XV. Únicamente la crestería de las cantoneras y los calados del cañón son de influjo renacentista.

Hasta hace poco tiempo no se daba interés a las **cruces de gajos** (fig. VI). Últimamente se han publicado algunos ejemplares conservados en León, Valladolid, Cantabria y La Rioja. Begoña Arrúe estudió algunas en un artículo que muestra todas las tipologías presentes en la Rioja (16).

Comparativamente con las publicadas hasta ahora, en Burgos se conserva tal número de ejemplares que pudiera ser uno de los centros creadores



Fig. 18. Presencio. Bartolomé de Abanza, 1505-1514.



Fig. 19. Presencio. Detalle del pie.

del modelo. En total conocemos más de noventa cruces; algunas realizadas en Orduña (Alava), en Medina de Pomar y en Covarrubias, lugares influidos por el centro burgalés. Podríamos añadir citas y citas de inventarios, pues casi todas las iglesias tenían una. Hemos podido comprobar que en el siglo XVI fueron muy frecuentes los contratos de cruces de gajos firmados por Pedro Fernández del Moral, Jerónimo Corseto, Melchor Barón, Alonso de Ugarte o Juan de Landeras.

Hemos visto algunos ejemplares en madera que pudieran ser muy antiguos. Hasta que los visitadores impusieron a las parroquias la adquisición de una cruz de plata algunos lugares sólo contaban con cruces de madera, según se dice en las visitas eclesiásticas. La iglesia de Angosto tenía como única cruz una de madera en 1595; hasta 1616 los visitadores no consiguieron que la sustituyeran por otra de plata (17). Las cruces de gajos pudieron sustituir a ejemplares semejantes en madera. M<sup>a</sup> Victoria Herráez ha su-



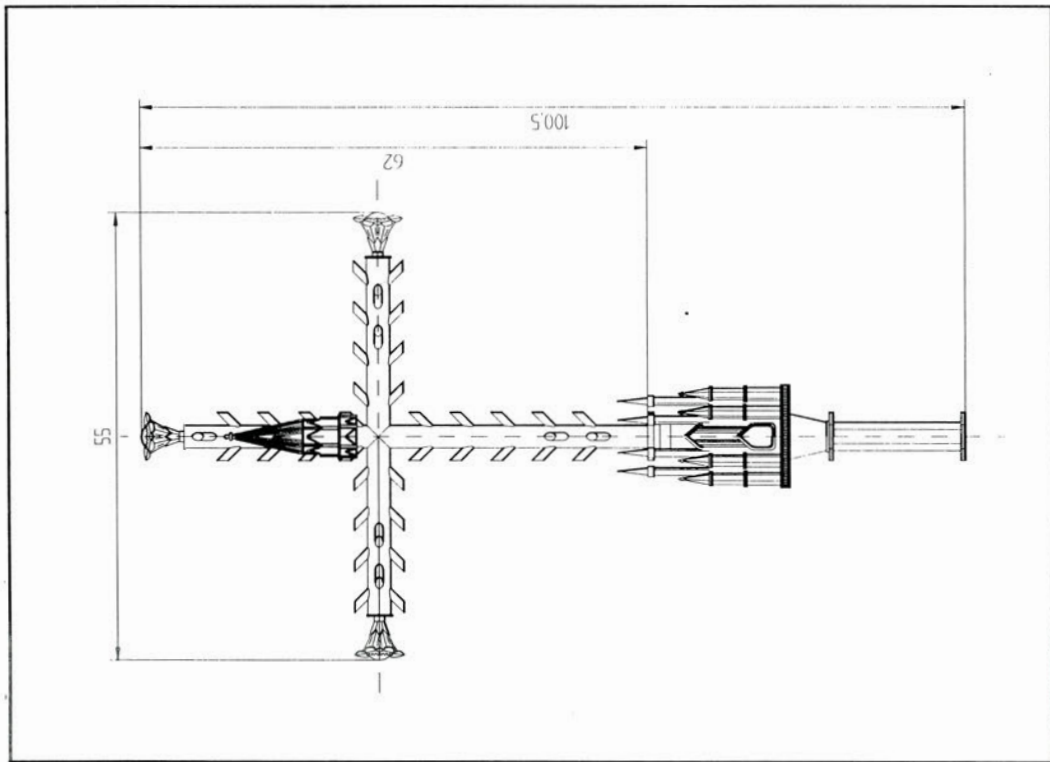
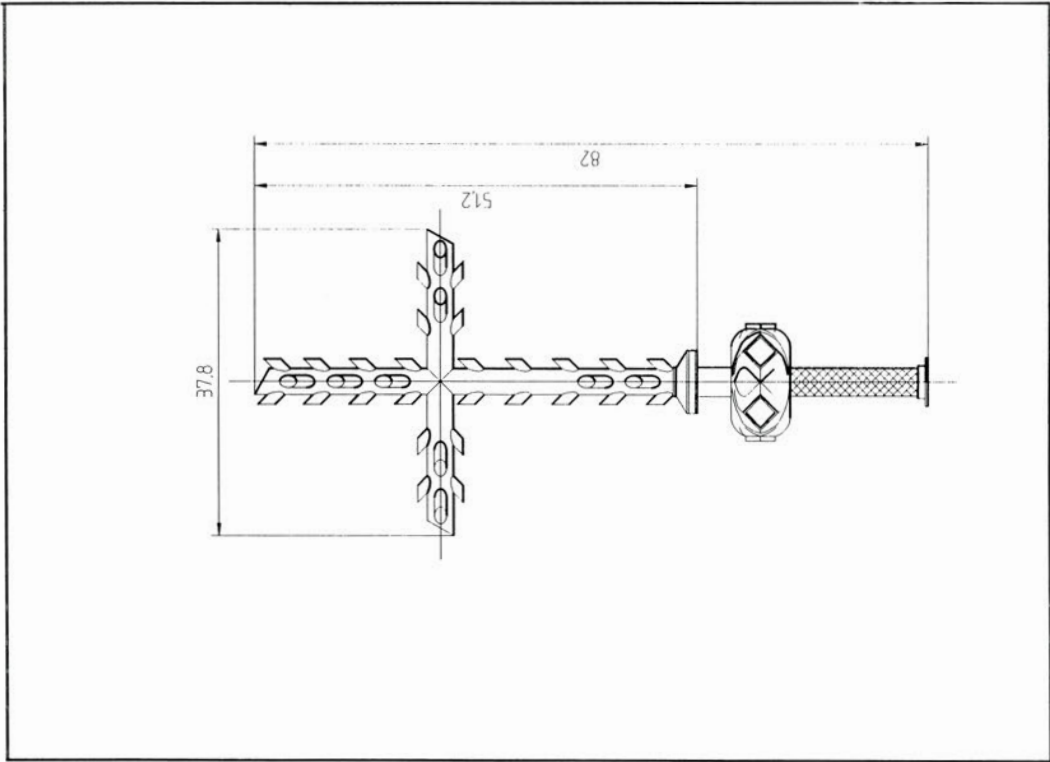


Fig. VI. Sexto tipo. Cruces de Espeja de San Marcelino y Ribera de Valderejo.

puesto que estas cruces están vinculadas con la corriente flamenca que renovó el arte castellano (18). Aunque existen precedentes en Europa, no descartamos la existencia de una larga tradición popular en España. Una cruz de gajos sirve de soporte al Crucificado en el panel del Descendimiento del claustro de Silos. La escena muestra cómo el árbol surge de la tumba de Adán en un ambiente cargado de símbolos. Otro tanto se puede decir de un marfil de origen español que se conserva en el *MOMA* neoyorquino. Representa precisamente la Historia de la Verdad de la Cruz.

La devoción y el fuerte acento naturalista contribuirían al éxito que esta tipología demuestra. Las más antiguas de las conservadas en Burgos están punzonadas por los marcadores que sellaron la plata entre 1472 y 1488. Frecuentemente se usaron como cruces procesionales. El vivo realismo que les confieren los gajos las hacen adecuadas como pocas para las procesiones penitenciales o fúnebres —una cruz de gajos dorada, propiedad de la catedral de Burgos, acompañó al cortejo fúnebre del rey Felipe I desde Burgos hasta Tordesillas (19). En el mismo sentido se puede recordar que su disposición arborescente ofrece una alusión simbólica inmediata a la resurrección a través de los retoños de los brazos; para mayor evidencia la cruz de Espeja de San Marcelino remata en flores abiertas. También se usaron como cruces de altar; así una de la catedral de Burgos que conserva la peana u otra de las clarisas de Medina de Pomar que pudiera ser de las más antiguas, pues la tipología del Crucificado —derivada del Calvario en el enterramiento de Fernando de la Cerda— así lo parece indicar.

El adorno, en las cruces de gajos, se reduce a lo esencial: el Crucificado. Más adelante, en torno a 1550, se incorporó María en el reverso. Algunas más antiguas también la presentan, pero como resultado de modificaciones y embellecimientos posteriores: cruz de Condado de Valdivielso. Excepcionalmente pueden adornarse con María y San Juan apoyando en brazos que surgen del eje vertical: como la cruz marcada por Juan Martínez en la catedral de Burgos. Tenemos noticia de otra que fue robada en los años sesenta de este siglo de la parroquia de Santa Gadea del Cid.

Los brazos del árbol son lisos o estriados, imitando la misma naturaleza de la madera. El acabado puede ser delicado y fino, como en la cruz de Bernardino de Porres en la catedral nueva de Vitoria (procede de Ribera de Valderejo), o las cruces de Bartolomé Gallo en Villatomil y Hontoria de la Cantera —las dos primeras de los últimos años del siglo XV y la de Hontoria de

los primeros años del siglo XVI— o la que hiciera Juan de Horna el Viejo para Vildé (Soria). Los gajos se disponen en simetría alterna en los frentes y laterales del cilindro del árbol. Gajos y brazos se cortan a bisel. Excepcionalmente, en los extremos oblicuos de la cruz de Villatomil se ha grabado el Tetramorfos, mejor dicho tres de los símbolos pues de tres superficies se dispuso, ya que el cuarto lado encaja en el pie de la cruz. Cumpliendo la colocación rigurosa de los evangelistas, el águila está arriba y el toro y el león en los brazos horizontales. Otras veces el corte de los brazos es recto y se adorna con sobrepuestos: azucenas o campanillas en la cruz de Espeja de San Marcelino (Soria), coronas y abultamientos almohadillados en las cruces de Lences —obra de Pedro de Abanza, 1493-1497—, Hontoria de la Cantera y Vildé. En alguna ocasión sobre el Crucificado se dispone un alto doselete en forma de aguja calada: cruz de Espeja de San Marcelino (Figs. 20 y 21).



Fig. 20. Espeja de San Marcelino. 1472-1488.



Fig. 21. Ribera de Valderejo. Bernardino de Porres, 1493-1497.

La tipología del Crucificado es uno de los rasgos que permite clasificar las obras; aparte de que el marcaje y la documentación nos han ayudado a datar las mejores obras con seguridad absoluta. En las más antiguas encontramos los dos modelos comentados en la tipología de cruz anterior. Uno de los crucificados más esbeltos del primer prototipo es el de la cruz de Palazuelos de Villadiego (1493-1497), obra probable de Fernando de Oviedo. En el Cristo de la cruz de Villatomil (1493-1497) se marca la herida en el costado –y la sangre coagulada– con un realismo táctil, acorde con el rigor esencial y atormentado de estas cruces. Algunos crucificados de los de cadera redondeada y pliegue en equis se trabajaron primorosamente: los de Martín Sánchez o Martín de Antón en Moneo y Urría, el de Juan de Horna el Viejo en Vildé (Soria), los de las cruces de Cornudilla, Lalastra (Alava) y Villaescusa de Tobalina –obras de Alonso de la Hoz–, el de la cruz de Montejo de San Miguel –realizada por Diego de Mendoza entre 1533 y 1536– o los de las cruces de Cárcamo (Alava) y Boada de Villadiego –obras de Diego de Abanza. Los cruces de Cornudilla, Lalastra y Cárcamo son de los años veinte del siglo XVI.

El pie de las cruces de gajos puede adoptar diferentes formas. El pie más usual tiene enchufe cilíndrico, manzana aplastada con gallones sesgados y chatones frontales. Termina en un cañón cilíndrico en el que, como en las cruces anteriores, podremos ver ritmos romboidales –cruz de Quintana-Martín Galíndez, por citar una de las antiguas (1472-1488)–, helicoidales –Villatomil, Castil de Lences–, quebrados a la manera de las columnas de Simón de Colonia –La Orden, Villanueva de Teba– o simplemente lisas –como las de metal. La cruz de Espeja de San Marcelino tiene cañón hexagonal y castillete de dos cuerpos. La manzana de la cruz de Lences ha de ser unos veinte años posterior al árbol –1493/1497 y 1520, respectivamente. En algunas cruces de gajos el esfuerzo decorativo es mayor y se asemejan a algunos pies de las cruces del anterior modelo –Adán Díez en Ubierna (1521-1526), Alonso de la Hoz en Cornudilla (1528-1531) y *Museo Lázaro Galdiano* (1531-1533). Por encima de todas destaca el pie de la cruz que Bernardino de Porres hiciera para Ribera de Valderejo (1493-1497): en el vástago que recibe la cruz se sobreponen arquerías góticas que cobijan pequeñas figuritas separadas por contrafuertes. En el pie de la cruz de Hontoria de la Cantera, Bartolomé Gallo sobrepuso una arquería semejante pero menos rica.

Durante todo el siglo XVI y primeras décadas del XVII se siguieron realizando las cruces de gajos y nunca dejaron de ser apreciadas. Además la hechura era más económica que la de las cruces abalaustradas y la plata que requerían menor. El árbol de la cruz dejó de tener el estriado naturalista de las cruces góticas y pasó a ser liso. El interés se concentra en las imágenes y, ocasionalmente, en los extremos de los brazos y en la manzana del pie. De todas formas, las cruces de gajos fueron incorporando elementos decorativos usuales en cada momento a medida que transcurría el siglo XVI.

## NOTAS

- (1) BARRÓN GARCÍA, “El marcaje y los punzones”, 301. En la bibliografía se encontrarán las referencias que destacamos sobre estas cruces.
- (2) GUDIOL Y CUNILL, “Una cruz de altar”, 247-250.
- (3) Si no se indica lo contrario, todos los lugares mencionados forman parte de la provincia de Burgos.
- (4) Archivo Diocesano de Burgos (ADB), Burgos, San Román, Libro de Fábrica 1453-1537, fol. 18r.
- (5) *Registro General del Sello*, 48. Aunque el documento se refiere a un hecho ocurrido en 1492, fecha posterior a la realización de la cruz, y que no guarda vinculación con ésta.
- (6) Las cruces de cobre de los siglos XIII al XVI y conservadas en Burgos las clasificamos en nuestra tesis doctoral.
- (7) VILLAAMIL Y CASTRO, “Las cruces procesionales”, 91. La cruz del Museo procedía de la parroquia de Baños o de Tariego en Palencia.
- (8) ARRÚE UGARTE, “Cruces procesionales”, 125-128.
- (9) BARRÓN GARCÍA, “El marcaje y los punzones”, 311.
- (10) CRUZ VALDOVINOS, *La platería en la época de los Reyes Católicos*, 170.
- (11) Destacamos que varias piezas de la catedral de Burgos no presentan punzones. Podría pensarse que la protección del cabildo permitía evitar la fiscalidad legal. Cruz Valdovinos ha supuesto que la cruz pudo hacerse en Santander, donde no consta la existencia de plateros en el siglo XV, que en todo caso serían “remendones”. La excelencia de la cruz, la tipología y el estilo burgalés que utiliza nos parecen razones suficientes para seguir adjudicándola, como en un principio hicimos, a un centro importante como es Burgos. Para contratar las obras de plata, tanto la colegiata de Santillana del Mar como la abadía de Santander y otros lugares de Cantabria acudían a Burgos, capital civil y sede del episcopado del que formaban parte. Lo siguieron haciendo durante el siglo XVI, como hemos documentado en nuestra tesis; esto vale tanto para las

villas importantes como para las pequeñas aldeas. En una fecha no muy alejada del momento en el que se hizo la cruz de Isla, el 19 de septiembre de 1509, el provisor de la abadía de Santander encargó en Burgos al platero Juan de Briviesca la realización de una cruz de plata que había de pesar entre treinta y cinco y cuarenta marcos y había de hacerse a semejanza de otra que poseía la iglesia de San Gil de Burgos –Archivo Catedral de Burgos (ACB), Libro 16, fol. 23.

- (12) LEHRS, *Geschichte und Kritischer Katalog*, vol. 10, 140.  
 (13) ANGULO, “La pintura en Burgos”, 75. SILVA MAROTO, “Influencia de los grabados nórdicos”, 271-289.  
 (14) BERLINER, *Modelos ornamentales*, vol. 2, 3.  
 (15) El 10 de abril de 1497 Pedro de Curiel y Rodrigo de Mirones fueron conminados por el juez eclesiástico a que, bajo pena de excomuni3n, entregaran en el plazo de un mes una cruz que habían contratado con los mayordomos y clérigo de la iglesia de Santa María de Yudego. ACB, Libro 15, fol. 9r.  
 (16) ARRÚE UGARTE, “Cruces procesionales”, 139-142.  
 (17) ADB, Agosto, Libro de Fábrica 1577-1659.  
 (18) HERRÁEZ ORTEGA, *Enrique de Arfe*, 76-79.  
 (19) ACB, Libro 41, fols. 141r y ss.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Diego: “La pintura en Burgos a principios del siglo XVI. Nuevas huellas de Schongauer”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 6, Madrid (1930), 75-77.
- ARRÚE UGARTE, Begoña: “Cruces procesionales en La Rioja: aspectos tipológicos, siglos XIII al XVI”, en *Cuadernos de Investigación Histórica. Brocar*, nº 14, Logroño (1988), 119-155.
- ARRÚE UGARTE, Begoña: *Platería riojana (1500-1665)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, 2 vols.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio: *La platería burgalesa, 1475-1600*. Zaragoza, 1992. Tesis doctoral.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio: “El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636”, en *Artigrama*, nº 8-9, Zaragoza (1991-1992), 289-326.
- BERLINER, Rudolf: *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Madrid-Barcelona, Editorial Labor, 1928, 2 vols.
- BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería palentina*. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1982.

- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Platería", en BONET CORREA, Antonio (Coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Editorial Cátedra, 1982.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Catálogo de platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *La platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1992.
- GUDIOL Y CUNILL, José: "Una cruz de altar", en *Museum*, t. IV, Barcelona (1916), 247-250.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria: *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León, Universidad de León, 1988.
- LEHRS, Max: *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen kupferstichs im XV Jahrhundert*. Wien, 1908-1939, 9 vols. Reed. Neldeln, 1969, 10 vols.
- OMAN, Charles: *The Golden Age of Spanic Silver (1400-1665)*. London, Her Majesty's Stationery Office, 1968.
- Registro General del Sello. Archivo de Simancas*, vol. IX. Valladolid, 1965.
- SÁNCHEZ SERRANO, Clara María: "Papeletas de orfebrería castellana. Cruz procesional de Requena de Campos", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid (1935-1936), 79-82.
- SILVA MAROTO, María Pilar: "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca", en *Archivo Español de Arte*, nº 243, Madrid (1988), 271-289.
- SILVA MAROTO, María Pilar: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, 3 vols.
- VILLAAMIL Y CASTRO, José: "Las cruces procesionales reunidas en el Museo Arqueológico Nacional", en *Museo Español de Antigüedades*, t. VI, Madrid (1875), 65-97.

JACQUES CALLOT EN LA PINTURA DE GOYA

Por

TERESA POSADA KUBISSA





*“Das Neue wird in das Alte geknüpft, ohne Kopie zu sein, und von der Abhängigkeit leerer Modeeinflüsse befreit”.* (G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, 1851) \*

Los estudios sobre las posibles fuentes iconográficas de la pintura de Francisco de Goya se han venido centrando fundamentalmente en la influencia de lo italiano y de lo inglés, habiéndose prestado una menor atención a su relación con el arte francés (1).

En este sentido y dentro del arte francés de la primera mitad del s. XVII es significativa la obra de Jacques Callot. Pienso que todavía no ha sido todavía suficientemente estudiada y valorada la posible relación de la pintura de Goya con las estampas de este artista, cuya obra ha sido solamente citada en algunas ocasiones, y de forma tangencial, en relación con la serie los *Desastres de la guerra*. Sin embargo, no parece descabellado el pensar que Goya utilizó en diversas ocasiones, y ya desde la época de los primeros cartones para tapices, las estampas de Callot como fuente de inspiración iconográfica o como modelo compositivo.

Jacques Callot (Nancy 1592-1635) se formó primero en Roma, donde fue probablemente discípulo de Antonio Tempesta (1555-1630) y, con seguridad, del francés Felipe Thomassin (1562-1622). En 1611 se trasladó a Florencia y allí residió hasta 1622. Fue en esta ciudad donde aprendió con Giulio Parigi (Florencia, 1635) y con Remigio Cantagallina (h. 1582) las

---

\* “Lo nuevo se une a lo antiguo, sin ser una copia, y se libera de depender de la influencia de modas vacías” (G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Mainz, H.M. Winkler, 1966).

técnicas del dibujo a pluma y del aguafuerte, técnicas en las que ejecutó la totalidad de su producción artística. Y allí grabó y editó sus series más famosas, por las que alcanzó gran prestigio. Sus estampas (más de 1.400) tuvieron una gran difusión ya en vida del artista, que contó, además, con numerosos discípulos y seguidores.

En 1617 editó Callot su famosa serie titulada *Capricci di varie figure*, sin duda, su obra maestra. Años después, en 1622 y ya de vuelta en Nancy, haría una segunda edición de la misma. Dedicada a Lorenzo de Médicis, la serie consta de 50 aguafuertes, en los que Callot representa diversos aspectos de la vida florentina –sus fiestas, costumbres– junto con escenas satíricas, figuras caricaturescas y otras tomadas de la Comedia del Arte. Sin embargo, la innovación principal de los *Capricci* fue que Callot aplicó al aguafuerte una nueva técnica, el “barniz blando”, tomada de la orfebrería y de la xilografía, para la que se vio obligado a emplear un nuevo instrumento, el “echoppe”, utilizado hasta entonces por los orfebres, y que confería a la línea grabada vibración y calidades dibujísticas.

Pues bien, en esta serie cuya novedad técnica fue de la mayor trascendencia para la evolución del aguafuerte, nos encontramos con una estampa titulada *La caverne des brigands* (Fig. 1). En ella Callot utiliza un esquema compositivo –a base de un primer plano oscuro con pequeñas figuras situadas en el interior de una cueva que se abre hacia un fondo fuertemente iluminado– que Goya emplea también en varios de sus cuadros de gabinete. Es cierto que este tipo de composiciones tienen una larga tradición en la pintura flamenca, desde Peter Brueghel y, sobre todo, Joos de Momper II, hasta David Teniers, tradición que lógicamente Callot conocería. Sin embargo, mientras que en el caso de la pintura flamenca este tipo de escenario iba unido a la representación de santos penitentes, en Callot lo vemos adaptado a un tema profano. Pues bien, Goya se sirve del mismo esquema compositivo y de disposición de luces en los cuadros *Bandidos Fusilando a sus prisioneros*, *Bandidos desnudando a una mujer*, *Bandido asesinando a una mujer*, y en el titulado *Cueva de gitanos* (Lám. I) todos ellos pertenecientes al conjunto procedente del Marqués de la Romana. Aunque, lógicamente, Goya podía estar familiarizado con este tipo de representaciones de santo ermitaños en cuevas –es más, *Cueva de gitanos* desde el punto de vista compositivo es prácticamente idéntico al *San Pablo, primer ermitaño* y *San Antonio Abad* de Teniers, que figuraba en el “Oratorio” de la



Fig. 1. J. Callot, *La caverne de brigands*, 1617, aguafuerte (Lieure 221/435).

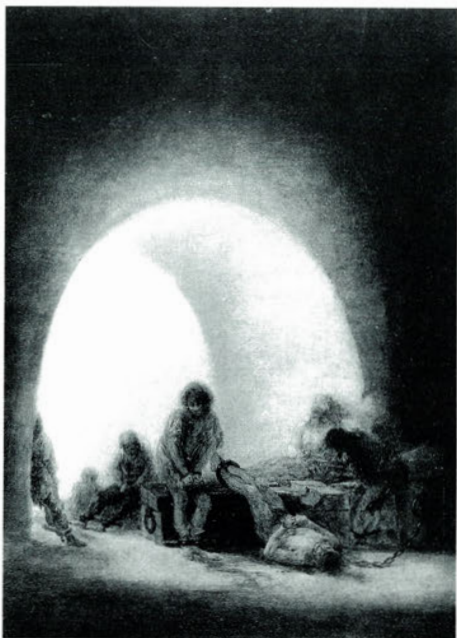


Lám. I. Goya, *Cueva de gitanos*, h. 1798-1808, col. particular.

Reina en el palacio de Aranjuez—lo curioso y sorprendente es que estos cuadros de Goya representen también escenas de bandidos. Y en este sentido no deja de ser significativo el hecho de que el conjunto, del cual estos cuadros forman parte, aparece registrado en el inventario de bienes del marqués de la Romana, realizado en 1811, como “once cuadros pequeños con marco dorado que son los caprichos de Goya”.

Ya con anterioridad Goya había empleado este tipo de composición, adaptado a un interior, en *Interior de prisión* (Lám. II), uno de los cuadros identificados como pertenecientes a la famosa serie de hojalatas, que Goya pintara en 1793-94 durante la convalecencia de su grave enfermedad y que enviara a la Academia de San Fernando como cuadros “de capricho e invención” (2).

Por lo demás, no es esta la única estampa de los *Capricci* de Callot en la que Goya se inspiró. Por ejemplo, la estructura compositiva del cartón para tapiz *La boda* (Lám. III) no es ajena a la estampa titulada *Le Ponte Vecchio*



Lám. II. Goya, *Interior de prision*,  
h. 1793-94, Bernard Castle,  
The Bowes Museum.



Lám. III. Goya, *La boda*,  
1791-92, Madrid, Museo del Prado.

à Florence (Fig. 2). O el modelo para otro de sus famosos cartones, *La gallina ciega* (Lám. IV), bien pudo haber sido la titulada *La ronde* (Fig. 3): en ambos casos vemos un corro de figuras cogidas de la mano que danzan en torno a una figura central. Y, sobre todo, en ambos casos todas los personajes están en movimiento, excepto una figura femenina, situada a la izquierda, que permanece hierática mirando al espectador (3).

Junto con los *Capricci* otra de las series de Callot más famosas y difundidas fue la titulada *Les grandes misères de la guerre*. Editada en 1633, consta de 18 aguafuertes, y ha sido citada por diversos autores en relación con los *Desastres de la guerra* de Goya. Sin embargo, a mi juicio, es en dos de sus cuadros, donde la influencia de esta serie de Callot es más evidente y directa: en el cartón para tapiz titulado *La riña en la Venta Nueva* (Lám. V) —destinado a decorar el Comedor de los Príncipes del palacio de El Pardo— que parece una reinterpretación de la estampa titulada *La marau-*

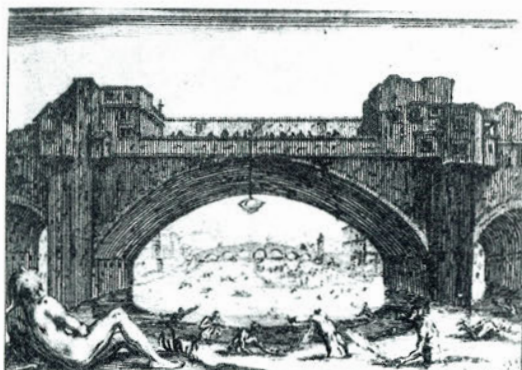


Fig. 2. J. Callot, *Le Ponte Vecchio à Florence*, 1617, aguafuerte (Lieure, 220/434).



Lám. IV. Goya, *La gallina ciega*, 1788, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 3. J. Callot, *La ronde*, 1617, aguafuerte (Lieure 223/437).



Lám. V. Goya, *La riña en la Venta Nueva*, 1777, Madrid, Museo del Prado.

de (Fig. 4) y en los cuadros titulados *Asalto al coche* (Lám. VI) y *Asalto de ladrones* (Lám. VII) que coinciden tanto en el tema, como en alguna de las figuras, con la estampa titulada *L'attaque de la diligence* (Fig. 5).

El que Goya estaba muy familiarizado con la obra de Callot lo demuestra el hecho de que no se limitó a utilizar como fuente iconográfica las estampas de estas dos series, las más conocidas y difundidas, sino que se sirvió de otras series e incluso de algunas de sus estampas sueltas.



Fig. 4. J. Callot, *La maraude*, 1633, aguafuerte (Lieure 1342).



Lám. VI. Goya, *Asalto al coche*, col. particular.



Lám. VII. Goya, *Asalto de ladrones*, 1793-94, col. particular.



Fig. 5. J. Callot, *L'attaque de la diligence*, 1633, aguafuerte (Lieure, 1346).

Si se observa *La halte des bohémiens, les apprêts du festin* (Fig. 6) uno de los cuatro aguafuertes que componen la serie *Les Bohémiens*, realizada por Callot hacia 1621 (4), hay algo en su esquema compositivo, en la ambientación general de la escena en el claro de un bosque, donde aparecen una multitud de figuritas ocupadas en diversas tareas... que nos trae a la memoria dos pequeñas escenas de Goya relacionadas con la Guerra de la Independencia, *La fabricación de balas* (Lám. VIII) y *La fabricación de pólvora* (Lám. IX). Y, además, el grupo de mujeres atendiendo a una herida, que aparece al fondo de esta estampa de Callot, pudo muy bien haber inspirado a Goya su *Santa Isabel curando a una enferma* (Lám. X), una de las tres composiciones religiosas que pintó hacia 1898-1800 para la iglesia de San Fernando, en Monte Torrero (Zaragoza), desaparecidas luego durante la Guerra de la Independencia y de las que solo conservamos hoy sendos bocetos.

Algo similar ocurre con *La grande chasse* (Fig. 7). Si comparamos esta estampa de Callot, fechada hacia 1619, con los cartones para tapices de tema cinegético que Goya pintó en 1775 para el Comedor de los Príncipes en el palacio de El Escorial, no podemos por menos de encontrar una afinidad general (5): el escenario, las posturas de algunos de los personajes, las actitudes de los canes... Pero es, en concreto, en el cartón titulado *La caza de la codorniz* (Lám. XI), donde Goya utilizó no solo diversos elementos iconográficos de esta estampa de Callot, sino también el mismo sistema com-





Fig. 6. J. Callot, *La halte des bohémians, les apprêts du festin*, h. 1621, aguafuerte (Lieure 377).



Lám. VIII. Goya, *La fabricación de balas*, h. 1810-1814, Madrid, Patrimonio Nacional.



Lám. IX. Goya, *La fabricación de pólvora*, h. 1810-1814, Madrid, Patrimonio Nacional.



Lám. X. Goya, *Santa Isabel curando a una enferma*, h. 1798-1800, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



Fig. 7. J. Callot, *La grande chasse*, h. 1619, aguafuerte (Lieure 353).



Lám. XI. Goya, *La caza de la codorniz*, 1775, Madrid, Museo del Prado.

positivo para ordenarlos y conseguir el efecto de alejamiento. Tanto en la estampa como en el cartón la mirada del espectador es guiada hacia el fondo a base de una sucesión de planos: desde el cazador con el perro que olfatea el suelo, hasta el edificio sobre la colina, pasando por el grupo de los dos cazadores a la izquierda y los dos jinetes galopando a la derecha (6).

Como es lógico, también la obra grabada de Goya muestra elementos tomados de la de Callot. Así nos encontramos que el tipo de antifaz que llevan algunas figuras femeninas en diversas estampas de *Los caprichos* –Capricho nº 2 “*El sí pronuncian y la mano alargan/Al primero que llega*” (Fig. 8), Capricho nº 6 “*Nadie se conoce*” (Fig. 9)– es igual al utilizado por Callot en *La Dama au masque* (Fig. 10), una de las estampas de su serie *La noblesse* (7) así como en varios de los dibujos relacionados con ella. Se trata de un tipo de antifaz de moda en Florencia durante el s. XVII y que es distinto del veneciano, empleado por Tiépolo en su serie sobre el Polichinella (8). Parece evidente la similitud entre el Capricho nº 32 “*Por que fue sensible*” (Fig. 11) –y por tanto con otro de los cuadros del marqués de la Romana, el titulado *Interior de prision* (9)– y el pequeño aguafuerte representando a *San Zenon* (Fig. 12) del martirologio grabado por Callot en 1636 (10). Por otra parte, figuras similares a las de los jorobados y enanos que aparecen, por ejemplo, en el Capricho nº 14 “*Que sacrificio*” (Fig. 13) y en el Capricho nº 49 “*Duendecitos*” (Fig. 14) son los protagonistas de la serie de Callot conocida como *Les Gobbi* (Figs. 15 y 16) (11)...

Parece, pues, evidente que las estampas de Callot fueron una fuente iconográfica que Goya utilizó, principalmente para sus cuadros de gabinete, es decir, para los cuadros que no eran de encargo. Aunque aún queda mucho por esclarecer sobre la difusión de estampas europeas en la España del s. XVIII, es lógico pensar que Goya estuviera familiarizado con la obra de Callot. Por un lado, como se ha indicado más arriba, la obra de este artista francés tuvo un gran éxito y difusión tanto en vida de su autor como posteriormente. Ya Félibian lo cita en sus *Entretiens sur la vie de peintres* publicados en 1725, y en fecha tan temprana como 1766 Pere Husson publica en Bruselas un *Eloge historique de J. Callot*. En la primera mitad del s. XIX aparecen las primeras monografías sobre este artista y catálogos de su obra.

Por otro lado, si la gloria y fama de Callot estriba en el hecho de haber sido el gran renovador del aguafuerte, técnica que elevó a una forma de expresión artística independiente, ello hace pensar que precisamente éste pudo ser un motivo más, o incluso el principal, para que Goya se interesara por su obra. Obra en la que además se une el estilo florentino con unos esquemas compositivos y una temática (batallas, pillajes, catástrofes naturales, costumbres populares, escenas de género) propias de los artistas flamencos y holandeses, y muy del gusto de Goya (12).



*El sí pronuncian y la mano alargan / Al primero que llega.*

Fig. 8. Goya, *Caprichos* nº 2: "El sí pronuncian y la mano alargan / Al primero que llega", aguafuerte y aguatinta, Madrid, Museo del Prado.



*Nadie se conoce.*

Fig. 9. Goya, *Caprichos* nº 6: "Nadie se conoce", aguafuerte y aguatinta, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 10. J. Callot. *La dame au masae.*



*Por que fue sensible.*

Fig. 11. Goya, *Caprichos* nº 32.



Fig. 12. J. Callot, *San Zenon*, 1636, aguafuerte (Lieure 1014).



Fig. 13. Goya, *Caprichos n° 14: "Que sacrificio!"*, aguafuerte, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 14. Goya, *Caprichos n° 49: "Duendecitos"*, aguafuerte, Madrid, Museo del Prado.

*Duendecitos.*



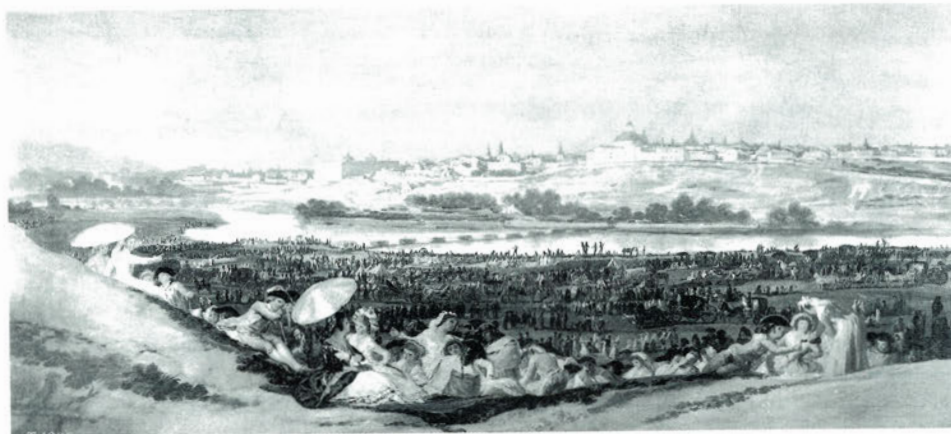
Fig. 15. J. Callot, *L'homme reclant un gril en guise de violon*, h. 1622, aguafuerte (Lieure 423).



Fig. 16. J. Callot, *Le jouer de cornemuse*, h. 1622, aguafuerte (Lieure 424).

Goya pudo muy bien haber visto en España estampas de Callot (13). Sin embargo, cabe pensar que fue durante su estancia en Italia cuando Goya debió de estudiar la obra del artista francés. Y son dos los hechos que nos llevan a esta conclusión: en primer lugar, el recurso compositivo empleado por Goya en *La pradera de San Isidro* (Lám. XII) con un primer plano de figuras de espaldas al espectador formando una hilera “colgada” de los extremos –que sirve tanto para enmarcar la escena que se desarrolla en la lejanía como para conseguir dar profundidad a la escena– es el mismo que emplea Callot en el dibujo titulado *Prédication d'un saint (Saint Amond)* (Fig. 17) preparatorio para la estampa *Prédication de Saint Amond* (Lieure 406). Tanto en esta estampa como en la titulada *St. Jean prêchant dans le desert* (Fig. 18), de composición similar, la disposición de las figuras varía con respecto al dibujo. Ello hace pensar que Goya tuvo que haber visto el dibujo, lo que solamente pudo haber ocurrido en Italia. Por lo demás, cabe mencionar el hecho de que tanto en el dibujo como en estos dos aguafuertes el Santo aparece predicando encaramado a una roca, como San Bernardino de Siena en el cuadro que le fuera encargado a Goya, tras volver de Italia, para la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid.

El segundo hecho, que lleva a pensar que Goya se familiarizó con la obra de Callot en Italia, es el *Cuaderno italiano* recientemente descubierto y lla-



Lám. XII. Goya, *La pradera de San Isidro*, 1788, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 17. J. Callot, *Prédication d'un saint (Saint Amond)*, pluma y bistre, París, Biblioteca Nacional (Ternois 569).



Fig. 18. J. Callot, *St. Jean prêchant dans le désert*, aguafuerte (Lieure 1415).

mado así por tratarse de un cuaderno de viaje, que Goya comenzó a utilizar durante su viaje a Italia (14). Pues bien, uno de los primeros dibujos que aparecen en dicho cuaderno es el de una figura de una campesina portando un cesto sobre la cabeza (Fig. 19) que recuerda las figuras de campesinos dibujadas por Callot (Fig. 20). Y unas cuantas hojas más adelante aparecen una serie de rostros grotescos (Fig. 21), similares a los que utiliza años después en *Los cómicos ambulantes* (Lám. XIII) -otro de sus cuadros de “capricho e invención”. Dichos rostros guardan una sorprendente afinidad con los que aparecen en algunos dibujos y estampas de Callot, como *Les danseurs au luth* de su serie *Capricci* (Fig. 22).



Fig. 19. Goya, *Cuaderno italiano* (7a), h. 1770-85, lápiz negro y pluma, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 20. J. Callot, *4 Estudios de figuras de campesinos*, pluma, aguada de bistre y gouache, Florencia, Uffizi (Ternois 73).



Fig. 21. Goya, *Cuaderno italiano* (27a), h. 1770-85, pluma y sanguina, Madrid, Museo del Prado.



Lám. XIII. Goya, *Los cómicos ambulantes*, h. 1793-94, Madrid, Museo del Prado.





Fig. 22. J. Callot, *Les danseurs au luth*, 1617, aguafuerte (Lieure 247/461).

Es un hecho sabido que Goya, como todos los artistas, se sirvió en muchas ocasiones de estampas como fuente de inspiración. Pero lo que en otros artistas pudiera achacarse a falta de imaginación, en Goya es una muestra más de su genio creador y le convierte al mismo tiempo, y en contra de la imagen difundida por el Romanticismo, en un pintor de su tiempo, entendiendo como tal, como dice Bozal “el que conoce, utiliza y reinterpreta una iconografía ya existente...para elaborar un sistema visual propio” (15). Y las estampas de Callot fueron, sin duda, una de sus fuentes más utilizadas y reinterpretadas.

## NOTAS

- (1) Sánchez Cantón mencionó las posibles relaciones con el arte de Vouet y de Poussin; August L. Mayer apuntó la de Watteau; Lafuente Ferrari añadió la de Fragonard y ha estudiado la posible influencia en los *Caprichos* de Goya de los grabados y, sobre todo, de los libros ilustrados franceses que circulaban por España en el s. XVIII.
- (2) Carta de Goya a Bernardo Iriarte, 7 de enero 1794 (Gassier-Wilson, 1974, 382).
- (3) *La gallina ciega* es un tema muy tratado en s. XVIII. Dentro de la bibliografía española, Valeriano Bozal, por ejemplo, hace referencia a diversos ejemplos con la representación de este tema: en grabados franceses del s. XVIII, en *Il beccalaglio* del italiano Gaetano Piatolio (Florencia, 1703-1774) en las representaciones de “fiestas galantes” de Watteau, Fragonard y Lancret (Bozal 1981, 86-90). Lafuente Ferrari y Valentín de Sambricio citan las “bombachadas” de Houasse, es decir, los pequeños

- cuadros con escenas populares, como posible fuente de inspiración para este tipo de escenas goyescas (Sambricio, 1947, 85, y Lafuente Ferrari, 1947, 100-101).
- (4) Jacques Callot, en su deseo de visitar Roma, huyó de su casa cuando tenía 12 años y se unió a una “trupe” de gitanos que se dirigía a Italia. Es posible que estas estampas representen escenas vistas por él. En cualquier caso, es de destacar la originalidad del tema, puesto que posiblemente sea una de las primeras veces que los gitanos aparezcan como motivo artístico.
  - (5) Es posible que Callot se inspirara para este grabado en un dibujo a pluma de Antonio Tempesta titulado *Cacería* (Florencia, Galería de los Uffizi).
  - (6) Tanto V. Sambricio como E. Lafuente Ferrari apuntan la coincidencia de las figuras galopando que aparecen en el fondo de este cartón de Goya con otras análogas que aparecen en el lienzo titulado *Una montería*, donado al Museo del Prado en mayo de 1889 por la Duquesa de Pastrana y que estaba atribuido a Carlos de la Traversa (1726-1778), el maestro de Luis Paret (1746-1799). Actualmente está atribuido a Francesco Celebrano (Nápoles 1729-1814), discípulo de Solimena (1657-1747), desde que J. Urrea demostró su relación con una pintura similar del Museo de San Martino (Nápoles) firmada por Celebrano (1760-70) y titulada *Cacería de Carlos III* (Urrea, 1977, 323-324). Otra pintura análoga, atribuida a Michel Foschini (1711-1770), se encuentra en la Cartuja de San Martín, de Nápoles.
  - (7) Esta serie apareció en Florencia en 1624 y consta de 12 aguafuertes.
  - (8) Sambricio y Sánchez Cantón han mencionado como fuente de inspiración para Goya las series de Tiépolo tituladas *Vari Capricci* (h. 1740) y *Scherzi di fantasia* (h. 1740). Ello no se contradice con la influencia de Callot, puesto que las estampas de Tiépolo, especialmente las de la serie *Vari Capricci*, están muy próximas a la serie de Callot titulada *Varie figure di Jacopo Callot* (1617), lo que no es extraño, si se piensa que en el catálogo de la “Venta Tiépolo”, llevada a cabo en París del 10 al 12 de noviembre de 1845, figuraban estampas del artista francés, y que hay muchos dibujos tanto de Giambattista como de Domenico Tiépolo inspirados en Callot, lo que, al parecer, era frecuente en Venecia (Shaw, 1962, 18-19).
  - (9) En relación con la interpretación de este cuadro ver Juliet Wilson y Manuela Mena, 1993, 272-273.
  - (10) *Les images de tous les Sancts et Saints de l'année. Suivant le martyrologe romain*, 1636.
  - (11) *Varie figure gobbi di Jacopo Callot...* esta serie fue realizada en Florencia hacia 1622 (los dibujos son de 1616). Consta de 20 aguafuertes.
  - (12) En la biblioteca de Sebastián Martínez figuraba un ejemplar del libro de Abraham Bosse *De la manier de grave à l'eau-forte et du burin et de la gravure en maniere noir*. Se trata de un manual sobre estas técnicas de grabado. Va precedido de una pequeña historia de su evolución en la que dice sobre Callot (66-57): “(...) lequel á extrêmement perfectionné cét art ...” y más adelante “(...) Il posoit sa planche sur un chevalet por graver (...) a l'égard de ceux qui travaillent sur le vernis mol, la planche étant posée sur un chevalet, ils ne courent pas tont de risque de le froisser (...) On dit que d'est de cette maniere que Callot travailot sur le vernis dur, afin que sa santé en fut moins altérée, croyant que d'être un peu panché, cela lui étoit misible”; la segunda

parte dedicada a “De la gravûre au vernis mol” contiene un apartado III titulado “Vernis mol tiré d’un manuscrit de Callot”:

- (13) Las estampas de Callot ya debían circular por nuestro país desde el s. XVII (Dorival, 1951, 94-101). En este sentido, quiero apuntar aquí la sorprendente similitud entre la estampa de Callot *Retrato ecuestre del Príncipe de Pfalzburg* (1622, Lieure 505) el cuadro de Velázquez *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (h. 1635).
- (14) Este cuaderno ha sido recientemente adquirido por el Museo del Prado.
- (15) Bozal, 1983, 11.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOSSE, Abraham, *De la manier de grave à l’eau-forte et du burin et de la gravure en manière noir*, París, 1658, 3ª ed. 1745.
- BOZAL, Valeriano, *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983.
- DORIVAL, Bernard, “Callot modèle de Murillo (Sur le mite de l’enfant prodigue)”, en *Revue des Arts*, II, París (1951), 94-101.
- GARCÍA BAQUERO, Antonio, *Libro y cultura en Cádiz: la biblioteca de Sebastián Martínez*, Cádiz, Ayuntamiento, 1988.
- GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet, *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, Juventud, 1974.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, catálogo de la exposición, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1947; reed. Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1987.
- LIEURE, J., *Jacques Callot*, 8 vol, París, Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1929; reed. Nueva York, Collectors Editions Limited, 1969.
- SAMBRICIO, Valentín de, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946.
- SÁNCHEZ CANTON, F. Javier, “Goya pintor religioso”, conferencia pronunciada con motivo del centenario del artista.
- SHAW, J. Byam, *The Drawings of Domenico Tiepolo*, Londres, Faber and Faber, 1962.
- SCHRÖDER, Thomas, *Jacques Callot. Das gesamte Werk*, Munich, Rogner & Bernhard 1971, 2 tomos.
- TERNOIS, Daniel, *L’art de Jacques Callot*, París, F. de Nobele 1962.
- ÚRREA, Jesús, *La pintura italiana del s. XVIII en España*, Valladolid, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1977.
- WILSON, Juliet y MENA, Manuela, *Goya: el capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado (noviembre 1993-febrero 1994); Londres, The Royal Academy of Arts (febrero-junio 1994); Chicago, The Art Institute of Chicago (julio-agosto 1994).

“IMÁGENES POÉTICAS DE LO SUBLIME:  
EQUIVALENCIAS VISUALES DE LA  
RETÓRICA EN LA PINTURA DE TURNER”

Por

TONIA RAQUEJO



Incluso hoy en día la pintura de Turner sigue resultándonos sorprendentemente moderna. Su manera de representar la naturaleza en términos casi “abstractos” (es decir donde difícilmente se reconoce la fisonomía del objeto al estar representado según aspectos perceptivos teóricos y no puramente miméticos) le ha convertido en un claro antecedente de la revolución que posteriormente llevó a cabo la pintura a principios del siglo XX. Turner llegó a este concepto “precozmente moderno” de la pintura a través de las interrelaciones que encontró entre el lenguaje literario y el visual, cuyos signos (la palabra y la imagen) entendió bajo los efectos de lo sublime.

Sin duda, lo sublime fue una de las cualidades estéticas más debatidas a lo largo del siglo XVIII y primera mitad del XIX. El primer teórico que exploró sus efectos psicológicos fue el inglés Joseph Addison en su ensayo *Los Placeres de la Imaginación* publicados en 1712. Turner no sólo los leyó, sino que incluso los estudió, y, a decir verdad, sus últimas pinturas parecen estar realizadas bajo los efectos de este texto. Por ello, aunque sea brevemente, conviene repasar las propuestas de este teórico inglés. En su *Remarks on Several Parts of Italy* (1705), un libro de viajes donde narró sus experiencias en Italia, Addison describe la profunda impresión que le causaron los Alpes, desde cuyas enormes cimas parecía dominar el mundo. Al intentar definir los efectos psicológicos que le produjo un paisaje tan grandioso encontró bastantes dificultades, ya que el sentimiento emergido era contradictorio pues, por una parte motivaba una emoción positiva (el placer de contemplar tal grandeza), y, por otra negativa (el horror de sentirse indefenso ante el peligro que le acechaba continuamente al tener que medir sus fuerzas con las de la Naturaleza colosal). En otras palabras, ante lo que es sublime sentimos una paradójica fuerza de atracción/repulsión en

tanto que afecta a nuestro instinto de conservación. De ahí el sentimiento de “agradable horror” que produce en el sujeto (1).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, época en la que se difundieron todavía más y se sistematizaron las propuestas de Addison especialmente a través del célebre tratado de *Lo bello y lo sublime* (1757) de Edmund Burke, poetas y pintores dirigieron sus pasos a las montañas (y concretamente a los Alpes) para experimentar en sus propios huesos qué era aquello del “agradable horror”. Fueron pocos los que se resistieron a tal peregrinaje que se mantuvo de moda más allá de la centuria: personajes como el escritor William Beckford (para quien Turner pintó una acuarela de su famosa residencia en Fonthill) cumplió el ritual acompañado de Richard Payne Knight, autor de *An Analytical Enquiry into the principles of Taste* (1805) y a quien Turner leyó con interés. También visitaron los Alpes buscando experiencias perceptivas “fuertes” artistas como Frederick Town y John Robert Cozen cuya obra influirá en las primeras acuarelas de Turner. El propio Turner, por supuesto, algo más tarde, en 1802, cuando contaba ya con 27 años de edad, visitó estas cumbres, santuario del arte, de donde tomó varias panorámicas de uno de sus lugares preferidos: El pasaje de San Gotardo. De entre aquellas, quizá sea el llamado “El puente del demonio” (y viéndolo es fácil imaginarse porqué se llama así, -Lám. 1-) la panorámica que mejor expresa la sensación de vértigo que el viajero experimenta al atravesar, sospechamos que sin aliento, el estrecho arco suspendido en el vacío mientras su vista se regocija en observar la grandiosidad escénica y la magnificencia de las montañas.

La disparidad de emociones provocada por la contemplación de lo sublime que como el vértigo tan pronto nos repele como nos atrae al abismo, promovió en la teoría artística lo que podríamos denominar “la ley del contraste”. En términos visuales obtuvo su correspondencia en la disparidad direccional marcada por un eje de polos opuestos, ya que la gran elevación de las cumbres marca una dirección hacia arriba contraria a la caída del precipicio. De esta disparidad visual podemos deducir otra propuesta por Burke en su tratado: Tan sublimes o más son los abismos como las grandes masas de montañas. Es decir, tan sublime es la presencia grandiosa de la materia (expresada por la enorme dimensión de la montaña), como su total ausencia (expresada en la vacuidad del precipicio).



Lám. 1. J.M.W. Turner, "Pasaje de San Gotardo: El puente del demonio", acuarela, hacia 1803.



Lám. 2. J.M.W. Turner, "La abadía de Dinas Bran", acuarela, 1794-1795.



Lám. 3. J.M.W. Turner, "Amanecer entre las colinas de Coniston", óleo, expuesto en 1798.



Lám. 4. A. Koch, "La catarata de Schmadribach", hacia 1808-1811.



Siguiendo esta ley de contrastes, las teorías de Addison y Burke promueven otros paisajes opuestos a la altitud de los escarpados y montañosos que sean asimismo causa de lo sublime. Estos son, en longitud, las grandes extensiones abiertas, ya sean terrenos (Lám. 5) u océanos. Ante estas extensiones, reflexiona Burke, el hombre experimenta la sensación de infinitud, pues el ojo humano, al ser incapaz de aprehender el objeto que contempla, se pierde en su inmensidad y lo percibe como si no tuviera límites, sintiéndose en proporción empequeñecido. La sensación negativa del vértigo tiene aquí su correspondencia con la agorafobia, o angustia ante los espacios abiertos desmesurados.

Desde sus primeros cuadros y acuarelas, Turner persiguió una pintura grandiosa que respondiera al concepto de lo sublime siguiendo la tónica general establecida en el último tercio del siglo XVIII, que como la obra de Cozen y Town, se ajustaba a una interpretación excesivamente literaria de los textos teóricos. Esto es, si el artista quería realizar un paisaje sublime lo buscaba en la naturaleza. De ahí la progresiva importancia que cobró la experiencia del viaje en los pintores de la época, convertidos entonces casi en exploradores de tierras cuanto más salvajes y agrestes mejor. El caso es que una vez elegido el emplazamiento y la vista grandiosa, el pintor copiaba la escena del natural tal cual o, si así lo requería, exageraba las características geológicas del terreno con objeto de ensalzar la magnificencia del lugar. Fue precisamente así como Turner resolvió el paisaje de fondo que acompaña el castillo Dinas Bran (Lám. 2), pues al incrementar la altura de las colinas logró contextualizar en un paisaje más acorde con lo sublime la arquitectura medieval del castillo.

En un principio, pues, Turner se limitó a ilustrar los parajes descritos por Addison y Burke de tal manera que lo sublime incidió más en el qué representar que en el cómo representarlo, por lo que más que revolucionar sus conceptos de la pintura propiamente dichos, lo que hizo fue proveerse de una iconografía paisajística propiamente romántica y al uso: vistas de montañas, grandes extensiones abiertas y, en general, una naturaleza en estado amenazante, ya que es así, alterada por la lucha titánica de sus elementos, dice la teoría de lo sublime, cuando la naturaleza mejor muestra su devoradora potencia y grandiosidad. Ante ella, advierte Addison, el hombre solo puede estremecerse con agradable horror. De ahí la insistente iconografía de tempestades que encontramos en los paisajistas románticos y, particularmente en Turner.

## UT PICTURA POESIS

Fue poco después, al final de la última década del XVIII y primera del XIX, cuando Turner entra en lo que podríamos considerar su segunda etapa en la búsqueda de lo sublime y comienza a intentar aplicar esta cualidad estética al lenguaje de la pintura. Como veremos, serán muchos los obstáculos que para ello encuentre. En primer lugar, hemos de tener muy en cuenta que lo sublime tuvo sus orígenes en la literatura, concretamente, en la poesía y en la retórica y, por tanto, se desarrolló bajo las peculiaridades que marca el lenguaje hablado y escrito sin tener en cuenta para nada el lenguaje visual. Ello explica que las propuestas de Addison estén inspiradas directamente en el tratado titulado *Peri hupsos*, o *Sobre lo sublime* que un escritor griego del siglo I d.C., probablemente Longino, publicó con objeto de analizar las figuras retóricas que el poeta y orador debían utilizar a fin de producir una obra sublime. Y si bien es cierto que Addison fue el primero en interpretar esas figuras retóricas en vistas de paisajes, hemos de tener en cuenta, en segundo lugar, que las transposiciones que hizo fueron también muy literales. De hecho, sus paisajes propuestos, océanos y montañas, no son sino imágenes analógicas de los discursos de Cicerón y Demóstenes que ya fueron definidos por Longino mediante metáforas visuales. Del primero dijo que su discurso "*se derrama a todo lo ancho*" como un mar mientras que las palabras de Demóstenes "*se elevan a una sublimidad escarpada*" (2).

Este origen literario de lo sublime explica, en parte, la obsesión de Turner por exponer sus cuadros junto a fragmentos de poemas, como si la imagen quisiera ser una ilustración fiel de las palabras sublimes. Así, y especialmente durante este período, se dedica a explorar particularmente las relaciones entre la poesía y la pintura, dos lenguajes artísticos que Turner considera complementarios:

*"La pintura y la poesía, escribió Turner en 1812, parten de la misma fuente visual. La primera compara constantemente las alusiones poéticas a las formas naturales, mientras que la segunda se inspira en las formas encontradas en la naturaleza... De tal manera una y otra se complementan y perfeccionan recíprocamente que se reflejan como espejos"* (3).

Es decir, Turner basa ahora la búsqueda de lo sublime en la idea horaciana del *Ut pictura poesis*, y su ardua tarea consistirá precisamente en en-

contrar un equivalente pictórico a las figuras retóricas de pensamiento y dicción, cosa que no logrará plenamente hasta su última etapa, finales de los años treinta y década de los cuarenta.

Turner comienza por ensayar con lo más evidente: elegir un poema sublime e ilustrarlo. Tal es el caso de “Amanecer entre las colinas de Coniston” (Lám. 3) que expuso en 1798 junto a unos versos de *Paradise Lost* (1671) de Milton, considerada desde Addison como una de las obras poéticas más sublimes escrita en lengua inglesa. Los versos de Milton describen la atmósfera sublime que como una nebulosa se desprende, justo al amanecer, de la superficie de un lago creando una niebla matutina coloreada por el sol. Dice así el poema:

*Vosotras, las brumas y neblinas, que os elevais  
de las colinas, del lago y arroyo, grises en el crepúsculo sois,  
hasta que el sol pinta de oro vuestros aborregados bordes,  
Vosotras, Levantaos en honor del gran Autor del mundo (V, 185-8).*

No por casualidad Turner elige estos versos de Milton que invocan a las brumas a levantarse para ser coloreadas por el sol. En el poema es el astro el pintor que tiñe con su resplandor la naturaleza iluminándola, por lo que en el cuadro Turner intentará igualar su técnica a la del sol, artista magistral del mundo. No obstante, y a pesar de que intentó expresar mediante su imagen la luz descrita por Milton, Turner no logró acercarse a la grandeza del poeta, pues al igual que le ocurrió en su primera época, que interpretó la pintura sublime como una mera ilustración de los paisajes reseñados en los textos teóricos, ahora, en su segunda época, lo hace como una ilustración de un fragmento poético. Sin embargo, no tardará en descubrir que un cuadro cuya sublimidad sea capaz de competir con la técnica natural del sol, no resulta de la copia de un paisaje sublime ni de la ilustración de unos versos sublimes.

Con ello da un paso decisivo con respecto a sus inicios, ya que estas experiencias le llevarán a investigar los efectos de la pintura en la imaginación del receptor. ¿Cómo lograr entonces, se pregunta Turner, que un cuadro hiera la imaginación con la misma intensidad que lo hace un poema?

El secreto del pintor consistirá en imitar al poeta, pero no ilustrando sus versos, sino siguiendo su método. En otras palabras, la pintura al igual que la poesía, tenía que buscar la manera de transmitir las sensaciones que los paisajes sublimes despiertan en nuestro interior. Así, poco antes de 1800, comienza a explorar el uso de técnicas lumínicas al óleo cuyos efectos equi-

valiesen a los producidos por lo sublime en nuestras sensaciones. Su pintura comenzó, por tanto, a explorar un concepto de lo sublime interior, esto es psicológico, que le desvió del sublime exterior (es decir de la imitación literal de sus cualidades o causas, y no de sus resultados o efectos).

Las técnicas lumínicas que exploró Turner derivaban de la interpretación que el pintor Jonathon Richardson hizo en 1725 de las dos fuentes literarias consideradas por la teoría artística del XVIII como modelos del origen de la luz. En su tratado titulado *An Essay on the Theory of Painting* (1725) Richardson considera que la historia de la literatura legó al pintor dos maneras de interpretar la luz en términos sublimes.

Una es la que aparece descrita en el Génesis con la frase atribuida a Dios: *Hágase la luz y la luz se hizo*. La frase del Génesis, dice Richardson, se traduce visualmente en la luz del claro-oscuro, pues, al igual que la frase divina, esta técnica indica un contraste repentino entre el estado de tinieblas y la claridad. La otra corresponde precisamente con los versos que Milton dedica a la creación del mundo en su *Paradise Lost* (VII, 243-49) donde describe el nacimiento de la estrella solar de la siguiente manera:

*Dijo Dios "Hágase la luz", y luego la luz etérea, la primera de las cosas, la quinta esencia pura, brotó del piélago, y, desde su Oriente natal, empezó a viajar a través de la tenebrosidad etérea, envuelta dentro de una nube resplandeciente, ya que todavía el sol no existía, pues permanecía oculto dentro del tabernáculo nuboso.*

Según Richardson, esta descripción de Milton del origen del sol, tiene su correspondencia con una luz difuminada y vaporosa, al indicar una transformación progresiva y lenta de las tinieblas a la luz. Tal y como, por cierto, había ya ensayado Turner a propósito de las brumas de Coniston que pintó siguiendo las descritas por Milton en otro pasaje.

Así, desde sus primeros cuadros expuestos en la Academia, Turner aplicó tanto la técnica de la luz vaporosa como la del claro-oscuro siguiendo así las dos corrientes académicas de entonces (Lám. 6).

La primera derivada de las propuestas teóricas de Joshua Reynolds, el primer director de la Royal Academy, y la segunda, menos ortodoxa y más criticada, fue utilizada por Henry Fuseli. Ambos artistas influyeron directamente en Turner. Según su propio testimonio, de niño se formó en el taller de Reynolds, y ya de joven conocía bien sus propuestas teóricas. A Fuseli, por su parte, tuvo la ocasión de escucharle cuando (deseoso de entrar en

la Academia donde fue admitido a la temprana edad de 27 años) acudía a las conferencias que sobre pintura allí impartía.

Reynolds, aunque influenciado ya por las teorías de Addison, todavía entendía la pintura sublime (el *grand style* como él lo denominaba) bajo unas normas académicas clasicistas. No obstante, en sus *Discursos sobre arte*, impartidos en la Royal Academy desde 1769 a 1790, aconseja al pintor no acabar excesivamente el cuadro y evitar los contornos demasiado perfilados, de tal manera que los objetos aparezcan como rodeados de un halo de luz, es decir, envueltos en una atmósfera vaporosa. Fuseli, más joven, y, por tanto, identificado con la facción que podríamos llamar “más dura” de lo sublime, concentró su interés en los temas de terror. Autor de la célebre “Pesadilla” (1781), manipula la luz siguiendo la ley del contraste propia de lo sublime para producir en el sujeto una paradójica sensación de realidad/ficción al introducir personajes fantásticos, producto de la imaginación de la joven que duerme en un contexto perfectamente verídico (se detiene en los detalles anecdóticos: la mesita de noche, las cortinas, y accesorios, etc...). En el mismo espacio pinta, por tanto, lo que existe fuera de la cabeza de la joven y lo que existe dentro de su imaginación (Lám. 17).

Hacia 1820, año en los que la pintura de Turner fusiona la técnica del claro-oscuro y la atmósfera vaporosa que difumina los contornos, entra ya en lo que podríamos considerar una tercera etapa (ahora más personal y original) de su búsqueda de fórmulas pictóricas sublimes.

Ahora bien, tan pronto como Turner exploró una interpretación propia de lo sublime surgieron las críticas voraces. Así, el círculo alemán asentado en Roma en torno al pintor vienés Josef Anton Koch recibió con verdadera mofa la última obra que Turner expuso en Roma en 1828. Entre los cuadros expuestos figuraba “Medea” (Lám. 7).

Lo que provocó tal escandalosa recepción fue la técnica empleada por Turner cada vez más suelta y luminosa que contrastaba con el estilo dibujístico duro y de luces planas de los cuadros de Koch, un paisajista que, como muchos otros, no salió de los esquemas de la interpretación de lo sublime al uso, y por tanto, se quedó en una lectura literal de esta cualidad (Lám. 4).

Como consecuencia del escándalo que provocan los cuadros de Turner en la exposición de 1828, el círculo de Koch publica un grabado (Lám. 8) donde podemos leer el nombre de las dos capitales confrontadas: Roma (sede del gusto clásico) y Londres (sede de la nueva pintura contemporánea). La frase



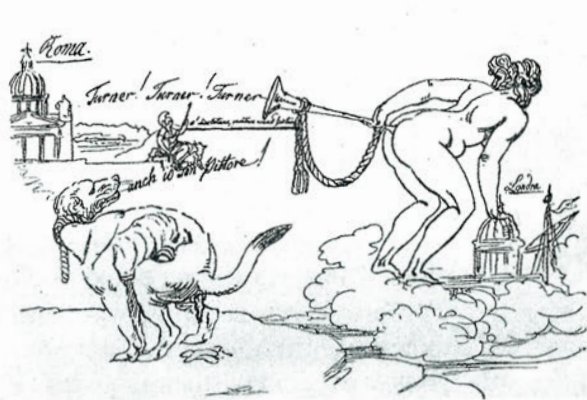
Lám. 5. J.M.W. Turner, "Campiña romana",  
acuarela, 1816.



Lám. 6. J.M.W. Turner, "Pescadores en el mar"  
óleo, expuesto en 1796.



Lám. 7. J.M.W. Turner, "La visión de Medea"  
óleo, expuesto en 1828.



Lám. 8. Círculo de A. Koch, "Sátira de Turner",  
hacia 1830.

que sale de la trompeta y que reza “Turner, Turner, Turner, charlatán, *Cacatum non est pictum*” (“la caca no es pintura”), hace alusión a esa masa de color sin sentido que ya entonces se decía era su pintura. Abajo, el perro defecando alude todavía más claramente, si cabe, a la comparación entre la pintura de Turner y el excremento. De la boca del perro sale la célebre frase “*Yo también soy pintor*”, palabras que tradicionalmente se atribuyen a Corregio cuando visitó la Capilla Sixtina y vió la obra de Miguel Angel.

No obstante, y a pesar de las críticas virulentas, Turner encontró adeptos a su pintura. Al principio de la década de los treinta un crítico anónimo escribió en su defensa un artículo cuyo contenido aludía al cuadro de “Pilatos” (1830) expuesto en la Royal Academy en ese año (Lám. 9). El artículo decía así:

*Cuando la masa de gente visitó la exposición de la Royal Academy pudo contemplar por primera vez el cuadro de “Pilatos”, y experimentar la influencia de su resplandeciente luz, su brillante colorido y su mágico claro/oscuro. Pero pocos apreciaron su concepto de grandeza... y condenaron aquello que no pudieron entender al ver en esa pintura una mera masa de color sin sentido. En nuestra opinión, la grandeza de idea, el poder de invención y el terrible efecto de lo sublime en nuestra mente no puede estar mejor expresado. Más que estar ante una masa caótica, estamos ante una furiosa multitud que grita “¡que le crucifiquen!” y que se agita como un mar ondulante (4).*

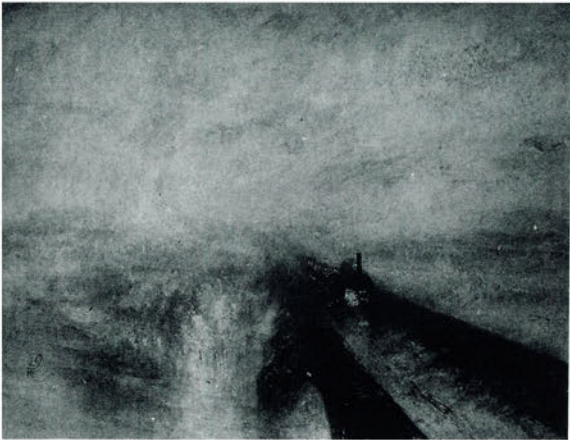
Fue tras el conocido escándalo que provocaron sus cuadros expuestos en la Royal Academy cuatro años después, cuando John Ruskin, que entonces contaba tan solo con 17 años de edad, salió en defensa de Turner. Desde este momento pintor y teórico formarán un tándem difícil de separar. En su magistral obra *Modern Painters*, cuyo polémico primer volumen se publica en 1843, Ruskin se empeñó en demostrar al público que la técnica de Turner, pese a la opinión general, representa a la naturaleza con mayor exactitud y fidelidad que ninguna otra. Y así le defiende desde un doble frente: por una parte demuestra que su pintura “borrosa” reproduce mejor que ninguna otra cómo ve el ojo realmente, por lo que se cuestiona el tradicional método perceptivo al uso entonces; por otra parte, añade un valor conceptual a la pintura de Turner para diferenciarla de aquella que tan solo imita las cosas como son.



m. 9. J.M.W. Turner, "Pilatos lavándose las manos",  
óleo, 1830.



Lám. 10. J.M.W. Turner, "Interior de Petworth: La  
galería norte desde la bahía", acuarela y gouache, 1827.



im. 11. J.M.W. Turner, "Lluvia, vapor y velocidad",  
expuesto en 1844.



Lám. 12. W. Kandinsky, "Impresión 3: concierto",  
óleo, 1911.



En primer lugar, Ruskin declara, a propósito de las críticas a la pintura “borrosa” de Turner, que “*nunca vemos nada nítidamente*” (5), de ahí el misterio que nos causan las nubes y el vapor en los paisajes. Ningún ser humano, señala el teórico, podría diferenciar entre un libro abierto y un pañuelo extendido a una milla de distancia: las dos cosas son divisadas como dos puntos blancos en el paisaje. Es decir, el misterio cesa tan pronto como los detalles se hagan evidentes. Por ejemplo, dice Ruskin, si nos aproximamos más a las manchas blancas podremos entonces descubrir que se trata de un pañuelo y de un libro abierto. No obstante, todavía seremos incapaces de distinguir el bordado del primero y leer las palabras del segundo. Para ello necesitamos aproximarnos más en detrimento del misterio, pues a más distancia más misterio y menos precisión, o lo que es lo mismo, menos importante es en pintura reconocer el objeto por sus cualidades físicas que recrearse en mostrar los efectos que causa en nosotros.

Para Ruskin un mal pintor (y aquí cita a los alemanes afincados en Italia como si quisiese vengarse del círculo de Koch) imita las cosas a distancia como si las tuviese cerca, lo que resulta imposible en la realidad, pues, advierte Ruskin, si tomas el objeto más común, familiar y conocido y te afanas por dibujarlo de verdad como tú lo ves, evitarás los detalles, de lo contrario te sorprenderás a ti mismo dibujando no lo que ves, sino lo que conoces.

Ya a fines de los años treinta, cuando podríamos señalar el comienzo de la cuarta y última etapa en busca de una pintura sublime, la técnica de Turner comenzaba a ser demasiado avanzada incluso para el ojo profesional que no acertaba a descifrar ni los objetos ni las figuras representadas. Según la crítica adversa, no importaba de qué lado se mirase el cuadro, el caso es que allí no se veía nada. Creció así, no sólo en la propia Inglaterra, sino en Francia la fama de que su pintura era una masa informe de color en la que era imposible apreciar el tema pictórico representado.

Esta sensación de masa caótica que producen las pinturas de Turner es el resultado de lo que Ruskin llama “*un ojo inocente*” (6), es decir, aquel que como el del niño percibe las cosas tal cual, sin mediación del conocimiento que sobre ellas tenemos. Porque una cosa es ver y pintar como vemos, y otra imitar un objeto que conocemos. Un buen ejercicio para constatar esto, dice Ruskin, consiste en lo siguiente: colócate ante un estante de libros (que no sean de tu biblioteca y, por tanto, no puedas conocerlos), y a una distancia de unas tres yardas trata de pintar las letras y la decoración

del lomo de la manera más aproximada que puedas. Si las dibujas tal y como parecen, y no tal y como son, le darás una apariencia de escritura nítida que, no obstante, será totalmente ilegible (7). Esto es lo que Ruskin llama, pintar una *impresión*, definición que se adelanta proféticamente a la escuela francesa de dicho nombre. Turner, por su parte, sigue el método expuesto como podemos observar en una acuarela del interior del Petworth (Lám. 10) donde difícilmente reconocemos el tema de los cuadros que decoran las paredes al estar realizados a base de manchas de color; los cuadros tan sólo nos transmiten "impresiones". No es sorprendente, por tanto, que esta técnica abocetada, unida a la fama de masa caótica de color que su pintura adquirió, hiciera que impresionistas como Monet y Pissarro se interesaran por su pintura cuando en los años de 1870 vieron su obra expuesta en el Museo de Victoria&Albert. Uno de los cuadros que concretamente les fascinó más fue "Lluvia, vapor y velocidad" (Lám. 11) una obra realizada por Turner en 1844 que llegó a ser el talismán del grupo francés.

*La pintura de Turner*, escribió algo más tarde el postimpresionista Signac a propósito de "Lluvia, vapor y velocidad", *me ha corroborado que debemos liberarnos de la idea de imitar y copiar... Esta ha dejado de ser una pintura para convertirse en una agregación de colores* (8).

El método perceptivo propuesto por Ruskin y ejecutado por Turner anticipó, por tanto, las propuestas impresionistas y postimpresionistas, y, en este aspecto, no quisiera dejar pasar por alto que fue precisamente un cuadro de Monet el que posteriormente, ya a comienzos del siglo XX, provocó la idea de pintura abstracta en Kandinsky. Según escribió en su *De lo espiritual en el arte* (1911): *De pronto vi por primera vez un cuadro. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido. Sentía oscuramente que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no sólo me cautivaba, sino que se marcaba indeleblemente en mi memoria y que flotaba, siempre inesperadamente, hasta el último detalle ante mis ojos... comprendí con toda claridad la fuerza insospechada, hasta entonces escondida, de los colores... Al mismo tiempo se desacreditó por completo el objeto como elemento necesario del cuadro* (9).

Salvando, claro está, las distancias que entre Turner y Kandinsky exige la historia del arte ortodoxa, me gustaría señalar que la obra de ambos pintores partió de la representación de una impresión exterior. La sustancial diferencia estriba en que Turner (al igual que posteriormente los impresionistas) se limi-

tó a reproducir el efecto que aquélla producía en nuestra mente, mientras que Kandinsky partiendo de esas impresiones exteriores exploró otras que el mismo denominó “interiores”, y, por tanto, resultado de lo que podríamos llamar “sus paisajes anímicos”. Sin embargo en sus primeras aproximaciones a la pintura no figurativa se puede observar el proceso claro que va desde la impresión externa figurativa a la interna abstracta. Así por ejemplo, en el cuadro llamado “Paisaje romántico” de 1911 todavía se pueden reconocer bien las referencias a los objetos naturales (los tres jinetes, el sol y los abetos); mientras que el llamado “Impresión nº 3” (Lám. 12), se corresponde ya con una de las tres categorías marcadas por Kandinsky. Se trata, según sus palabras, de *la impresión directa de la naturaleza exterior que cobra figura en forma de dibujo o pintura* (10). En este caso Kandinsky representó las sensaciones que tuvo después de escuchar un concierto de Schoenberg que le impresionó profundamente. En el cuadro todavía son visibles las imágenes del piano de cola –en negro– y el público. Es más, la correspondencia que Kandinsky establece entre figuración y materia, y abstracción-espíritu no anda lejos de los planteamientos con los que Turner entendió lo sublime, como espero quedará manifiesto una vez sean aquí comentados los valores conceptuales que Ruskin vió en su pintura.

Como vimos, Ruskin defendió a Turner de los partidarios de una pintura imitativa al añadir un valor conceptual a su pintura. Para ello, y en un alarde de claridad y simpleza (por cierto poco usual en sus escritos) comienza por contestar a las críticas más comunes, esto es: que si Turner no me transmite con su pintura la idea de naturaleza, que si no me siento ante ninguna de sus pinturas como si estuviese contemplando una escena real, que si Constable (Lám. 19), por el contrario, me transporta afuera y me hace sentir la lluvia, mientras que con Turner siempre siento que estoy en casa y que estoy mirando a un cuadro... etc.

A todas estas protestas Ruskin responde con brillante sencillez: Si quieres sentirte bajo la lluvia puedes hacerlo sin la ayuda de Constable, sal al campo y mójate, pero si quieres quedarte en casa y disfrutar de un buen cuadro ¿por qué culpar al artista que te ofrece uno? (11).

Esta polémica en torno al arte como imitación de la naturaleza que se debate entre las dos grandes figuras de la pintura inglesa entonces, Constable y Turner, rompe con la tradicional visión del cuadro como ventana abierta al exterior. Ruskin deja así bien claro que una cosa es la pintura

y otra la naturaleza, que una cosa es la imitación de ésta (técnica que desprecia tanto como al propio Constable) y otra la representación fiel o veraz de aquélla.

Así, según Ruskin, la imitación puede ser únicamente material, pero la representación veraz de la naturaleza se ocupa de las emociones, impresiones y pensamientos que producen las cosas, además de retratarlos sus propiedades materiales.

Las propiedades materiales son, por otra parte, tratadas pictóricamente de diferentes maneras según imitemos o según representemos fielmente. En el primer caso, el pintor se concentra en la forma y la materia del objeto, con el fin de lograr un máximo parecido, con lo cual su técnica –pensemos en Constable– nos remite sólo a las facultades perceptivas; pero cuando el pintor representa algo fielmente como lo hace Turner, se concentra además en la impresión y en el pensamiento que nos causa, de tal manera que nos transmite no sólo la cosa sino la idea de la cosa. De ello se deduce que para representar un objeto fielmente tan sólo necesitamos reproducir pictóricamente uno de sus atributos, y no muchos de ellos como exige la ilusión óptica que esperamos de su imitación.

Es decir, frente a la ilusión óptica, la pintura de Turner trata a los objetos como si fuesen palabras cuyas ideas se confunden, entrecruzan y difuminan en los versos.

De hecho, Turner dedicó no pocos esfuerzos a la actividad poética cuyos resultados, fueron, sin embargo, desastrosos. Conocida es la dificultad que tenía Turner a la hora de escribir correctamente las palabras. Tal era su dislexia que los poemas publicados fueron motivo de gran mofa, pues algunos versos venían a ser ininteligibles, ya que la ortografía era tan mala que algunas palabras apenas podían descifrarse y, por consiguiente, entenderse.

El mismo resultado tuvieron, para su desgracia, las clases de perspectiva, que durante años impartió en The Royal Academy. El testimonio de un joven colega que fue su alumno es suficiente para darnos una idea del problema que finalmente, en 1837, le llevó a dimitir como docente tras haberse quedado prácticamente sin audiencia en sus clases. El joven colega escribió:

*Siendo las clases y conferencias de Turner excelentes, producen, sin embargo, bochorno en lo que se refiere a su lenguaje, casi ininteligible y con una pronunciación tan vulgar que resulta sorprendente en un artista de su rango y respetabilidad. Así, constantemente en vez de*

*pronunciar MATEMATICAS, dice MITEMATICAS, (en vez de decir) ESFERAS, (pronuncia) ESPEIRAS ...Ejemplos de cacofonía viciada como éstos estropean sus excelentes cualidades (12).*

Si éste es el testimonio de un alumno respetuoso y partidario de su pintura, imaginemos cómo fueron los comentarios al respecto de sus enemigos.

Precisamente fueron estas dificultades para expresarse las que motivaron su afanoso estudio de la gramática inglesa. Para ello, eligió un libro de texto titulado *Lectures on Rhetoric and Belles Letres* escrito en 1783 por Hugh Blair, profesor de retórica de la universidad de Edimburgo. En su libro, Blair se basó para sus lecciones de sintaxis y estilo literario en el análisis de un texto que él consideró magistral. Este texto resultó ser *Los Placeres de la Imaginación*, es decir, el mismo ensayo en donde Addison expuso sus teorías artísticas sobre lo sublime. Fue entonces cuando (podemos presuponer) Turner empezó a profundizar con sutileza en el texto de Addison, lo que años más tarde le llevaría a aplicar a la pintura las figuras retóricas de la poesía revolucionando aquélla. Llegados a este punto, y para entender cómo Turner traduce aspectos propios de la palabra a la imagen, debemos volver al origen literario de lo sublime y a la idea horaciana que desde los primeros años del s. XIX le llevó a considerar a la pintura y la poesía como actividades hermanadas.

## DE CÓMO PINTAR UNA IDEA

Ante todo, cabe preguntarse por qué tenía ese interés en escribir poesía y en exponer sus cuadros con poemas si tantas eran sus dificultades, no ya sólo para escribir, sino incluso para hablar. La respuesta quizá se halle en su actitud filosófica ante la pintura, para él tan considerable como la poesía. Esta visión de Turner, no obstante, contrastaba con la tradición, pues ya desde los orígenes del parangón, es decir, desde la Antigüedad, la pintura se vió como una actividad artística inferior a la poesía debido fundamentalmente a dos causas: a su incapacidad de representar el tiempo y a su incapacidad de representar universales.

Ya Reynolds, en su discurso VIII, señaló que la poesía, al tener más poder extensivo que la pintura, ejerce su influencia sobre casi todas nuestras pasiones, y entre ellas debemos destacar nuestra ansiedad por el futuro. Así, según el pintor, la poesía se encarga de provocar nuestra curiosidad, inte-

resando gradualmente a nuestra mente con el suceso que es progresivamente descrito, de tal manera que el suspense nos mantiene atentos y nos sorprende al final con una inesperada catástrofe.

Puesto que la pintura no tiene el poder de mantener el suspense, pinta lo que tiene que pintar de golpe, satisfaciendo así la curiosidad inmediatamente. Por ello Reynolds opina que las posibilidades del pintor con respecto al poeta están aminoradas, ya que con su arte aquel es incapaz de dirigir la mente paulatinamente hacia el objeto hasta captar su total atención.

Esta desventajosa posición fue, si recordamos el pensamiento de Ruskin, subsanada por la técnica de Turner que encubría los detalles gracias a la brumosa distancia con la que representaba la naturaleza. De tal manera que, como dice Reynolds, provoca nuestra curiosidad interesando gradualmente a nuestra mente al igual que si leyésemos un texto.

Como ya vimos, el océano, ya calmado ya tempestuoso, fue uno de los temas paisajísticos que Addison impulsó entre los pintores en tanto que lo consideró un ejemplo visual de aquello que es sublime. Siguiendo a Longino, que toma como modelo los versos de la *Iliada*, en donde Homero nos narra los hechos a grandes rasgos, Addison aconseja que el pintor no entre en detalles a la hora de representar una tormenta furiosa, puesto que su descripción pormenorizada mermaría la grandiosidad del conjunto; tan sólo debe reunir las circunstancias más propensas para herir la imaginación. Para ello, Turner (Lám. 13) elige siempre macrovisiones. Sus paisajes, como advirtió Ruskin, están pintados bajo la percepción del ojo de un águila que desde el cielo contempla la vastedad de la escena. Su posición con respecto al objeto es lejana, lo que le permite seguir las indicaciones retóricas de Longino a propósito de Homero y representar las cosas por su estructura, y no por sus detalles.

Hacia finales de los años treinta y años cuarenta, es decir, en los cuadros de su cuarta y última etapa en busca de lo sublime, Turner traduce, por consiguiente, las leyes de la retórica al lenguaje visual, de tal forma que interpreta los consejos poéticos de Longino y Addison en términos técnicos: así vemos cómo la falta de detalles encuentra su equivalente en una pincelada de color larga y abocetada que nos remite a la estructura general del conjunto y no a los objetos ni a las figuras. De la misma manera interpretó otra de las leyes de la retórica propuesta por Longino: la que exige que lo sublime se capte en un instante.

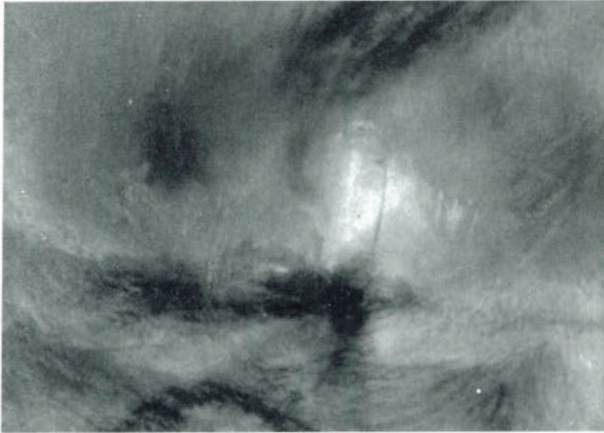
Así, empezó a contemplar la representación visual del tiempo como una posibilidad de la pintura. Ya John Opie, a cuyas conferencias asistió Tur-

ner de joven, vió en la pintura la ventaja de aislar un momento del suceso que sintetizase el pasado y el futuro, es decir, un momento a través del cual pudiésemos adivinar lo acaecido al mismo tiempo que intuir lo venidero. Y tal es el efecto que nos produce esta magnífica obra de Turner sobre el naufragio (Lám. 14). Como podemos observar en este cuadro, renuncia a representarnos sus acostumbradas tempestades marinas para darnos una visión posterior de los hechos: el perro solitario aúlla de dolor en la orilla al entender que su amo no regresará de esta vastedad oceánica que contempla. La muerte no se describe aquí con la violencia de la tempestad sino con la calma que tras ella prosigue. El espectador ante esta soledad sepulcral, ante este vacío horizonte se imagina el desastre. Es decir, capta con un solo golpe de vista lo sublime en un instante.

Es, por tanto, a través de la imaginación y no de la descripción que el hombre une el pasado y el presente en un *continuum*. Para Ruskin, la imaginación es el poder intelectual más elevado del hombre; es la lengua de la mente que traspasa nuestro corazón y despierta nuestro genio interior. El pintor que no tiene imaginación nos pintará una pasión imitando las señales externas, es decir, gestos y expresiones exageradas, pero todo esto, dice Ruskin, no son más que *tracas sin fuego* (13). Sin embargo, Turner aplica la imaginación magistralmente en su pintura al igual que Milton en literatura.

Por imaginación visual debemos entender las sugerencias que la imagen de Turner nos comunica, y estas sugerencias son nociones o ideas que atañen a nuestro pensamiento. De esta manera el pintor logra transmitirnos no sólo la impresión de la cosa que representa, sino su idea; tal y como, recordamos, Ruskin subscribía al distinguir la técnica mimética de Constable de la representación veraz de Turner.

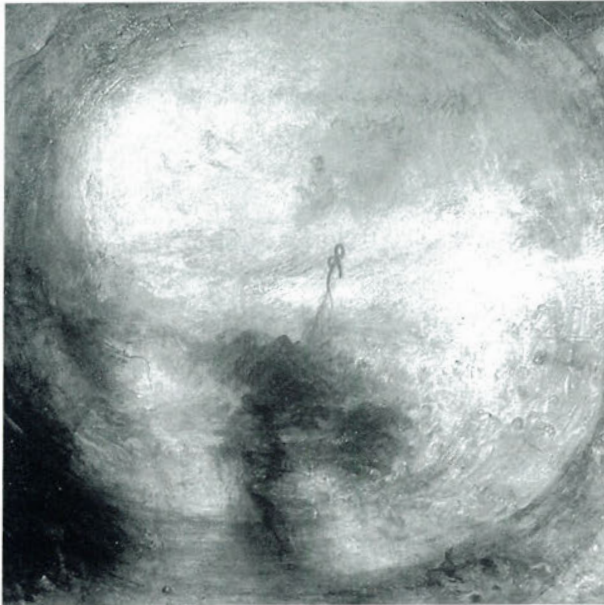
Con ello se cuestiona el problema del parangón que desde la Antigüedad, como ya vimos, había considerado a la pintura inferior a la poesía por su incapacidad de reproducir universales, es decir, de representar ideas. Ya que esta jerarquización de las artes venía a justificarse partiendo de las distintas propiedades de los medios expresivos utilizados: si el poeta se valía de la palabra para expresarse, el pintor se valía de la imagen, signo cuya dimensión lingüística restringía al mundo de lo particular. Es decir, al pintar, pongamos por caso, un barco, este será uno en concreto, ése representado, mientras que el barco del que nos habla el poeta es universal en tanto que es genérico y no responde a ninguno en particular. Esto es, la descripción de la naturaleza y de



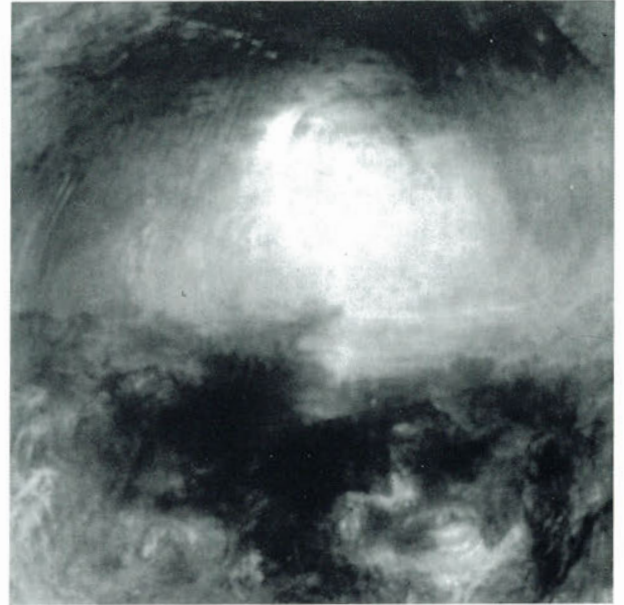
Lám. 13. J.M.W. Turner, "Tormenta de nieve, barco de vapor a la entrada de un puerto", óleo, expuesto en 1842.



Lám. 14. J.M.W. Turner, "La mañana siguiente del naufragio", óleo, hacia 1840.



Lám. 15. J.M.W. Turner, "Luz y color", también llamada "Teoría del color de Goethe", "Moisés escribiendo el libro del Génesis" y "La mañana posterior al Diluvio", óleo, expuesto en 1843.



Lám. 16. J.M.W. Turner, "Sombra y oscuridad" también llamada "La noche del Diluvio", óleo, expuesto en 1843.



las cosas a través de las palabras, al remitirnos a conceptos, es siempre más abstracta que la descripción obtenida por las imágenes del pintor.

En este sentido, el estilo pictórico de Turner que dijimos al principio casi raya en la abstracción, viene, por tanto, a responder a estos esquemas teóricos todavía vigentes incluso en Addison, en cuyos escritos aún se observan reminiscencias claras del parangón de las artes en detrimento de las visuales y en favor de las literarias. Así de las tres esferas en las que divide la mente, Addison confiere a la superior o esfera del entendimiento la palabra, ya que ésta formula el pensamiento, mientras que deja la esfera intermedia e inferior para la pintura y la escultura respectivamente al entender que estas actividades son más propiamente perceptivas que intelectivas.

Tradicionalmente esta escala de valores obedece a consideraciones religiosas derivadas de una actitud platónica. En otras palabras, si el hombre está creado a imagen y semejanza de Dios la parte más noble de su ser será aquella que esté más cerca de la divinidad. Es sin duda el intelecto el órgano que dialoga con el alma al ser el único capaz de crear pensamientos que van más allá del mundo sensible; pensamientos que se ocupan del infinito y de la muerte, y, por tanto, desbordan los límites impuestos por la materia. La palabra, en tanto que es el signo más intelectual y más abstracto que nos permite remontar el mundo de lo particular, es considerada por Addison como el signo más sublime. La imagen pictórica que quedaría más sujeta a la representación del mundo perceptivo material, poseería, por tanto, un grado inferior de sublimidad. De esto se deduce una fórmula que invierte proporcionalmente el grado de materia y sublimidad: cuanto más materia, es decir, cuanto más imitativo sea el signo, menos sublimidad.

Por ello, Turner traduce en términos de luz y sombra la historia del Diluvio en dos de sus obras más representativas “Luz y color” (Lám. 15) y “Sombra y oscuridad” (Lám. 16). Las sensaciones que trasmite en estos dos cuadros son tan potentes como abstractas, al igual que los versos que acompañan a “Luz y color” y que aluden a la mañana después del Diluvio:

*El arca se quedó firme en Ararat;  
el sol apareció de nuevo y espiró las efímeras burbujas húmedas de la  
Tierra,  
Y la luz imitaba en ellas las formas perdidas, cada una el heraldo prismático de la esperanza.*

La palabra, sagrada y sublime como es aquí, encuentra su reflector en la luz. Ahora sólo ella, la luz, es capaz de imitar esas formas desdibujadas por la lluvia, perdidas en la naturaleza, y también perdidas ya en la pintura de Turner donde acaso tan solo el color nos deje ver sus huellas. Máxime si tenemos en cuenta que el color es el protagonista de esta obra que el propio Turner subtítulo "Teoría del color de Goethe" haciendo referencia al círculo cromático del poeta alemán que establece la polaridad del contraste entre el amarillo y el azul, colores a los que interpreta respectivamente como luz y sombra (14).

Al diluir las formas en el color, Turner cumple su deseo de hermanar la poesía y la pintura, de hacerlas actividades espejos para reivindicar así el poder intelectual del pintor, liberándole de las figuras concretas y de los objetos, liberándole, por tanto, del yugo que le impone la representación mimética de la naturaleza, al elevar su arte del mundo de lo particular al mundo de lo universal, del mundo de la materia al mundo sublime de lo etéreo.

Es en este sentido como debemos entender su técnica vaporosa. Pues, lo vaporoso en este caso se entendería como un efecto de la acción de sublimar, esto es, y según se define en la lengua inglesa: destilar los componentes de una materia elevando, por acción del calor, los más sutiles e ingrávidos (es decir los más sublimes) y depositando en el fondo los más pesados y densos.

Propongo, así, interpretar la pintura de Turner como una metáfora de este proceso químico de tal manera que la imagen vaporosa (es decir, inmaterial) cobraría un grado de sublimidad idéntico al de la palabra, en tanto que se ha liberado de su carga matérica pesada, es decir, de su función mimética. La imagen aquí se abstrae hasta elevarse al nivel sublime de la palabra.

Sin duda, para muchos, el estilo de Turner llegó así a unos límites excesivos, incluso para quienes habían sido sus fieles defensores, pues el propio Ruskin desconsideró sus últimas pinturas a las que calificó dentro de una época en "decadencia". De esta manera, las posturas y actitudes solidarias con su pintura hemos de encontrarlas no ya en la teoría del arte sino, curiosamente, en la literatura, y concretamente, en la literatura marginal fantástica de Edgar Allan Poe. Por esos años, concretamente en 1839, Poe publica el cuento de *La caída de la casa Usher* donde hace una referencia explícita a la pintura abstracta. Allí compara el cuadro de la "Pesadilla" de Fuseli (Lám. 17) con una obra del protagonista, Roderick Usher, un pintor que sufre una enfermedad extraña (y cuya obra, si se me permite, ilustraré

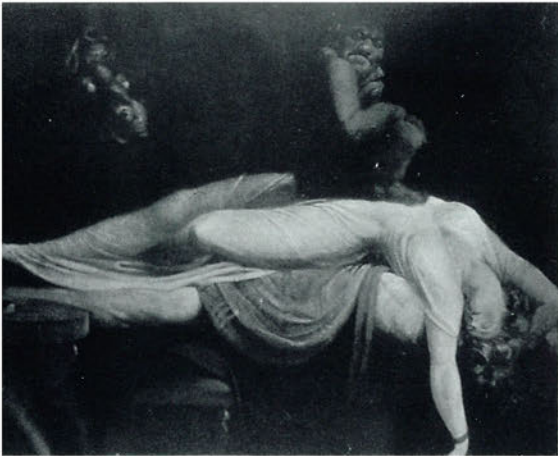
con una pintura de Turner titulada “Monstruos marinos” - Lám. 18). La enfermedad de Usher afecta a sus sentidos y los hipersensibiliza de tal manera que es capaz de oír y ver aquello que para un ser normal permanece oculto. Sus cuadros que están pintados bajo los efectos de la acuidad de sus sentidos son, sin embargo, abstractos y compuestos a base de vagas pinceladas. Veamos qué descripción hace Poe de ellos:

*De las pinturas que nutrían su laboriosa imaginación y cuya vaguedad crecía a cada pincelada, vaguedad que me causaba un estremecimiento tanto más penetrante, cuanto que ignoraba su causa; de esas pinturas (tan vividas que aún tengo sus imágenes ante mí) sería inútil mi intento de presentar algo más que la pequeña porción comprendida en los límites de las meras palabras escritas. Por su extrema simplicidad, por la desnudez de sus diseños, atraían la atención y la subyugaban. Si jamás un mortal pintó una idea, ese mortal fue Roderick Usher. Para mí, al menos –en las circunstancias que entonces me rodeaban–, surgía de las puras abstracciones que el hipocondríaco lograba proyectar en la tela (15).*

Esa “idea pintada”, dice Poe, causaba en el espectador sensaciones mucho más fuertes que las imágenes de terror de las fantasías de Fuseli, cuyos cuadros Poe califica textualmente como “demasiado resplandecientes y demasiado concretos” (y ¿no es éste acaso el mismo efecto que nos causa el cuadro de Fuseli comparado con el de Turner, cuyos monstruos se dibujan y desdibujan entre las inquietantes aguas caóticas?).

Claramente, del comentario de Poe se desprende que las imágenes de Fuseli están excesivamente acabadas y pulidas, y son además, más imitativas que intelectivas, y, por tanto, menos sublimes. De ahí que Poe otorgase a las abstracciones de Roderick Usher cualidades antes exclusivas de la poesía pues, según él, no sólo atraían la atención del sujeto, sino que le subyugaban, una situación psicológica que sólo los versos más sublimes de Homero y Milton fueron antes capaces de provocar.

Así, y tomando prestadas las palabras de Poe, podríamos concluir que si hubo algún pintor del siglo pasado capaz de pintar la poesía, éste fue sin duda Turner, pues en sus cuadros desafió la sublime palabra al escribir sus mejores versos con la ortografía impecable de sus colores.



Lám. 17. H. Fuseli, “La pesadilla”, óleo, 1781.



Lám. 18. J.M.W. Turner, “Amanecer con monstruos marinos”, hacia 1845.



Lám. 19. J. Constable, La granja de “Willy Lott” (East Bergholt), óleo, 1835.

## NOTAS

- (1) Sobre lo sublime en Addison véase mi “Introducción” en ADDISON, *Los placeres de la imaginación*, 15-96.
- (2) LONGINO, *Sobre lo sublime*, 171.
- (3) WILTON, *Painting and Poetry*, 10.

- (4) GAGE, *J.W.M. Turner*, 6.
- (5) RUSKIN, *Modern*, IV, IV, 4. El volumen IV se publicó en 1856.
- (6) RUSKIN, *Elements of Drawing*, 27. Esta obra se publicó por primera vez en 1857.
- (7) RUSKIN, *Modern*, IV, IV, 7.
- (8) GAGE, *J.W.M. Turner*, 17.
- (9) KANDINSKY, *De lo espiritual*, 10-11.
- (10) KANDINSKY, *De lo espiritual*, 121.
- (11) RUSKIN, *Modern*, III,X,4. El volumen III se publicó en 1856.
- (12) WHITLEY, "Turner as a lecturer", 255.
- (13) RUSKIN, *Modern*, II,III,3. El volumen II se publicó en 1846.
- (14) Para un análisis de las teorías cromáticas de Turner véase GAGE, *Colour in Turner*.
- (15) POE, "La Caída de la casa Usher", 325.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, Joseph, *Los Placeres de la Imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*, edición de T. Raquejo, Madrid, Visor Distribuidor, 1991.
- BLAIR, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettes*, edición de Harold F. Harding, Southern Illinois, University Press, 1965.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985.
- GAGE, John, *J.W.M. Turner, a Wonderful Range of Mind*, New Heaven-Londres, Yale University, 1987.
- GAGE, John, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, Londres, Studio Vista, 1969.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo Espiritual en el Arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1986.
- LONGINO, *Sobre lo Sublime*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1979.
- MILTON, John, "Paradise Lost", en *Poetical Works*, Oxford, University Press (1979) 201-459.
- POE, Edgard Allan, "La Caída de la Casa Usher" en *Cuentos*, Madrid, I, Alianza editorial (1989) 317-337.
- REYNOLDS, Sir Josuah, *Quince Discursos*, Buenos Aires, Poseidon, 1943.
- RICHARDSON, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, Londres, 1725.
- RUSKIN, John, *Modern Painters*, Londres, Smith & Elder, 1843-1860, 5 volúmenes.
- RUSKIN, John, *Elements of Drawing*, New York, Dover Publications, 1971.
- WHITLEY, W.T. "Turner as a Lecturer", en *Burlington Magazine*, XXII, Londres (1912-1913), 202-208, y 255-259.
- WILTON, Andrew, *Painting and Poetry Turner's Verse Book and his Work of 1802-1812*, Londres, The Tate Gallery, 1990.

VELÁZQUEZ: LA REALIDAD TRASCENDIDA

Por

JOSÉ MANUEL BARBEITO



Con esta expresión “la realidad trascendida”, se refería el profesor Julián Gállego a aquellas cualidades de la pintura velazqueña, que permiten trascender la visión limitada de los que durante tanto tiempo quisieron reducir su arte, únicamente a la habilidad para retratar fielmente la realidad de su entorno. Como conclusión de los muchos estudios dedicados a profundizar sobre esta cuestión, refería el ilustre académico cómo en los cuadros de Velázquez, *la realidad visible no es más que un signo aparente de una realidad invisible, que escapa a nuestros sentidos, pero que nos rodea constantemente. Lo real no es, así, sino un signo de lo que existe fuera de la realidad cotidiana.* Una manera de entender la realidad que encontraba todo su sentido en el contexto de la profunda espiritualidad del siglo XVII. Julián Gállego remitía a las recomendaciones de San Ignacio en los Ejercicios Espirituales: *hay que representar lo que no vemos con la misma exactitud de detalles de lo que vemos, o, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar* (1).

A partir de estas reflexiones la pintura de Velázquez puede mirarse con otros ojos, que revelen el argumento oculto que subyace bajo temas aparentemente triviales. Porque con frecuencia seguimos obstinados en querer ver en su pintura poco más que una instantánea fotográfica de asuntos casuales. Salvo escasas ocasiones, como esas en las que la obviedad de lo representado -los “cuadros dentro del cuadro”, de sus primeras pinturas sevillanas- hacen explícita una segunda intención, mas allá de la vulgaridad de la escena, o, aquellos otros en los que la propia complejidad del tema, parecía exigir una explicación obligada, - el caso de “Las Hilanderas”-, generalmente hemos aceptado que el cuadro acaba en lo que se ve; y puede que no siempre fuera así, que a veces el pintor esperara de nosotros una mayor capacidad de entendimiento para hacer comprensible el sentido de lo representado.



Miremos, por ejemplo, el lienzo que recoge la clase de equitación del príncipe Baltasar Carlos, también conocido como “El príncipe Baltasar Carlos en el picadero” (2). Esta es la pintura a la que debe referirse Palomino, cuando en la biografía de Velázquez dice: *Otro cuadro pintó grande-*



Lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos  
(El príncipe Baltasar Carlos en el picadero),  
Londres, Colección del Duque de Westminster.

*mente historiado, con el retrato de este príncipe, (Baltasar Carlos) a quien enseña a andar a caballo Don Gaspar de Guzmán, su Caballerizo mayor, Conde-Duque de Sanlúcar. Esta pintura la tiene hoy la casa del señor Marqués de Liche, su sobrino, con singular aprecio y estimación.* Efectivamente, en el lienzo vemos en primer lugar al joven príncipe, caballero en un corcel que alza en corveta sus patas delanteras. En un segundo plano aparece el Conde-Duque, que recibe una pica de manos de Alonso Martínez de Espinar, tras el cual asoma una figura que ha sido identificada con el Montero mayor, Juan Mateos. Al otro lado del caballo queda un enano, tal vez Francisco Lezcano, mientras al fondo, desde un balcón, contemplan la escena los reyes. Pensaba Gudiol que la acción se desarrollaba en la plaza abierta ante el picadero del antiguo alcázar, pero un estudio detenido de la arquitectura pintada, permitió situar con certeza la imagen, en el gran patio ajardinado al que abrían los aposentos reales del palacio del Buen Retiro.

La escena no parece recoger, sino un momento fugaz de la vida cortesana. El príncipe sale a tomar su lección, vigilado por la atenta mirada del Conde-Duque, caballerizo mayor y consumado jinete. Los reyes, avisados de lo que sucede, se asoman al balcón, y el pintor, siempre alerta, dispone el caballete y sus pinceles para recoger el instante.

Sólo queda, en la naturalidad de la descripción, un cierto resquicio de duda, y es el hecho de que el picadero y las caballerizas del Retiro, quedaban precisamente en el otro lado del palacio, por delante de la fachada que miraba al Prado. No es que esta sea una objeción grave, y seguramente podría justificarse de mil maneras. Pero nos permite al menos suponer, que tal vez el escenario no fuera tan casual, sino un fondo deliberadamente buscado, para una escena que representa más de lo que, en apariencia, el pintor nos deja ver.

La acción, como decíamos, se desarrolla en el llamado jardín de la Reina, un jardín que pronto iba a ser popularmente conocido como el jardín del Caballo. Y no por el lienzo de Velázquez, sino por la estatua ecuestre de Felipe IV, la fundida en Florencia por Pietro Tacca, que desde un elevado pedestal, presidía su frente. La monumental escultura había llegado a Madrid, tras un accidentado viaje, en junio de 1642, y sabemos que en octubre había quedado situada en su emplazamiento definitivo. ¿Estaba ya entonces pintado el cuadro de Velázquez, o es posterior a la colocación de la estatua?. Ese es un aspecto fundamental para entender el argumento que se esconde tras la pintura. Mien-

tras no tengamos otras evidencias documentales, la referencia más significativa es la edad del príncipe. Si suponemos que el cuadro fue realizado en el otoño de 1642, Baltasar Carlos tendría 13 años recién cumplidos. Desde luego al príncipe se le ve claramente mayor que en el retrato ecuestre para el Salón de Reinos, y de pensar en estas fechas habría mas bien que compararlo con las imágenes del Kunsthistoriches Museum de Viena y el Mauritshuis de La Haya, seguramente ya, de los años 40.

Es por tanto una hipótesis sólo posible. Pero dejémosnos por un momento llevar por ella. Si el cuadro hubiese sido pintado aquel otoño de 1642, la escena adquiriría un sentido muy diferente. Abriendo el ángulo de visión, tendríamos inmediatamente detrás de Baltasar Carlos, la soberbia estampa de su padre, caballero como él, en encorvetada montura, fundido en bronce para perpetuidad de su gloria. El marco sería entonces, no un fondo casual, sino un escenario cuidadosamente pensado, en el que lo que se desarrollaría no es un trivial ejercicio ecuestre, sino una representación de cómo el joven príncipe, bajo el vigilante gobierno del Conde-Duque, conseguiría un día alcanzar la grandeza de su padre. Y la atenta mirada de los reyes desde el balcón, garantizaba esa continuidad dinástica de la que el tema parecía ser alegoría.

Una escena que, de haberse desarrollado según esta hipótesis, alcanzaría todo su dramatismo, si recordamos que en los primeros meses de 1643,



El jardín de la Reina con la estatua ecuestre de Felipe IV. Grabado de Louis Meunier.

Olivares era despedido del servicio del monarca. El valido estaba ya, por tanto, en una delicada situación política, y la inteligente composición del cuadro, reflejaría la defensa que, desde sus pinceles, Velázquez hace de quien había sido su principal protector. Todo ello explicaría de manera coherente, cierta precipitación que parece advertirse en la realización del lienzo, tanto en la rápida pincelada, como en la desmadejada colocación de



El Príncipe Baltasar Carlos en el picadero. Londres, Colección Wallace.

los personajes. Si ésta hizo dudar su atribución al pintor, aquélla se convirtió en el mejor argumento de quienes han defendido su autoría. Así adquiriría además todo su sentido la existencia de otra copia (3), ausente en ella la figura del privado, y también el que este cuadro fuera tenido en tanta estimación por sus descendientes. Tal vez para ellos, era evidente el significado de una pintura que nosotros no hemos acertado a comprender.

Si admitiéramos la posibilidad de esta hipótesis, y por tanto el hecho de que la pintura velazqueña esconde tras escenas de inocente apariencia unos sólidos argumentos narrativos, nos veríamos obligados inmediatamente a volver los ojos hacia “las Meninas”. Ya, con agudeza, Carl Justi hizo notar la relación entre ambos cuadros, como retratos colectivos de la familia del monarca.

Pocas pinturas creo que hayan sido más estudiadas que este lienzo de Velázquez. Sin embargo, la calidad con que el pintor es capaz de hacernos presente la realidad del espacio en el que se sitúan las figuras, hace que hayamos mostrado mayor interés por la metodología del trazado, que por tratar de entender la historia que el pintor quiere narrar. También “Las Meninas” parecen describir una instantánea de la vida de palacio. La infanta Margarita da un paseo con sus damas y dueñas, cuando es sorprendida y retratada por el pintor. Pero así como en “La lección de equitación”, resultaba extraño situar la escena lejos de su lugar natural -en el picadero del Retiro-, una objeción similar podría hacerse ahora. El cuarto de la infanta estaba en la esquina diagonalmente opuesta del alcázar a aquélla donde la acción se representa. Margarita tendría que haber salido de sus aposentos, cruzar los de la reina, atravesar el Cuarto del Rey y bajar a la galería del Príncipe. Una travesura, en la práctica imposible, si se recuerda el rigor de la etiqueta que regía la vida de palacio. ¿Por qué no pinta Velázquez a la infanta en sus aposentos? ¿Por qué elegir precisamente la galería del Príncipe?

Una interpretación que podría justificar la escena, es que la infanta hubiera ido expresamente a ver pintar a Velázquez en su taller. Pacheco cuenta cómo el pintor tenía *obrador en su galería (del Rey) y Su Majestad llave del, y silla para verle pintar de espacio, casi todos los días*, pero este obrador, que el suegro de Velázquez describe en 1638, es el que se había acotado, mediante un paramento, en la galería de Cierzo. Iñiguez, cuando estudió los planos de Gómez de Mora conservados en la Biblioteca Vaticana, llamó la atención sobre este espacio y, erróneamente, llegó a pensar que fuera aquella galería el fondo de “Las Meninas”. La realidad es que cuando el cuadro se pintó, el



Las Meninas (La familia de Felipe IV). Madrid Museo del Prado.

obrador de los pintores de cámara se había trasladado a unos aposentos en las llamadas bóvedas del Tigre, contiguas a las bóvedas del Ticiano. O sea, un piso por debajo de la galería del Príncipe, en los sótanos de la torre Dorada. De haber sido el objeto del cuadro recoger la visita de la infanta al taller del pintor, allí debería haberse desarrollado la escena.

De hecho el Cuarto del Príncipe, que estaba íntimamente comunicado con el del Rey y profusamente alhajado de pinturas, permanecía desocupa-

do desde el inesperado fallecimiento, en 1646, de Baltasar Carlos. Era una circunstancia que se esperaba momentánea, pues todo el mundo confiaba, por el bien de la monarquía, en que el rey, recién casado en segundas nupcias, tendría pronto un nuevo heredero. Pero el destino no lo quería así, y el aposento había de permanecer vacío muchos años. Felipe Próspero, prematuramente fallecido, no llegó a instalarse en él, y Carlos II pasó directamente de las habitaciones de su madre al Cuarto del Rey. Sería su hermanastro, Juan José de Austria quien volvería a ocupar estas piezas del Cuarto del Príncipe, cuando en 1677 fuera recibido en el alcázar como principal ministro del nuevo monarca. Por tanto, aunque no pueda descartarse la condición casual de la escena, esto es, que el pintor, por circunstancias que desconocemos, hubiera subido a pintar a la galería, y fuera allí visitado por la infanta, también deberíamos pensar en la posibilidad de que el fondo hubiera sido deliberadamente escogido por Velázquez para expresar un argumento que requería ese escenario, o dicho de otra forma, que sólo en ese fondo adquiriría su verdadero sentido.

El cuadro ha sido durante mucho tiempo conocido como “La familia”, pero hay una gran ausente en ese retrato de familia. Es la hija mayor de Felipe IV, la infanta María Teresa, que de hecho, al fallecer Baltasar Carlos, había quedado como única heredera de la corona. Tras el nuevo matrimonio del rey con Mariana de Austria, una futura descendencia masculina, alteraría evidentemente esa situación. Cuando la reina quedó embarazada, el propio Felipe IV se hacía eco de tal circunstancia, y escribía acerca de la infanta: *Bien se hecha de ver que sus años no le dejan considerar el escalon que vaja si fuera varon lo que se espera* (4). Sin embargo María Teresa no tuvo que bajar ningún escalón, porque lo que se esperaba resultó ser Margarita María, la protagonista de “Las Meninas”. Un verdadero juguete para las dos primas, la infanta y la reina, que rivalizaban, si hemos de creer al monarca, en prodigarla todo su cariño. Margarita nació en 1651, dejando a su joven madre muy resentida del parto. De manera que, a medida que pasaba el tiempo sin que la reina volviera a quedar en estado, la preocupación de Felipe IV aumentaba. La descendencia *es lo que mas cuidado me da hoy. Y viendome mortal, no dejo de pensar en algunas disposiciones necesarias para si Dios me llevase en este estado*, escribía en 1654 a la monja de Agreda. Y su confidente, sor María, le contestaba el 26 de Junio: *Si Dios castigase a este Reino por nuestros graves pecados no concedien-*

*donos sucesor de V.M., prudencia fuera disponer V.M. las materias encaminadas a la paz, y a evitar los riesgos que esta desdicha amenaza.*

La fatigosa guerra con Francia, que corroía despiadadamente los recursos de la monarquía, y la falta de sucesión masculina, eran sombrías amenazas que atenazaban, durante estos años, los pensamientos de Felipe IV. Por fin, en 1655, el suceso tan ansiadamente esperado, se produce, y la reina vuelve a quedar preñada. Otra vez la situación de María Teresa pasa a depender de cual sea el género de la descendencia. *Está famosa (Dios la bendiga) y ya muy crecida, pero como no sabemos si sera sólo buena infanta o más, es preciso esperar un poco a ver lo que dispone Nuestro Señor, que sin duda será lo mas conveniente.* Al futuro matrimonio de la infanta, se refería el monarca en esta carta a la condesa de Paredes de Nava, aya en la niñez de María Teresa.

Sin embargo, una nueva decepción esperaba a Felipe IV. El 7 de Diciembre nació una hija, María Ambrosia, que fallecía apenas dos semanas después. Tras la dilatada espera, teñida ahora de desencanto, la reacción del monarca no se hace esperar. Inmediatamente decide procurar los medios para resolver los dos problemas que le angustian, la guerra y la sucesión. Porque la solución de ambos iba ligada. Una paz con Francia exigía la entrega de garantías sólidas, y no había ninguna que pudiera anudarla de manera más firme, que una alianza matrimonial entre el joven Luis XIV y una infanta española. Dada la edad de Margarita, ésta no podía ser otra que María Teresa. Así que a Madrid vino una delegación francesa, presidida por Hugues de Lionne, a negociar paz y boda. Este matrimonio, de llevarse adelante, implicaba la inmediata pérdida de los derechos sucesorios por parte de la infanta, o sea, que mientras no naciera un nuevo descendiente varón, el compromiso de María Teresa, suponía dejar la sucesión de la corona en la pequeña infanta Margarita.

Hemos recordado estos acontecimientos, porque ellos pueden arrojar nueva luz para entender el sentido del cuadro de Velázquez. Quizás estuviéramos ante una imagen, no fortuita, sino intencionada. Puede que el pintor, al retratar a la infanta Margarita, y no a María Teresa, en el Cuarto del Príncipe, estuviera haciendo expresa la nueva condición de la hija de Felipe IV, el escalón que subía, como heredera de la corona. Algo que la inocencia de la infanta no dejaría entrever, ajena, lo mismo que en su día lo estuviera su hermana, a la importancia que de pronto, aquel año de 1656,



había tomado su persona. Y el pintor se recrea en retratar el encanto de esa niña, que nada sabe de intrigas sucesorias. Pero bajo la aparente naturalidad de la escena, esconde la artificiosidad de la composición. Mediante la elección de un fondo, deliberadamente escogido por la propia elocuencia de su significado, Velázquez plasma un acontecimiento tan importante en la vida de palacio, como es el cambio de posición de la infanta. Estaríamos, pues, ante un retrato cortesano de claro trasfondo político, en el que la mirada vigilante de los reyes, igual que en la lección de equitación de Baltasar Carlos, evidenciaría el vínculo de continuidad dinástica.

Claro que, si apuramos el paralelismo entre ambas pinturas, cobra toda su relevancia el papel que el pintor se reserva a sí mismo. Porque en los dos cuadros, esa primera lectura de continuidad dinástica, queda adjetivada por la que desarrollan las figuras situadas en segundo lugar. Tanto en uno como en otro caso, los personajes retratados en primer plano se relacionan con la imagen de los reyes dispuesta al fondo. Pero entre estos dos extremos media un tercer protagonista, que daría a la composición un carácter triangular. Y es, precisamente ese personaje intermedio, quien, en cada uno de los lienzos, cualifica la acción, explicándonos el verdadero argumento que la pintura desarrolla tras la imagen del retrato cortesano. Si Olivares evidencia, en el acto de coger la pica, su oficio de Caballerizo mayor, bajo el que oculta su condición de privado, y es ésta, la que permite expresar como, bajo su guía y gobierno, la monarquía alcanzará nuevas glorias, Velázquez, sorprendido pinceles en mano, parangonaría con su presencia, hasta qué punto estaba llamado a seguir en el futuro haciendo del arte de la pintura, soporte del prestigio de la monarquía.

Naturalmente, la inteligencia del lector sabrá tomar de estas consideraciones, tal vez excesivas, lo que estime prudente. Si para el neoplatonismo cristiano de la academia de Francisco Pacheco (y vuelvo a citar a Julián Gállego) la nobleza de la pintura residía en su poder de plasmar una idea, quedando la ejecución material del cuadro como algo secundario, hoy, y ya sé que forzando los términos, podríamos decir que nos ha interesado menos cuál es la idea que se plasma, deslumbrados por la extraordinaria capacidad que permitió su ejecución, y que da interés artístico a la escena más trivial. Sabemos que el arte de Velázquez sobrepasa la pintura de género, pero seguimos con demasiada frecuencia, considerando sus cuadros como temas circunstanciales, desarrollados en escenarios anecdóticos. Y es porque el

pintor, con esa sutileza intelectual, tan típicamente barroca, permite que la idea quede entrevelada tras la propia representación de la realidad, y la calidad con que es capaz de hacer ésta presente, a veces nos deja ver más allá, e imaginar lo que, tras esa realidad, Velázquez verdaderamente quiere expresar. Velázquez pintor de la realidad, de la realidad trascendida.

## NOTAS

- (1) Julián Gállego: "La realidad trascendida", en *Reflexiones sobre Velázquez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1992.
- (2) Londres. Colección del Duque de Westminster. Es este un cuadro cuya autoría fue en tiempos discutida, aunque hoy parece generalmente admitida la mano de Velázquez.
- (3) Londres. Colección Wallace.
- (4) 20 de Marzo de 1651. Felipe IV a la condesa de Paredes de Nava. Correspondencia publicada por Pérez Villanueva, *Felipe IV, escritor de cartas*, Salamanca 1986. La correspondencia con sor María de Agreda, citada a continuación, en *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo 109.



LOS VIEJOS PROBLEMAS DE LA PERSPECTIVA EN  
LA PINTURA DE ANTONIO LÓPEZ GARCÍA

Por

ENRIQUE RABASA DÍAZ



El fundamento natural o convencional de los procedimientos de representación gráfica, de las imágenes, ha constituido un largo debate (1) filosófico. Para unos las representaciones planas, más o menos deformadas, ofrecen la garantía de una relación objetiva, a veces causal, entre la representación y lo representado, mientras otros encuentran sistemas convencionalmente contruidos. En el terreno de la perspectiva cónica, además, la teoría del trazado se relaciona con facilidad con experiencias prácticas y situaciones reales del fenómeno visual, y esto, paradójicamente, ha extremado las posiciones de unos y otros.

Se trata, naturalmente, de un debate moderno. El conjunto de reglas de la perspectiva renacentista se había empezado a organizar, lentamente, como se organiza un lenguaje, ya antes de los juegos ilusionistas de Brunelleschi, y de la explicación de Alberti como “sección de la pirámide visual”. Pero la posibilidad de construir físicamente el enunciado teórico de la perspectiva constituía un poderoso apoyo para su consideración como un *descubrimiento* (2) de la ciencia natural. Habrían de pasar siglos antes de los sutiles análisis de la perspectiva como artificio lingüístico, antes de la fina interpretación que hace de la cámara oscura –y la fotografía– una máquina al servicio de una convención previa.

La ilusión perspectiva razonablemente satisfactoria, los trampantojos realmente engañosos, han requerido siempre un aparato excepcional, y muy alejado del uso habitual de las imágenes. Uno debe mirar por un agujero, o hacer abstracción de un entorno, o permanecer inmóvil –hasta ahora, en el mejor de los casos se necesita un casco (*realidad virtual*)–. Estas posibilidades de acercarse a la sustitución de la realidad, y por otra parte, el hecho de que no hay ninguna dificultad en la *lectura* cotidiana de representaciones perspectivas

bajo las condiciones teóricamente menos adecuadas para aquella sustitución, dieron lugar en la tratadística a curiosas contradicciones.

Son bien conocidas las dificultades y paradojas de la representación perspectiva en ciertas condiciones: las esferas que aparecen oblongas, las columnas que aumentan de grosor al alejarse.

Cuando se contempla el plano del cuadro desde el punto de vista *correcto*, los rayos visuales cumplen con la teoría, y llegan a nuestros ojos en las mismas condiciones en las que llegarían si los objetos pintados fueran reales. Todo debería depender entonces de la fidelidad de la imagen, que es variable desde una simple línea de contorno hasta la más justa reproducción mecánica de los colores. Es evidente que contra la ilusión opera además la visión binocular, y en relación con ella, la conciencia de ver una superficie (3). Esto especialmente en las zonas del cuadro más alejadas y extremas, donde el observador no olvida que contempla el plano muy oblicuamente.

De hecho este punto de vista ideal que guía la construcción de la perspectiva no suele ser el lugar de observación; la posición o posiciones que el espectador elige son, naturalmente, más adecuadas para la contemplación del cuadro como superficie. De aquí la, quizá, más importante limitación en cuanto a las condiciones que el artista adopta: si las dimensiones son grandes en comparación con la distancia que media entre el punto de vista teórico y el cuadro, la distorsión de formas y magnitudes, razonable en la zona central, será muy exagerada hacia los bordes. Y no de manera uniforme –como ocurriría en la perspectiva caballera– sino progresiva. Estas zonas de la representación, distorsionadas para una mirada más o menos frontal, suelen parecer extrañas en la lectura de la imagen. Es lo que a veces se ha llamado “distorsiones marginales”. (Si bien, y de acuerdo con la interpretación convencionalista, debemos recordar que el hábito cambia el juicio: es fácil advertir que los reporteros gráficos nos acostumbran a imágenes de este tipo, consecuencia del uso de objetivos con distancia focal corta).

Tales distorsiones, todos los antiguos perspectivistas afirmaban, son indeseables (4). Pero aparecen como distorsiones sólo si se renuncia a las condiciones que exige la ilusión, a la obligada situación del observador en un punto de vista fijo. Y en los tratados de Perspectiva lo primero solía ser la demostración de la naturalidad de la idea de la proyección, que se evidencia mostrando la identidad entre la construcción teórica y el fenómeno de la visión. ¿Qué debiera hacer quien, después de fundamentar la *perspec-*

*tiva artificialis* en las leyes de la Óptica, se viera obligado a evitar ciertos inconvenientes que sólo lo son para quien no se sujeta a ese concepto inicial? Llegados aquí algunos tuvieron las ideas claras, otros salieron tropezando.

Como las distorsiones de las que hablamos se producen en las zonas alejadas de lo que se llama punto principal (pie de la perpendicular del punto de vista al cuadro), la forma de evitarlas consiste en, para un punto de vista dado, limitar las dimensiones del cuadro. O lo que es igual, para una magnitud del cuadro dada, limitar la amplitud del campo, ángulo o cono visual que desde el punto de vista abarca los objetos representados. Esto último es lo más frecuente, y equivale a establecer la separación adecuada entre el punto de vista y el cuadro para que aquél cono visual no resulte demasiado abierto. Esta separación es, en consecuencia, fundamental para el aspecto de la proyección resultante, y además intervendrá en las operaciones características de los trazados perspectivos, por lo que desde un principio fue llamada simplemente *distancia*. Se comporta como la distancia focal de los objetivos fotográficos en relación con la abertura de campo.

Para determinadas dimensiones del cuadro, el establecimiento de una distancia mínima garantiza que las distorsiones serán moderadas. Siendo lo importante la proporción entre los elementos que se manejan, la distancia adecuada se puede establecer con respecto a la imagen perspectiva o al objeto mismo.

Cuando se trata de un dibujo del natural, el problema no es que la imagen *resulte* en algún lugar distorsionada, sino que ya el trabajo del dibujo queda entorpecido cuando se quiere representar un objeto de amplias dimensiones o demasiado cercano: no es fácil imaginar fija la superficie ideal del cuadro si hemos de cambiar violentamente la dirección de la mirada.

Es así evidente en todos los casos la conveniencia de limitar la distancia. Pocos son los autores, desde el Renacimiento hasta el siglo diecinueve, que no han enunciado su criterio en esta cuestión, casi siempre ofreciendo una regla para la proporción entre la distancia y la máxima magnitud del cuadro. Con frecuencia no queda claro si esta máxima magnitud es el lado mayor o la diagonal. Pero en estas cuestiones la precisión de la regla no es importante sino por su virtud mnemotécnica.

Leonardo propone para el dibujo del natural una distancia triple de la máxima magnitud de la figura, y en otro lugar dice que debe ser doble de la



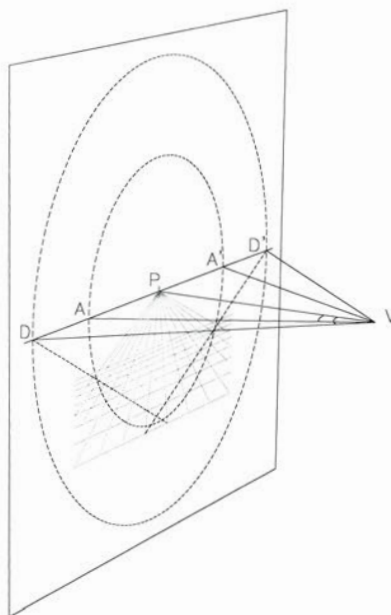


Fig. 1.

máxima magnitud del cuadro (5) –reglas que pueden ser compatibles–. Peruzzi y Serlio (6) recomiendan una distancia vez y media la magnitud del cuadro. Vignola opina igual, y su comentarista E. Danti (7) sugiere que debe ser algo mayor; en relación con esto Danti menciona un ángulo de sesenta grados como el más amplio que puede penetrar en el ojo. Danielle Barbaro (8) admite como distancia la mitad de la magnitud del cuadro, lo que equivale a un cono visual de noventa grados de amplitud. Tanto éste como Jean Cousin (9) aseguran que tal es el campo máximo que la mirada puede abarcar (10).

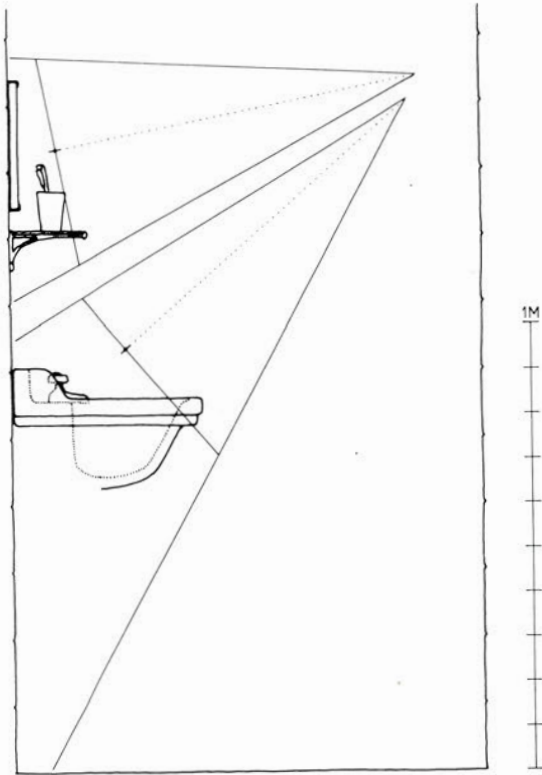
Aunque L.B. Alberti en su *De Pictura* (11) había rechazado entrar en la fisiología del ojo como justificación de las reglas de la traza de perspectiva, es muy frecuente encontrar en los tratados del XVI y el XVII este tipo de apoyos. Siempre se supone que el observador se sitúa en el punto de vista, pero algunos exigen la inmovilidad de la cabeza, e incluso de los ojos (12) –no es raro encontrar que se llama 'punto de vista' al punto principal, como

si se hubiera de mirar hacia él—. En tales circunstancias la amplitud de la mirada, con especulaciones sobre el mayor ángulo capaz de *entrar* en el ojo, o sobre la posición del centro de convergencia de los rayos en el globo ocular, se hizo intervenir como límite natural a la distancia.

Un autor como el español Antonio Palomino (13), especialmente preocupado por la distancia correcta, es buena muestra de esta cadena de confusiones. Aunque su discurso es equívoco y complicado, merece la pena resumirlo a modo de ejemplo. Palomino encontraba el siguiente “Dilema”: la constitución del ojo, afirma, le permite abarcar un ángulo de no más de sesenta grados (como el AVA en nuestra figura 1); pero sobre el cuadro se utilizan los llamados *puntos de distancia* (D y D, puntos de fuga de las rectas que forman cuarenta y cinco grados con el cuadro, que se emplean con provecho en algunos trazados), que son así llamados porque, recuerda este autor, se encuentran separados del punto principal, uno a cada lado, por una magnitud igual a la *distancia* (DP igual a PV); y Palomino piensa en estos puntos como los extremos del cono visual, que en consecuencia presentaría una abertura de noventa grados (DVD). Para el autor el cono de 90 grados es fisiológicamente inaceptable, porque no puede entrar en el ojo, pero por otra parte el de 60 no tiene relación alguna con esos puntos llamados *de distancia*. Habla como si estos puntos se situaran sobre el cuadro y su denominación obligara después a relacionarlos con el cono visual límite cuya altura es la distancia (14).

En cualquier caso Palomino cree encontrar una brillante solución estableciendo que la *distancia* no equivale a la separación entre un punto de distancia y el punto principal, sino entre los dos *puntos de distancia* que yacen a cada lado del punto principal (15). Inconsciente de la contradicción que propone, el autor se felicita por la conciliación que ha alcanzado: el cono visual presenta entonces un ángulo menor de los sesenta grados y a la vez queda justificada la denominación “*puntos de distancia*”.

Valga este anecdótico entuerto inventado por Palomino para ilustrar el desorden de conceptos que en fecha tan avanzada un intelectual podía tener. En una de las ilustraciones de este tratado, como en otros, aparece la representación esquemática del ojo, y aquel ángulo agudo máximo capaz de entrar por la pupila para alcanzar el punto de convergencia de los rayos —que, se afirma, no es exactamente el centro del globo ocular, sino uno distanciado de él una sexta parte del diámetro (16)—.



Lám. I. Lavabo y espejo (1967).

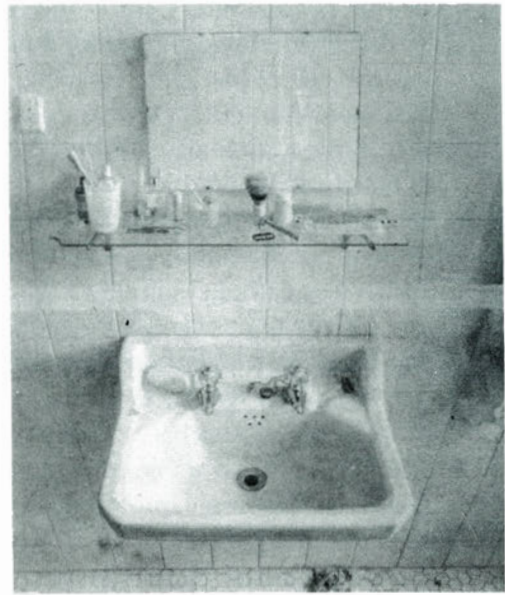


Fig.2. Sección del espacio representado en Lavabo y espejo.



Fig.3. Esquema de Lavabo y espejo.



Fig.4. Reconstrucción de *Lavabo y espejo* de acuerdo con la parte superior.

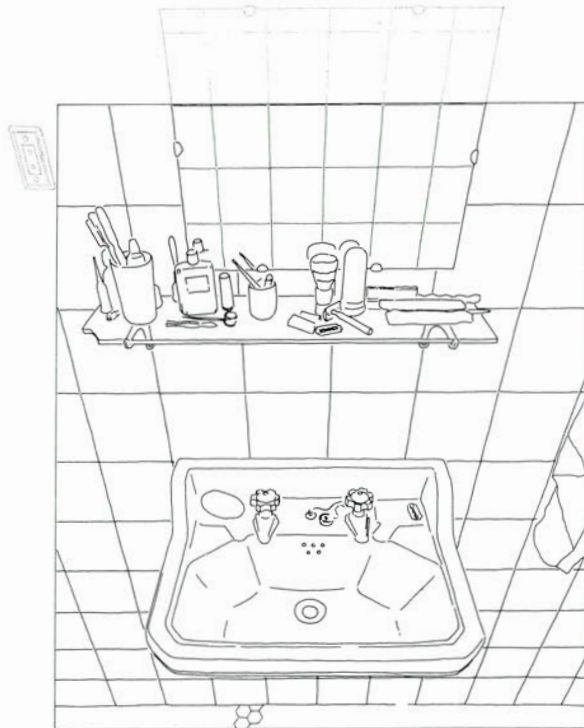


Fig.5. Reconstrucción de *Lavabo y espejo* de acuerdo con la parte inferior.

Tales preocupaciones anatómicas serían exageradas incluso para quien defendiera la obligación del espectador de no abandonar el punto de vista ideal. Si concedemos al ojo unos pocos milímetros de tolerancia alrededor de ese punto fijo, nada importante cambia en la geometría de las configuraciones que contempla al girar en su órbita (17).

Pero estas especulaciones sobre el interior del ojo conseguían ligar los trazados y procedimientos gráficos a la naturaleza de la visión ocular, y a la vez conducen a reglas que son razonables en el terreno de las deformaciones admisibles. Es decir, de esta manera se establecen normas cuyo cumplimiento asegura que no se alcanzarán las deformaciones excesivas, sin necesidad de reconocer que las condiciones ideales referentes a la situación del punto de vista no son en la práctica tan vinculantes para el espectador. Sin necesidad de reconocer que las leyes son estrictas para la construcción de la perspectiva, pero no tanto para su lectura o contemplación habitual (18).

La deformación desagradable de las figuras alejadas del punto principal es también mencionada por los autores más antiguos, aunque con frecuencia sin relación directa con las limitaciones a la distancia. Tuvo especial éxito la idea, presentada como aberrante, de que en ciertas circunstancias una magnitud del objeto puede ser menor que su proyección sobre el cuadro (19), o que la perspectiva de un círculo no frontal puede resultar también circular. Tales cosas suceden, para profundidades y figuras situadas sobre el plano horizontal, fuera del cono de noventa grados de abertura, lo cual sirvió de apoyo a quienes adoptaron este ángulo como límite. Serán situaciones consideradas conceptualmente *contra natura*. Pero después, alcanzado un dominio suficiente, darán lugar a la afición por las *anamorfosis*.

En el siglo diecinueve son ya pocos los que mantienen la obligación del punto de vista fijo para la contemplación de la imagen. Y los que lo hacen justifican la limitación de la distancia, ya no en la fisiología interior de ojo, sino en la conveniencia de captar la totalidad de la escena de un vistazo (20). El tema queda suficientemente ordenado por Thibault en una obra especialmente dedicada al estudio de las deformaciones inconvenientes (21), y por el profesor Jules de la Gournerie, quien en su *Traité de Perspective linéaire* (1ªed.1858) comenzaba irónicamente, a modo de manifiesto:

*La perspectiva lineal, tal como ha sido presentada hasta hoy, se basa en el supuesto de que toda persona que mira un cuadro cierra un ojo*

*y coloca el otro en un punto cuya posición nadie le indica de manera precisa (22).*

En cuanto a la pintura clásica es más normal la adopción de una distancia grande, aunque, se ha señalado alguna vez, en *La Escuela de Atenas* de Rafael la distancia viene a ser mitad de la anchura.

Desde que hay máquinas que construyen perspectivas sin pasar por estos conceptos, son más frecuentes las imágenes que admiten distorsiones más allá de lo tradicional. A los grandes angulares de la fotografía, antes mencionada, se une el dibujo asistido por ordenador, cuya rapidez de reelaboración de perspectivas propicia, por ejemplo para la representación arquitectónica, la elección de imágenes al estilo del gran angular, forzadas y expresivas.

Pero la sencillez natural de una pintura como la de Antonio López es incompatible con estos efectos técnicos. Enfrentado a interiores, y por tanto a la representación de un objeto demasiado amplio en proporción a su cercanía, Antonio López ha tomado decisiones, a veces singulares, en relación con nuestro viejo problema.

Se explica así el empleo en algún dibujo de Antonio López de un recurso alternativo que no hemos mencionado, como es la perspectiva curvilínea. Esto ocurre en *Casa de Antonio López Torres (1972-75)*, y en alguno de los que realiza de un estrecho cuarto de baño, hacia el final de los sesenta (23).

Sucede en este tipo de perspectivas como si cada pequeña zona del cuadro organizara la convergencia de sus líneas de acuerdo con unas condiciones ligeramente distintas, y el resultado es que curvan las grandes líneas de la composición, a cambio de evitar la distorsión de los detalles. Tal modo de hacer, desde un análisis riguroso tanto o más artificial que la perspectiva clásica, es en la pintura de Antonio López usado con la suficiente moderación para conseguir un compromiso admisible—suponemos que de forma intuitiva, ya que su planteamiento preciso exige un trabajo desproporcionado—. Compromiso incluso emocionante, en cuanto explicita la asunción honesta de los problemas. Las curvaturas son ligeras, e imperceptibles para quien gusta simplemente del dibujo y el espacio representado (24).

Pero en un caso más difícil, donde el recurso de la curvatura se haría moleestamente evidente, el autor ha empleado una alternativa más original y radical, aunque con resultado tan delicado que muchos espectadores no lo

advierten. Parado un buen rato ante *Lavabo y espejo* (1967) en la gran exposición del Reina Sofía de 1993, pude escuchar comentarios de todo tipo, y ninguna observación sobre la ruptura que divide violentamente el trazado de la parte superior y la inferior (Lám. I). Sólo la honestidad en el empleo de los medios puede hacer natural una organización tan poco común.

Su caso es el de un trabajo de campo o del natural, que presenta, con respecto al dibujo perspectivo geométrico de objetos imaginarios, las particularidades arriba señaladas. Pero el rigor de su ejecución nos permite analizar su estructura.

La proximidad del punto de vista a lo representado -un lavabo y su espejo, desde el suelo hasta la bombilla- obligaría, ante el objeto real, a mover la cabeza verticalmente para abarcar todo el campo. Frente a la tarea de representarlo, y dejando de lado las dificultades propias de no abarcar el objeto de un vistazo, es decir pensando teóricamente, habría de elegirse una posición para la superficie ideal del cuadro en la que se proyectan las formas. Dada la amplitud (en este caso en vertical) del cono que abarca la escena, y proyectando sobre un único plano, los detalles extremos quedarían muy alejados de este punto principal, y en consecuencia deformados (para quien no los contemplara desde el lugar ideal, etc.). Partiendo el tema en dos vistas independientes se ha limitado el campo de cada una.

La disposición es tal que en el espejo debiera quedar reflejado el sujeto que pinta. No es así; como si el observador no existiera, lo que se refleja en el espejo es la pared que hay detrás de él, y se muestra que no cabe, físicamente, la posibilidad de retrasar el punto de vista para aumentar la distancia. Esto se evidencia en la proximidad con que aparece en el reflejo esa pared alicatada; pero si se desea, la observación de una relación geométrica simple (25) garantizaría que tal pared no está mucho más atrás del artista mismo.

De hecho es posible aquí lo que se suele llamar restitución perspectiva, es decir, la definición precisa de las proporciones de lo representado y de la posición del punto de vista y del plano del cuadro -el plano ideal de proyección, ya que el lienzo se habrá situado lógicamente a un lado-.

Tal restitución no es muy difícil si, como aquí, se puede suponer algo sobre la forma de lo representado, la ortogonalidad de tres direcciones espaciales, la proporción realmente cuadrada de los azulejos, etc. Y si añadimos el conocimiento de las medidas habituales de algunos objetos, a

las formas obtenidas podrá acompañar su verdadera magnitud. En este caso además, otras vistas del mismo lugar pueden confirmar la restitución.

Se trata de un ejercicio típico de la geometría descriptiva, que me he entretenido en resolver, y cuyo desarrollo ahorraré al lector. El resultado se resume en la figura que muestra la sección del cuarto y la posición de los elementos de las dos perspectivas (Fig.2). En el proceso, como es natural, he advertido algunas muy pequeñas discordancias geométricas de la pintura, que delatan una ejecución no mecánica, y que obligan a admitir cierto error en la restitución. Pero a pesar de esto parece claro que los dos puntos de vista (cada uno abstrayendo una mirada realmente binocular) son distintos, y aproximadamente situados según las posiciones que muestra la figura. Lo que no es extraño si se piensa que la vista inferior debe responder a una posición más baja de la cabeza.

Efectuada la restitución ya estaba en condiciones de ilustrar, con otras reconstrucciones, el origen de la ruptura. Dos figuras muestran el efecto de la representación de la totalidad, suponiendo que la pintura entera se hubiera completado según las condiciones de la parte superior (Fig.4), o bien de la inferior (Fig.5). En ambos casos, como cabe esperar, la parte añadida ofrece deformaciones poco naturales.

Según los criterios personales, quizá para algunos una posición intermedia hubiera podido hacer aceptables las deformaciones extremas. En cualquier caso, como señalábamos, a las circunstancias abstractas de la proyección, se añaden aquí las necesidades de una ejecución del natural, que harían probablemente muy difícil en la práctica tal conciliación. Desde ambos criterios el límite a la amplitud del campo es semejante.

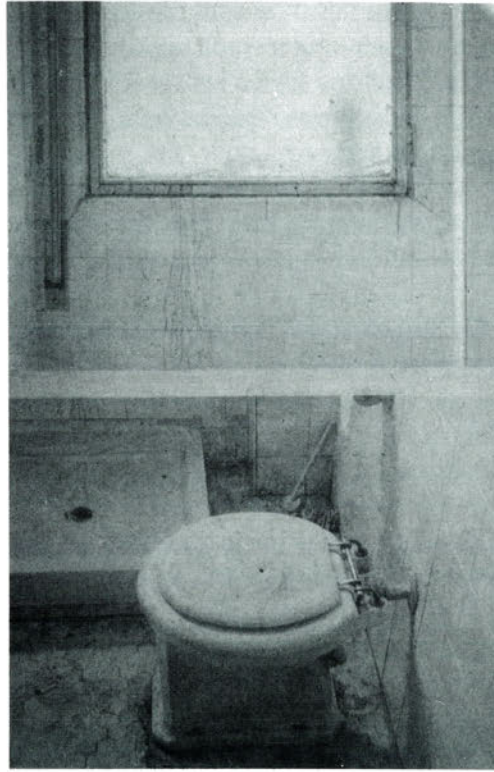
A pesar de todo lo dicho no creo que en este caso sea tan irrelevante como en otros el lugar preciso del espectador en la contemplación de la pintura. Conociéndola con anterioridad por reproducciones, he creído advertir en el original una cierta sensación de vértigo que obliga a pensar en la posición real del hombre ante el lavabo, y que quizá no se dé sin el tamaño adecuado -el original- y una situación relativamente baja del lienzo. Si a esto se añade la presencia del espacio en los reflejos, colores y transparencias, es fácil para el espectador sentir el lugar.

Aunque siempre apartado de los alardes circenses, Antonio López parece completar la experiencia en otra pintura de la misma época y



lugar, *Taza de water y ventana* (1968-71), que rompe más evidentemente la imagen (Lám. II).

En Antonio López encontramos, pues, variados recursos en relación con el viejo problema de la distancia o la amplitud, pero nunca estas decisiones llaman la atención. Siempre es la pintura, y no las disposiciones espaciales –más o menos deliberadas– que en un análisis podemos descubrir, lo que llega al espectador.



Lám. II. *Taza de water y ventana* (1968-71).

## NOTAS

- (1) Especialmente interesante cuando la semiótica de los años setenta promovió una polémica en torno al iconismo. Un resumen en CALABRESE, *El Lenguaje del Arte*.
- (2) ANGELI y ZINI, "La prospettiva: invenzione o scoperta".
- (3) El tema ha sido desmenuzado por PIRENNE, *Óptica, Perspectiva*, y otras, desde una posición muy clara y poco sofisticada. Este autor insiste especialmente en los mecanismos de compensación que genera la conciencia de la superficie.
- (4) Y últimamente FRANCO TABOADA y ALSINA, Sobre la deformación en perspectiva lineal.
- (5) La primera limitación es clara en LEONARDO, *Tratado de la Pintura* (González ed.), 85 y 530, y este último corresponde a LEONARDO, *Tratado* (Rejón ed.), XXV. La segunda es la manera en que THIBAUT, *Application*, y otros interpretaron lo que aparece en LEONARDO, *Tratado* (González ed.), 98, y LEONARDO, *Tratado* (Rejón ed.), CCCXXII. En cualquier caso Leonardo aborda el problema general de una manera inteligente y moderna, que nada tiene que ver con la confusión que encontraríamos hasta mucho tiempo después. En efecto, en LEONARDO, *Tratado* (González ed.), 107, se observa que, alcanzándose la correcta adecuación de la perspectiva artificial a las leyes de la natural sólo para el espectador que observa pegado a un orificio, y ya que en la realidad de la contemplación de la pintura el lugar de observación no suele ser ese punto de vista, debe evitarse los casos en que tal precisión es muy necesaria; y en 533 recomienda una distancia veinte veces mayor que la anchura o altura mayores del objeto figurado para reducir los inconvenientes que se derivan de una posición variable del espectador.
- (6) SERLIO, *I sette libri*, II.
- (7) VIGNOLA, *Le due regole*, II, V.
- (8) BARBARO, *La pratica della prospettiva*, 8.
- (9) COUSIN, *Livre de Perspective*.
- (10) De PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, en cuanto a las aberraciones y la distancia, ver sus notas 8 y 69. Destaca también cómo la distancia corta es propia de los interiores nórdicos, pero no de los interiores italianos, por motivos que nada tienen que ver con los planteamientos técnicos.
- (11) Primera edición impresa en 1540. En la traducción de Diego A. Rejón de Silva: "Aquí no ventilaremos si esta visión se forma en el nervio óptico, o si se representa la imagen en la superficie del ojo, como si fuera un espejo animado; pues en este tratado no se han de explicar todos los oficios de los ojos para la acción de ver...", ALBERTI, *El Tratado... y los tres libros...*, 203.
- (12) Parece ser VIATOR, *De Artificialis perspectiva*, cap. I, el primero que admite el cambio de dirección del eje del ojo al observar los detalles del objeto.
- (13) PALOMINO, *El Museo Pictórico*. No abundan los tratados españoles: ver CABEZAS GELABERT, *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva*.
- (14) PALOMINO, *El Museo Pictórico*, I, 561, 566, 567. Probablemente la confusión tiene su origen en la adopción por algunos autores de este mismo ángulo de 90 grados como

- límite del cono visual, y en la superposición, en la mente de Palomino, de esta idea de *distancia* como límite y los *puntos de distancia* como instrumento gráfico.
- (15) O bien al contrario: “para usar de la distancia, en la práctica, no hemos de tomar toda la altura, o largueza del eje de la pirámide, sino la mitad...” (PALOMINO, *El Museo Pictórico*, I, 567). Es decir, en la práctica de los trazados usa de la mitad de una *distancia* inicialmente establecida, y en consecuencia altera ya ese dato básico para la imagen que construye.
- (16) Sobre el mito histórico del “punto en el ojo” ver también PIRENNE, *Óptica*, 81-82.
- (17) El mismo Palomino admite la “ojeada” como movimiento circular del ojo (PALOMINO, *El Museo Pictórico*, I, 566); lo que por otra parte hace ya inútil su descripción del interior del órgano. También es cierto que observa cómo, si se llega a hacer necesario el movimiento de la cabeza, los rayos tocarían muy de oblicuo a la superficie (loc.cit.).
- (18) En esto Leonardo es una excepción, como se explicó en la nota 5.
- (19) El manuscrito *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, aunque inédito hasta el XIX, estudia ya cómo ángulos mayores que el recto producen contradicciones de este tipo. A continuación propone el ángulo de sesenta grados, y en la práctica una aproximación consistente en tomar una distancia 6/7 de la magnitud de lo visto, para que el ojo abarque la escena sin necesidad de moverse.
- (20) POUDRÁ, *Histoire de la Perspective*.
- (21) THIBAUT, *Application*.
- (22) LA GOURNERIE, *Traité de Perspective Linéaire*, XIV.
- (23) También en exteriores como el óleo *Gran Vía*, Clavel, 1977-90.
- (24) Especialmente en *Interior del water* (1969).
- (25) Relación entre el tamaño aparente del azulejo de la pared del lavabo y el tamaño aparente del de la pared reflejada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, León Bautista, *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo tema escribió León Bautista Alberti*, traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, Madrid, Imprenta Real, 1784.
- ANGELI, R. y ZINI, R., “La prospettiva: invenzione o scoperta” en AA.VV., *La Prospettiva Rinascimentale...*, Florencia, Centro Di, 1980.
- BARBARO, Danielle, *La pratica della prospettiva*, Venecia, 1569. (ed.facsímil: Venecia, Arnaldo Forni, 1980).
- CALABRESE, Omar, *El Lenguaje del Arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- COUSIN, Jean, *Livre de Perspective*, Paris, 1560. (ed.facsímil: Munich, Walter Uhl, 1974).

- CABEZAS GELABERT, Lino, *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva (Resumen de la Tesis...)*, Barcelona, Univ. de Barcelona, 1985.
- FRANCESCA, Piero della, *De prospectiva pingendi*, ed. facsímil, Florencia, Le Lettore, 1984.
- FRANCO TABOADA, J.A. y ALSINA, C., Sobre la deformación en perspectiva lineal, en *Informes de la Construcción*, 351-352, 1983, 65-74.
- LA GOURNERIE, Jules M. de, *Traité de Perspective Linéaire*, París, Gauthier-Villars, 1858.
- LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la Pintura*, a cargo de Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- LEONARDO DE VINCI, *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo tema escribió León Bautista Alberti*, a cargo de Diego Antonio Rejón de Silva, Madrid, Imprenta Real, 1784.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715-24. (reed. Madrid, Aguilar, 1988).
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- PIRENNE, M.H., *Óptica, Perspectiva, Visión*, Buenos Aires, Victor Leru, 1974.
- POUDRÁ, Noël-Germinal, *Histoire de la Perspective*, París, Corréaud, 1864.
- SERLIO, Sebastiano, *I sette libri dell'architettura*, Venecia, 1584.
- VIATOR, Jean Pérelin llamado, *De Artificialis perspectiva*, Toul, Pierre Jacobi, 1505. (facsímil en IVINS Jr., William M., *On the Rationalization of Sight*, Nueva York, Da Capo, 1970).
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi dal, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma, Zannetti, 1583.
- THIBAUT, Jean Thomas, *Application de la perspective aux arts du dessin*, París, Carilian-Goeury, 1827.



EL PROTAGONISMO CÍVICO  
FRENTE A LOS BIENES Y PATRIMONIO CULTURAL

Por

JOSÉ ÁNGEL SÁNCHEZ ASIAÍN



La amplitud de los temas tratados en este primer Congreso sobre el Patrimonio Cultural de Extremadura, y la autoridad y prestigio de quienes los han abordado, me parece que dejan ya muy poco espacio para nuevas aportaciones. Porque en él habéis tratado, prácticamente, todos los aspectos esenciales que constituyen el punto de partida, y creo que a la vez, la base del análisis para poder impulsar con realismo, con entusiasmo, y con garantías de éxito, el ambicioso proyecto de situar a Extremadura como ejemplo de gestión innovadora de su rico patrimonio cultural.

Y pienso, que ello me obliga a centrar mis reflexiones, y a aportar mi granito de arena, desde una perspectiva mucho más general. Porque en el contexto de este Congreso, creo que podría ser útil esbozar, aunque sea en términos muy amplios, nuevos horizontes, nuevas demandas, y nuevas alternativas culturales, que desde luego las hay, que sean capaces de provocar entre nosotros inquietudes razonables, que nos muevan a dar respuesta a la magnífica oportunidad que nos brinda este Encuentro, de desarrollar una filosofía coherente en materia de Patrimonio Cultural.

Consecuente con este planteamiento, he titulado mi intervención “El protagonismo cívico frente a los bienes y patrimonio cultural”, porque creo que el gran proyecto que hoy nos reúne aquí, hay que tratarlo muy aguas arriba. Es decir, desde nuevas conceptualizaciones que tengan una base multidisciplinar, y que se deduzcan de un proceso integrado de debate.

Y vaya por delante, que desde esta ciudad, a la que los romanos llamaban, como si hubieran adivinado las carencias de nuestros días, Pax Augusta, es muy difícil abstraerse al entorno y a la concreción, y muy fácil entrar en el tema. Porque entre el Tajo y el Guadiana, y desde la prehistoria, se ha desarrollado en estas tierras de Extremadura una singular cultura mesopotámica, una cultura entre ríos, llena de contrastes y de colores, donde mon-



tañas y valles, vegas y mesetas, se integran armoniosamente. Donde el roble, el cerezo, el castaño, el pino y el olivo, la encina y el alcornoque, constituyen los ornamentos vegetales de la piedra y la pizarra, trabajadas por celtas y vetones, por romanos, alanos, suevos y visigodos, por árabes y cristianos, y por los artistas al servicio de los conquistadores.

Templos primero, teatros y acueductos después, basílicas, monumentos militares, un poco de arte románico y mucho de gótico y renacentista más tarde, y algo del barroco de gran notoriedad. Todo ello representa un importantísimo acervo cultural, cuya conservación entraña una enorme responsabilidad. Y desde las ópticas más comunes en nuestros días, también una notabilísima dificultad de gestión, como luego veremos.

Porque en el panorama de un mundo que parece dislocado, un mundo en el que casi sólo pensamos en lo que consideramos útil, donde nos deshumanizamos precisamente en nuestro esfuerzo por conseguir vivir como seres humanos, y donde nos encontramos acosados por una inercia de urgencias, a veces sin finalidad, estamos comenzando a ser incapaces de detenernos a contemplar lo que de verdad tiene un valor interno y un sentido propio.

Y por ello, en un momento en el que las carencias de lo inmediato se agolpan intentando resolver lo cotidiano, en un momento en el que el trabajo escasea y las incertidumbres de todo tipo abundan, el hecho de debatir y de reflexionar sobre la importancia y conveniencia de conservar y gestionar adecuadamente un Patrimonio Cultural, podría suscitar en algunos serias dudas sobre la oportunidad y sobre la pertinencia de ocuparnos de los problemas relacionados con la cultura y su patrimonio.

Aunque no sea este el caso, ya que en estas tierras, la abundancia y la importancia de los monumentos y vestigios del esplendoroso pasado de Extremadura deshacen rapidísimamente esos recelos. Porque esos vestigios constituyen, sin ninguna duda, aportaciones netas de valor vital, y son potenciadoras de sentimientos profundos que despiertan al hombre de su oscuro sueño y lo devuelven a la conciencia de lo que él mismo es. Y porque al contemplar esos monumentos, al recrearse en esa contemplación, el hombre se reconcilia con la realidad, y estimula y enriquece sus propios sentimientos y su capacidad de percibir con profundidad el sentido de las cosas y de la historia, condiciones todas éstas indispensables para poder proyectar con creatividad el futuro.

\* \* \*

He reflexionado mucho sobre todo esto a la hora de definir y precisar el contenido de esta intervención, recordando, y relejendo, mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre “La empresa como realidad estética”, que me acerca mucho a lo que hoy me gustaría decir aquí. Buscando, en todo caso, la mejor y más adecuada forma de reflejar mis inquietudes, sin que puedan parecer exclusivamente personales.

En un primer momento pensé desarrollar el discurso del “mecenazgo”, que aunque tangencialmente, entra en la cuestión, y que se encuentra necesitado de una profunda reelaboración a tenor de los tiempos. Desistí, sin embargo, porque creo que los objetivos de este Congreso, y la petición que se me ha hecho de reflexionar sobre el protagonismo cívico frente al Patrimonio Cultural, parecen caminar por otros senderos.

Otra posibilidad que se me ofrecía era profundizar en el concepto de “empresa cultural”, idea que está reclamando, igualmente, una formulación totalmente nueva. Porque sin merecer ya los reproches de Adorno, y ajena a los intentos puramente técnicos de “conquistar” a ultranza el “mercado cultural”, la empresa cultural vendría a desempeñar las mismas funciones que el mecenazgo: proteger, alentar, y servir a las tendencias estéticas de la sociedad, sin mediatizarlas en ningún momento. Vendría de esta manera a constituirse en una especie de defensor de la propia sociedad contra imposiciones culturales al uso.

Pero, desgraciadamente, este concepto de “empresa cultural” necesita todavía de una cierta maduración. Porque si bien es cierto que la fusión de la eficacia, propia de la gestión privada de la empresa, con una mayor amplitud de miras en la consideración última de sus fines, podría detectar nuevos horizontes, no es menos cierto que todavía se necesita avanzar mucho en el camino de la sensibilidad estética en relación con la propia cultura empresarial, lo cual es muy importante. Porque quiero que quede claro que la empresa cultural de la que hablo, deberá ser una empresa en el sentido de emprender, y no en el sentido de competir en los mercados que es más un concepto o un complejo conceptual que una fórmula jurídica. Y que estoy convencido de que bajo estas condiciones puede llegar a ser una buena solución para el futuro.

Aunque para desarrollar esta última opción necesitaríamos diseñar y propiciar previamente un nuevo debate, quizá continuación del que estos días estamos celebrando. Un debate, o una serie de debates, que sirvieran de base

para definir criterios y para generar alternativas y opciones alrededor de este concepto de empresa cultural. Y mi experiencia de estos últimos años me sugiere un debate abierto, a partir de nuevos procesos de aproximación entre lo público y lo privado, entre la Administración y los administrados. Luego hablaremos más despacio de esto. Un debate, que no sólo concierne a los especialistas y a las autoridades culturales y políticas, porque en él deberían ser incluidos “todos” los que de alguna manera quieran sentirse directamente afectados en el proceso de nuestro renacimiento cultural.

En todo caso, mi aportación aquí esta tarde, y consciente de los enormes problemas que se cobijan bajo el título de mi intervención, va a consistir en hacer una serie de reflexiones en torno a algunos de esos problemas. Reflexiones que podrían servirnos para ir preparando ese debate, que no habrá más remedio que abrir si de verdad queremos profundizar en el concepto de empresa cultural. Trato con ello de “arrimar el hombro” a esta venturosa aventura que desde la Junta de Extremadura habéis iniciado estos días. Y trato de animaros y de animarme a que este considerable esfuerzo de información y reflexión que estáis haciendo, sensibilice a todo el pueblo extremeño a participar directamente en el empeño. Implicándose en él, y haciendo de Extremadura un ejemplo de “empresa cultural” participativa y democrática, en defensa y promoción realista de su rico Patrimonio Cultural. Venciendo las inercias del pasado y los obstáculos del presente, con nuevas e innovadoras inercias de futuro.

Sin olvidar, claro está, que tradición e innovación, aunque puedan parecer violentamente contrapuestas, son expresiones que están en realidad unidas por una solidaridad originaria y profunda. Porque continuar sin renovar es sólo copiar y repetir, mientras que innovar, desvinculándose de la historia, desoyendo sus mensajes, puede equivaler, y no pocas veces equivale, a hacer castillos en la arena.

\* \* \*

Debo comenzar por resaltar lo enormemente complejo y difícil que resulta establecer la autonomía cultural de un patrimonio, de un monumento, o de una ruina monumental. Y más complejo y difícil aún gestionarlo desde la inmaterialidad de esa autonomía. Esta es la primera consideración de la que deberíamos partir, al analizar la problemática y las alternativas posibles para encauzar el protagonismo cívico en el ámbito de la cultura social.

Y quiero recordar también, porque es otro punto de partida, que en la mayoría de los casos el precio artístico o el valor histórico de un testimonio cultural, o el precio de mercado, son prácticamente los únicos criterios para valorar la importancia de un legado cultural. Y que incluso desde este punto de vista, puede ser difícil establecer una correspondencia biunívoca entre valor cultural y valor comercial, determinado aquél (el valor cultural) por el juicio de los críticos de arte o los historiógrafos, y éste (el valor comercial) por las leyes de la demanda y la oferta, asociada a fenómenos periféricos como el turismo, la coyuntura económica, y la normativa fiscal o el ordenamiento urbanístico.

Otro punto de partida debe ser la general aceptación de que los bienes culturales, con exclusión de su valor patrimonial, representan siempre “un testimonio de civilización”. Un testimonio de civilización y un ejemplo para las civilizaciones presentes y futuras de lo que intentaron transmitirnos las generaciones pasadas respecto de su propia cultura, de su propia organización social, de sus percepciones e impulsos de trascendencia, y de la capacidad de protagonismo de sus pobladores. Y esos testimonios de civilización representan todo un elaborado sistema de comunicación, más allá del tiempo, o si se quiere, entre el tiempo pasado y el presente.

Aunque ese esfuerzo de comunicación hecho desde el pasado, frecuentemente enmudezca por falta de códigos de interpretación, lo que convierte ese “testimonio de civilización” en un patrimonio silencioso, en una “simple ruina”, cuya contemplación por los no especializados suscita posiblemente la admiración, pero que raras veces representa una fuente de información. Algo así como decir que se perciben los vestigios del mensajero, pero no los mensajes. Y ésta puede ser una conclusión previa. Que muchas veces carecemos de códigos de interpretación de los mensajes que emite nuestro Patrimonio Cultural, lo cual disminuye el valor cultural de la oferta.

Añádase a todo ello, que esta condición de inmaterialidad de los bienes culturales, en tanto que tales, y en un mundo de pretendidas eficacias y realismos formales, hace verdaderamente difícil darse cuenta de la enorme pérdida real que su abandono o destrucción representa para la comunidad. No es más que un ejemplo, pero cuando en la guerra del Golfo la *aviación inteligente* destruía algunos de los más importantes testimonios de la cultura del Ur, sólo algunos especialistas parecieron conmocionarse. Y sin embargo, los mensajes que irradiaban aquellos zigurats, y aquellas construc-

ciones, representaban una enorme riqueza cultural, permanentemente ofrecida a todos por una de las civilizaciones más sobresalientes de la humanidad. Aunque en este caso, los mensajes enmudecieran más por la inconsistencia que frecuentemente acompaña a la incultura, que por una intención expresa de acallar su voz de siglos.

Permitidme, sin embargo, que a la hora de contemplar nuestro futuro sea lo suficientemente optimista como para creer que nuestra civilización actual, con excepción de algunas dramáticas e insoportables evidencias, empieza a considerar el sentido y el valor del mensaje que contiene su patrimonio cultural. Y que lejanos los tiempos en los que unas civilizaciones se imponían a otras destruyendo vestigios y mensajes, esta sociedad nuestra acepta ya, e incluso propicia, integrar en su presente, como valor añadido, los testimonios más significativos de su pasado. Aunque muchas veces, también es verdad, acepte este compromiso sin comprender demasiado los mensajes que estos testimonios quisieron transmitirnos. Otras los integre en una visión utilitaria, generalmente razonable y en todo caso comprensible. Casi siempre consciente de la función social de disfrute cultural que ellos representan, más que de razones de propiedad o pertenencia.

Y esto, si creemos que es así, es algo realmente importante. Lo que nos obliga a todos a hacer los esfuerzos necesarios para capitalizar esta realidad y mejorar la capacidad de gestión de nuestro Patrimonio. Esfuerzo, primero, por parte de los expertos, que deben de suministrarlos códigos de interpretación para optimizar el rendimiento cultural de nuestro Patrimonio. Y esfuerzo después por parte de todos nosotros para aprovechar este cambio de tendencia que puede cambiar el contenido de la oferta cultural. Pero aprovechar el cambio no de forma oportunista, sino oportuna. Insistiendo y favoreciendo la potenciación de esa nueva actitud estética de la sociedad actual frente a los vestigios de cultura y civilización que nos legaron quienes nos precedieron. Porque ello puede ser la base de un nuevo renacimiento cultural.

Aunque, también hay que confesarlo, este cambio de actitud estética no haya conseguido todavía dotar a los patrimonios culturales de una verdadera autonomía cultural, porque, a mi juicio, aún son muchos los problemas previos que habrá que vencer hasta lograrla.

\* \* \*

El primero de esos problemas tiene estrecha relación con el evidente hecho de que, en muchos de los procesos socioculturales de nuestro tiempo, se está tendiendo a una clara revalorización del sentido y de la percepción del Patrimonio Cultural de los pueblos. Lo cual está produciendo una “dramática expansión” de la demanda de bienes culturales. Citemos, entre otros procesos, y como responsables de esa expansión de la demanda, la generalización de los valores postmaterialistas, que otorgan un alto valor simbólico a los bienes de naturaleza cultural. El incremento del nivel de educación. La progresiva búsqueda de identidades nacionales o regionales sobre bases culturales. La mejora y el abaratamiento de los medios de transporte. Y muy especialmente el avance sostenido de las tecnologías de la información y las telecomunicaciones, y su convergencia más reciente con la televisión.

Sin pasar por alto, porque merece capítulo aparte, las enormes posibilidades que los recientes desarrollos en el campo de la realidad virtual brindarán en un futuro no muy lejano a la conservación o reconstrucción virtual de muchos vestigios culturales, que de otra forma deberían forzosamente desaparecer de nuestro recuerdo. Porque reconstruir el pasado, implica también, en cierto modo, un ejercicio de virtualidad. Lo que no puede ser, pero fue.

Cuando hoy es ya posible pasear, desde la butaca de tu propia casa, y a través de un casco electrónico, por el Partenón griego, fielmente reconstruido en imagen virtual. Cuando es posible deslizarse entre sus columnas, elevarse con sensación de levitación hasta las cariátides que soportan su canónica estructura, y “tocar” a través de los guantes sensores las figuras de sus frontones, está claro que disponemos ya de una experiencia interactiva, suficientemente probada, y asombrosa de realismo, que nos empieza a abrir las puertas hacia un nuevo proceso de reconstrucción de muchos recuerdos que creíamos perdidos para siempre. Y está claro que estamos entrando en una nueva dimensión de la oferta y de la demanda cultural, y por ello en una nueva dimensión conceptual de lo que estamos llamando empresa cultural.

\* \* \*

Otro problema que no podemos pasar por alto lo constituye el hecho de que dentro de nuestro particular entorno de opciones, el panorama cultural presenta en la mayoría de los casos una “importante carencia democrática”,

que se hace patente especialmente cuando se quieren compatibilizar los deseos y aspiraciones de los especialistas, y las a veces excesivas presiones de un mal entendido folclorismo de los demandantes de bienes culturales.

Y esta dificultad de llegar a un consenso aceptable entre la oferta técnica y la demanda, se manifiesta ya desde los primeros momentos de la calificación y de la decisión de conservar un monumento o un vestigio del pasado. Porque la propia complejidad del proceso de calificación, que obliga frecuentemente a adoptar las decisiones con excesiva lentitud, produce notables desarmonías a la hora de adaptar un determinado patrimonio cultural a un entorno que se presenta dotado de un enorme dinamismo, y en el que intervienen, contraponiéndose la mayoría de las veces, la específica cultura de los profesionales y expertos, y los muchas veces encontrados puntos de vista de los demás agentes económicos y sociales, tanto privados como públicos.

Todo esto porque a la hora de gestionar esos conflictos todavía confiamos demasiado en la capacidad de “repartir justicia” de las normas emanadas de la Administración pública. Sin tener en cuenta que el verdadero problema previo reside, no en aplicar las viejas normas, sino en encontrar nuevos y distintos modos y grados de incorporar al “público” o a “la sociedad”, a las decisiones, a la responsabilidad, o incluso a la gestión del patrimonio cultural de su entorno.

Y éste puede ser un aspecto clave a la hora de plantearse la más adecuada “gestión” de ese patrimonio. El de cómo lograr una mejor conjunción de intereses desde actitudes menos conflictivas o impuestas, y más acordes con el interés mutuo. Es decir, desde actitudes de mayor calidad democrática, “entendiendo por democracia”, esto debe quedar muy claro, algo que va más allá de la simple delegación de facultades a quienes nos representan. Porque de lo que de verdad estamos hablando, es de la “creciente capacidad” de los ciudadanos para ejercer su protagonismo más directamente, participando de cerca en iniciativas que también de cerca pudieran afectarles.

\* \* \*

Todo esto enlaza con un importante cambio cultural que se está produciendo en la sociedad actual, sobre el que quiero detenerme, porque puede también ser pieza clave para muchos de los problemas que plantea la mejor

gestión del Patrimonio Cultural. Me refiero al hecho de que, desde hace ya algún tiempo, se están sometiendo a revisión en el mundo entero algunos de los supuestos sobre los que se ha venido fundamentando hasta hace todavía muy poco la vida económica, social y cultural, al menos a este lado del Atlántico. Concretamente me refiero al lugar donde debería situarse en estos momentos la frontera que separa lo público y lo privado. Es decir, el peso relativo de las estructuras estatales, por una parte, y de los mecanismos de mercado, por otra. Lo público y lo privado. Y a medio camino, y como una tercera alternativa, se encontraría la creciente importancia que están asumiendo las Asociaciones y Fundaciones, fruto de la iniciativa privada, pero con “acceso técnico” a la definición, implementación y control de algunas esferas o funciones públicas.

Porque ya no hay dudas de que una de las tareas más importantes que la sociedad tiene en su agenda de fin de siglo y de comienzos de un nuevo milenio, es la de diluir progresivamente algunas fronteras entre lo público y lo privado, o si se quiere, aumentar el campo de solapamiento entre ambos entornos. Tratando de conseguir, a la vez, una mejor satisfacción de las necesidades colectivas, y una optimización de su rentabilidad social.

Para ello, las Asociaciones, las Fundaciones, tendrán que considerar la revisión de algunos de sus objetivos básicos. Y tendrán posiblemente que rediseñar el propio concepto de mecenazgo, para ir al encuentro de un sentido más innovador de este concepto. Para acercarse a un tipo de mecenazgo que sea capaz de representar una verdadera alternativa de convergencia entre las demandas culturales de la sociedad, y el sentido de responsabilidad social de quienes pueden producir desde el área privada bienes públicos.

Porque la aguda crítica que en algunos países europeos se está haciendo hoy a la presencia del Estado en sectores como la provisión del “welfare”, o en la radiodifusión o televisión, por ejemplo, en el sentido de que esos servicios deberían ceder el paso a la iniciativa privada, está llegando también al espacio ocupado por algunos bienes culturales. Y son muchas hoy las sociedades maduras que ya han decidido tomar en sus manos algunas de las tareas que están en condiciones de desarrollar por sí mismas, sin la asistencia de las administraciones públicas.

Y es precisamente esta realidad la que nos plantea la necesidad de “inventar” nuevas formas y canales de expresión del protagonismo cívico para



la identificación, clasificación, conservación y gestión, del patrimonio cultural. Formas y canales que nos vayan llevando, poco a poco, hacia una democracia más directa en los procesos de incorporación del ciudadano a las iniciativas socio-culturales.

Porque hay que aceptar que cada vez se hace más difícil responsabilizar sin participar, o participar exclusivamente desde una aportación económica. Desde una aportación económica huérfana de una participación directa en el complejo y complicado proceso de priorización del verdadero interés cultural de nuestro patrimonio artístico arqueológico o monumental.

No tenemos por ello otro remedio que definir nuevos esquemas de participación de los ciudadanos. Esquemas que sean menos anacrónicos, y más consecuentes, no sólo con el gran cambio que se ha producido en las demandas de los ciudadanos de a pie, sino consecuentes, sobre todo, con sus nuevas inquietudes, y con sus deseos de implicarse más directamente en los procesos que les afectan.

\* \* \*

Y ello nos fuerza, a su vez, si queremos ser verdaderamente operativos, a aceptar la necesidad, o si se quiere la utopía, de establecer unos “procesos” de catalogación, protección, conservación, y enriquecimiento del patrimonio cultural, en los que la sociedad sea capaz de contribuir significativamente. En los que la sociedad sea capaz de incorporarse gradualmente al proceso de revitalización de su patrimonio cultural, desde nuevas ópticas, en las que lo “público” no tenga que ser necesariamente equivalente a “estatal”. Y no podemos pasar por alto que hoy disponemos ya de un amplio aparato conceptual que justifica esta distinción.

Los ciudadanos podrán participar en esos procesos unas veces desde la primera fase de la declaración, otras incorporarse exclusivamente en algún aspecto significativo de la gestión. En el intermedio, cualquier incorporación será buena. Pero dentro de este amplio abanico de posibilidades, lo importante será sensibilizar cuanto antes al ciudadano sobre la oportunidad de contribuir en el proceso, y no únicamente de soportar, directa o indirectamente, sus cargas económicas, que es casi lo único que le ofrecemos ahora. Y justificar la petición de una contribución puramente económica, basándose en las posibles repercusiones y beneficios indirectos de esta acción, cada vez funciona menos, como podemos apreciarlo cada día que pasa.

Porque en el mejor de los casos podremos esperar que esa contribución económica se acepte como “valor de intercambio” por aquellas instituciones privadas que esperan “resultados de imagen” de su “desinteresada” aportación. Pero no podemos ignorar, que esto está llevando, a aquellas empresas que buscan a cualquier precio una imagen social, a intentar una especie de “legitimación cultural” a ultranza. Algo así como el respaldo de un “ethos”, capaz de valorar positivamente cualquier tipo de actividad, desde las más vulgares hasta las más nobles. Y esto constituye una perturbación de lo que posiblemente todos consideramos el discurrir normal de nuestro camino hacia el futuro.

Pienso por ello que estamos abocados a trabajar urgentemente en otro horizonte muy distinto, que previamente tendremos que desarrollar desde el punto de vista conceptual. Y que, tarde o temprano, tendremos que reconocer que el énfasis que actualmente se pone en el “estilo cultural” de las empresas, responde, consciente o inconscientemente, a la fortísima penetración en nuestro sistema occidental de nuevos condicionantes estéticos. Vattimo, en *El fin de la modernidad*, y refiriéndose a la estetización de la ciencia, dice que ese hecho corresponde realmente a un fenómeno mucho más vasto, que podría definirse como la “centralidad” de lo estético en la modernidad. Y si esto es así, y creo que resulta muy difícil no reconocerlo, no se ve muy bien cómo la empresa podría permanecer ajena en el futuro a semejante cambio de sensibilidad de nuestra época. Ya nos lo explicaba Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, al decirnos que la historia se mueve al compás de grandes ritmos biológicos, impulsada por fuerzas primarias de carácter cósmico que ninguna empresa humana puede resistir.

Y no sé si debiera atreverme a decir aquí, que en cualquier caso, será preciso también mejorar la educación estética de los hombres de empresa, porque ello trasciende con mucho los límites de mi intervención. Pero sí quiero decir que nuestro futuro está exigiendo una exquisita educación estética empresarial, para que acciones de oportunidad, contingentes y coyunturales la mayoría de las veces, no corran el riesgo de impulsar y propiciar acciones puntuales de prestigio, con pocas garantías de continuidad. Acciones que sólo serán útiles, oportunas, y recomendables, si paralelamente pueden ser apoyadas por esquemas de gestión cultural con oportunidades para el protagonismo cívico. Porque éste cada vez es más propicio a tomar la antorcha cuando se le brindan ocasiones adecuadas de hacerlo.

Aunque existen circunstancias en que será difícil integrar a la sociedad en el proceso de conservación y gestión del patrimonio cultural. Por ejemplo, en el caso de monumentos o vestigios situados en regiones abandonadas o de extrema pobreza económica. Muchas veces me he preguntado si no sería posible revitalizar estas regiones, apoyándose en su rico patrimonio cultural, pero no a costa de su abusiva explotación, sino recreando situaciones semejantes a las que permitieron desarrollar lo que hoy son testimonios de momentos más felices. Aprendiendo a innovar sobre el pasado, y no simplemente a explotar sus vestigios. Favoreciendo la creación de una actividad artesanal de excelencia, directamente implicada en la mejora y reconstrucción del patrimonio cultural circundante. De lo que hay ejemplos. Rescatando viejos oficios y antiguas técnicas, fomentando de esta manera verdaderas vocaciones artísticas, capaces de dar realce y de mantener vigente un alto nivel de expresión cultural y artística en el entorno. Y resucitando, cuando sea posible, las viejas piedras, adaptándolas a nuevas funciones unas veces, y otras construyendo armónicamente a su derredor lo que serán mensajeros del mañana de nuestras propias culturas actuales, de nuestra civilización.

Desterrando, desde ya, oportunismos, egoísmos, y miopías. Aprendiendo, en una palabra, a integrar el pasado y el presente, en el futuro, en vez de sustituirlo sin previa reflexión.

\* \* \*

A estas alturas de mi exposición debo de reconocer que es claro que el actual escenario socio-económico no permite, al menos de forma general, confiar a la gestión privada la conservación del patrimonio cultural, aunque existan ejemplos de todos conocidos en este sentido. Pero también es claro, que la gestión pública va a encontrar cada vez más dificultades a la hora de financiar sus proyectos, para conseguir patrocinios totales o parciales, soportados por las instituciones privadas o por los propios ciudadanos. Y esto es una cruda realidad. Pero es una realidad.

Porque aunque últimamente municipios y comunidades están convirtiendo sus monumentos en andamios publicitarios, más o menos artísticos y exclusivos, que financian operaciones de restauración o limpieza, la tendencia de muchas empresas, fundaciones e instituciones culturales privadas, apunta a políticas operativas de más hondo calado y alcance.

Y porque más que pagar por que aparezca su logotipo más o menos disimulado en el andamiaje, o artísticamente impreso en un folleto cultural divulgativo, esas empresas, asociaciones, y fundaciones culturales están ya apostando por programas operativos a largo plazo en los que insertar y canalizar las inquietudes, las opiniones, y las iniciativas integradas de todos aquellos que, de alguna manera, desean sentirse implicados y responsables de su propio entorno cultural. Y con capacidad de producir, desde la iniciativa privada bienes públicos, y de intervenir en la orientación de los propios programas públicos, o de los que se asientan sobre estos bienes.

En todo caso, de lo que se trata no es de desamortizar o privatizar, sino de incorporar al ciudadano al proceso de forma gradual. De someter a su consideración, en tanto que individuo o grupo cultural organizado, las decisiones importantes en materia de patrimonio cultural. De diseñar algún procedimiento por el que participe ex-ante, y no ex-post, en las decisiones iniciales. Y desde luego, de implantar algún dispositivo que sea realmente eficaz, y al mismo tiempo armónico, para recoger las iniciativas, las sugerencias, o las protestas, que los grupos o los individuos tengan interés en incorporar a los procesos de decisión sobre oportunidades de mejorar o mantener vivo el patrimonio cultural. De sentirse a la vez, responsables y gestores, de alguna manera, de su propio entorno.

\* \* \*

Frecuentemente se oyen voces autorizadas, lamentándose del poco interés de los ciudadanos en el patrimonio cultural cercano a sus entornos de vida cotidiana. Y frecuentemente también, se oyen, si quieren escucharse, las voces de los ciudadanos, quejándose del excesivo interés que algunas instituciones públicas o privadas conceden a la reconstrucción de monumentos, cuyo valor de disfrute cultural público no aparece muy claro, o es difícil de interpretar.

Se argumenta por aquéllos que falta educación adecuada en la comunidad. Se sospecha por éstos, que sobran oportunismo e intereses espurios. Y con independencia de posibles errores de apreciación de unos y otros, ello nos indica que existe un notable divorcio entre ambos, divorcio que posiblemente sólo pueda solucionarse con un nuevo matrimonio, más que con un esfuerzo de reconducción de las discrepancias.

Divorcio, que como he intentado sugerir a lo largo de estas reflexiones, posiblemente necesite de nuevos esquemas, y de nuevos procesos de aproxi-

mación entre lo público y lo privado, entre la Administración y los administrados, entre los que deciden y los que deberían aprobar, entre los que saben y los que quieren aprender. Y que posiblemente también necesite de un cambio en las estructuras, en los objetivos y en la metodología de aquellas instituciones, que estando vocacionalmente orientadas a servir a la sociedad, no consiguen todavía despojarse del importante lastre de arbitrariedad, que generalmente acompaña a las actitudes unilaterales de generosidad.

\* \* \*

Resumiendo todo lo que he dicho. El tratamiento que hoy reclaman los ciudadanos en materia de patrimonio cultural es un tratamiento combinado de implicación y de responsabilización económica, social y cultural.

Y este proceso, y este tratamiento, requieren un debate previo, profundo, e integrado. Un debate que no sólo concierne a los especialistas y a las autoridades culturales y políticas.

Reconociendo, que aunque exista una gran complejidad y dificultad de establecer la autonomía cultural de un patrimonio, de un monumento, o de una ruina monumental, cualquier esfuerzo que se haga en este sentido representará siempre una oportunidad dentro de nuestra permanente preocupación por encontrar canales adecuados para una nueva y más directa expresión democrática del protagonismo cívico.

Aceptando, que en este contexto se requieren nuevos procesos de aproximación entre lo público y lo privado, entre la Administración y los administrados. Procesos, que en el caso del Patrimonio Cultural implican un esfuerzo previo para conseguir suficientes cotas democráticas, que nos permitan integrar sin demasiada dificultad los testimonios más significativos de nuestro pasado, como valor añadido y como parte del presente. Para que, consecuentes con el lema de este Congreso, “el pasado se convierta en futuro”.

Y en este proceso hacia el futuro, es básico el protagonismo cívico, adecuadamente canalizado no sólo desde la Administración pública, sino desde las Fundaciones y Asociaciones Culturales.

Aunque para ello, será necesario revisar también algunos de los objetivos, estructuras y metodologías de las propias Asociaciones y Fundaciones. Porque quienes tienen posibilidades de producir desde el área privada bienes públicos, deben aceptar que esta posibilidad represente una verdadera

alternativa de convergencia entre las demandas culturales de la sociedad, y el sentido de responsabilidad social.

En todo caso, la magnífica herencia que el patrimonio cultural de Extremadura representa, justifica el esfuerzo de todo su pueblo para implicarse gradual, pero definitivamente, en el proceso de su revalorización y dinamización. Constituyéndose en grupos de debate permanente, aportando iniciativas responsables de gestión, de conservación, de enriquecimiento cultural. Aprendiendo con la ayuda de los especialistas, pero invocando sus propios criterios, a leer los mensajes que su propia posteridad les transmitió hacia el futuro. Sintiendo como suyo lo que sin duda es suyo, y compartiéndolo con los demás, desde su propia generosidad, desde su propia capacidad, que desde luego la tiene, para comprender y aceptar la generosidad de los demás.

Entendiendo por los demás, todas aquellas personas e instituciones culturales, entre las que desde luego nos encontramos muchas fundaciones. Que somos sensibles más al esfuerzo de un pueblo, al protagonismo cívico de una sociedad que está dando señales elocuentes de querer participar activa y responsablemente en la construcción de su propio futuro, que a actitudes puramente elitistas, efímeras o caprichosas algunas veces, y frecuentemente en permanente falta de sintonía con el presente, y más aún con el futuro.

Este Congreso, puede significar por ello un hito importante en el largo camino que, juntos, tendremos que andar, si queremos participar en la invención y puesta en marcha de un proceso útil, original, y con continuidad de futuro, respecto a la revitalización del patrimonio cultural extremeño.

Conferencia pronunciada por el Presidente de la Fundación Banco Bilbao Vizcaya D. José Ángel Sánchez Asiaín el día 30 de marzo de 1995 en el Congreso sobre el Patrimonio Cultural de Extremadura, Institución Ferial de Badajoz, (IFEBA).



CRÓNICA DE LA ACADEMIA  
PRIMER SEMESTRE DE 1995

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ





## I. ACTIVIDADES

### *Museo*

Se ha incorporado en calidad de Conservadora del Museo Doña María Luisa Menéndez.

Se ha accedido al préstamo de obras para diferentes exposiciones organizadas por la Basílica de San Antonio de Padua, "Una cierta Europa" (catedral de Amberes) y el Spanish Institute de Nueva York. Ha sido adquirido el busto de José Cubiles, obra de Mariano Benlliure.

### *Informes*

Don Juan de Avalos ha presentado ante la Academia una información acerca de las obras emprendidas por la Consejería de Cultura de Extremadura, que dañan el patrimonio artístico y arqueológico de Mérida, sobre todo los nuevos inmuebles para dependencias de la Comunidad Autónoma.

El seis de febrero el señor Fernández-Cid expuso a petición de la Academia los problemas que envuelven la remodelación del Teatro Real de Madrid. Se refirió a la funcionalidad del espacio teatral y a los problemas de utilización. A su juicio carece de la visualidad necesaria en un edificio de tan gran tamaño. Estima que la cantidad presupuestada para la gestión es muy reducida y ello atenuará la utilización del recinto. Es preocupante que no se tenga decidido qué tipo de especialista gestionará el funcionamiento. Tendría que ser un entendido en arte lírico, rodeado de competentes asesores y expertos, pero sujetos a estrecha disciplina. Sin duda la música española debiera ser debidamente promocionada en este ambiente y aprovecharse la ocasión para atraer hacia la música a los jóvenes, deslumbrados

por el impacto que ha de causar el Teatro Real. Sin duda armonizar debidamente el tipo de espectáculo (ópera, ballet) y los conciertos habrá de constituir el problema más arduo.

Ya anteriormente académicos de las secciones de arquitectura y música han visitado el Teatro Real, transmitiendo a la superioridad sus impresiones acerca del edificio y la marcha de las obras. Y nuevamente, por invitación de INAEM, otros académicos visitaron el edificio el siete de marzo.

En sesión de 27 de febrero el pleno de la Academia aprobó el dictamen formulado por la Comisión Central de Monumentos y la Sección de Arquitectura. Se dio el visto bueno a la propuesta de Bienes de Interés Cultural a favor del Palacio de Longoria (sede de la Sociedad General de Autores, Madrid), iglesia de Santa María de Vicálvaro (Madrid), Yacimiento Arqueológico de Fuente Alamo (Cuevas de Almanzora, Almería), Hospital de Santa Cristina (Madrid), Real Coliseo de Carlos III (El Escorial), Real Academia de Farmacia (Madrid) y edificio de la Fundación Fernando de Castro, en Madrid.

También se presentó propuesta de declaración de Bien de Interés Cultural a favor de la colección particular de Don Eduardo Capa, pero se difirió la decisión al informe previo que se recaba a la Sección de Escultura y Artes de la Imagen. De esto se trató en la reunión de esta Sección de 27 de marzo, siendo netamente favorable, por lo cual el pleno aprobó definitivamente su dictamen en este mismo sentido.

En sesión de seis de marzo se trató de nuevo sobre la Puerta de Hierro de Madrid. Aunque se ha hecho pública la decisión del Ministerio de Obras Públicas de proceder a su traslado, sin embargo se sigue pensando en dejarla inmersa en el nudo de comunicaciones. La Academia es de opinión de que debe alejarse del tráfico y unirla a un ambiente urbanístico concorde con su estilo. El señor Chueca cita la urgencia de plantearse a fondo el destino final, dado que por desgracia no parece que otras decisiones urbanísticas referentes a emplazamiento de puertas y estatuas hayan resultado satisfactorias.

La Academia ha examinado el proyecto para el nuevo Ministerio de Asuntos Exteriores, que se ha hecho llegar a la Academia después de su reclamación. Sobre la forma de intervenir en favor de una propuesta concreta hubo debate en el pleno de tres de abril. Se acordó que la Academia contestara al Ministerio agradeciendo que se le haya enviado el proyecto y manifestando que la Corporación estaba dispuesta a facilitar sus puntos de vista antes de que se adopte una decisión definitiva.

La obra emprendida en la carretera junto a Villafranca del Bierzo ha puesto en riesgo la conservación del muro perimetral del siglo XVI del castillo de la población. La Academia ha acordado elevar su petición de que se salvaguarde el muro como elemento integrante del conjunto defensivo de la fortaleza.

Se ha analizado el impacto que causaría el proyecto del Pasillo Verde de Madrid en el entorno de la Ermita de San Antonio de la Florida. La Academia ha manifestado que se debería acometer un proyecto más sencillo y armonizador con el monumento.

La opinión de la Academia respecto a las pequeñas fuentes que se pretenden colocar junto a las fuentes monumentales de Apolo y Neptuno en el Paseo del Prado es que introducen una competencia innecesaria. En otro lugar de la población pudieran tener su debido acomodo.

La Academia está sumamente preocupada por las intervenciones arquitectónicas que se están emprendiendo en el Palacio de Carlos V y La Alhambra en Granada. Ante esta situación se ha designado una comisión que ha de trasladarse a Granada para estudiar de cerca los problemas y aplicar las intervenciones que procedan.

### *Exposiciones*

#### **IX. Premio BMW de Pintura.**

El 18 de enero se efectuó la inauguración de esta exposición. El acto fue presidido por Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, y Don Óscar Ozaeta, Presidente Ejecutivo de BMW Ibérica. Ganador del Premio resultó Don José Esteve Adán, de Valencia, por su obra *Sin Título*. Se expusieron las treinta y cuatro obras seleccionadas, de más de 550 presentadas. Esto acredita la resonancia que ha adquirido este premio, que está dotado con cuatro millones y medio de pesetas. Se adjudicaron diez medallas de honor, a los pintores José Adalberto Catalá, Roberto González Casarrubio, Julio Hidalgo Quejo, Joaquín Hidalgo Pagés, Antón Hurtado, Juan Luis Jardí, Marta Maldonado, José Manuel Núñez Arias, Félix Plantalech y Julio Vaquero. Como en años anteriores se dieron cita en el gran formato exigido las más variadas tendencias, fiel expresión de la situación de la pintura en el tiempo presente.



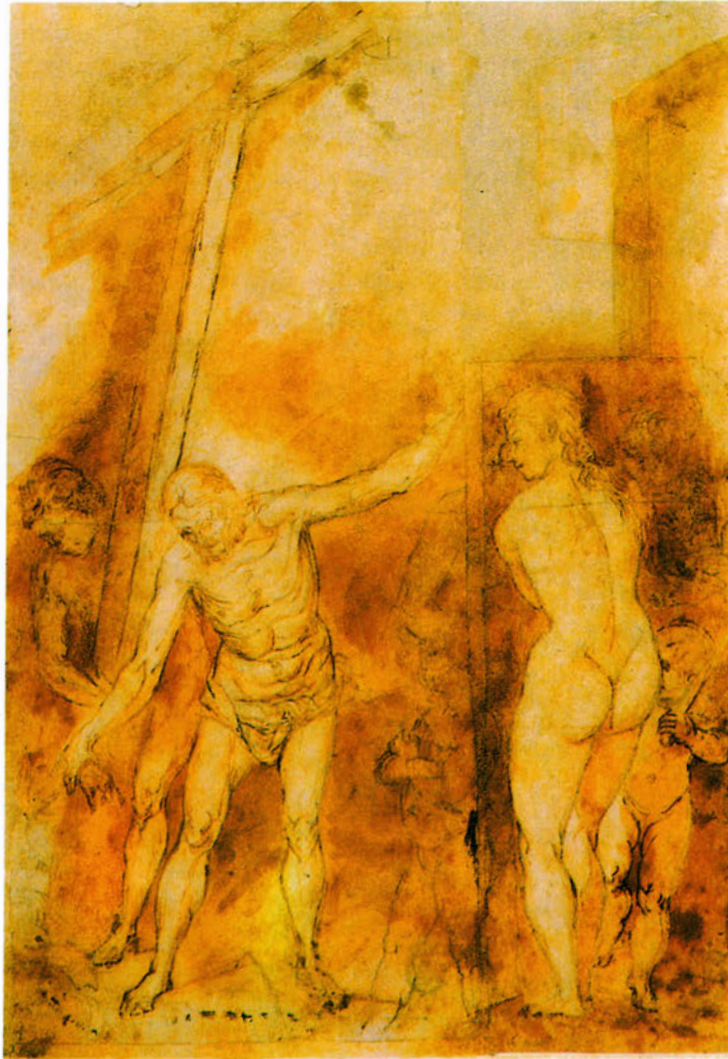
José Esteve Adán. *Sin título*. Exposición IX Premio BMW de Pintura.

### **Dibujos de Alonso Cano en la Academia.**

En seis de febrero se abrió esta exposición, organizada por el Museo de la Academia para dar a conocer los fondos propios de la institución. La organización de la muestra ha corrido a cargo de Doña Ascensión Ciruelos y Doña María del Pilar García Sepúlveda. Las piezas expuestas están fuera de cualquier sospecha, pues sabido es con qué frecuencia han sido falsificadas las firmas en estos dibujos. Figuraron trazas de retablos en relación con el de la parroquial de Getafe, diseños preparatorios para lienzos, una Inmaculada, y otros diseños.

### **Pinturas de Cristóbal Vilella.**

Fue exhibida esta exposición en la Sala especialmente dedicada por el Museo de la Academia para los fondos propios. Su organización estuvo a cargo de Doña Isabel Azcárate y Doña María del Carmen Salinero. Cristóbal Vilella (1742-1803) fue alumno de la Academia y alcanzó el título de Académico de Mérito. Por designio de Carlos IV pasó a la isla de Mallorca para pintar, dibujar y disecar peces, aves y plantas, con destino al Gabinete de Historia Natural, institución que compartía el edificio de la calle de Alcalá con la Academia de San Fernando. Es una prueba del interés cultural de los Borbones. Se mostraron seis lienzos de animales, de suma belleza.

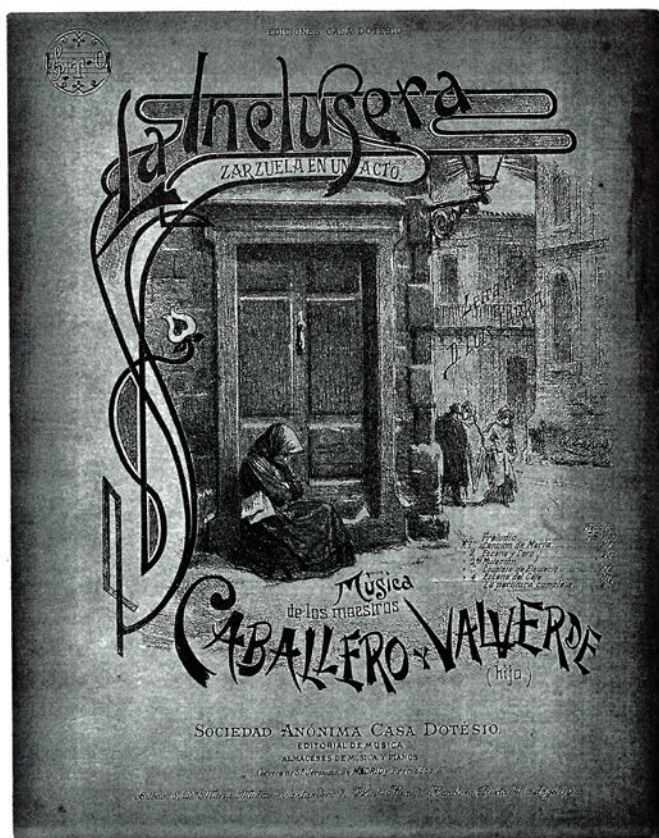


Alonso Cano: *Cristo en el Limbo*. Exposición **Dibujos de Alonso Cano**.

## Imágenes para la Lírica. El teatro musical español a través de la estampa. 1850-1936.

Tuvo lugar en la Calcografía Nacional, inaugurándose el 15 de marzo. Se verificó en colaboración del Centro de Documentación Musical, INAEM, del Ministerio de Cultura, y la Calcografía Nacional. Fue comisario de la muestra Don Antonio Álvarez Cañibano. Se ofrecieron fondos procedentes de la Biblioteca Nacional, Instituto del Teatro de Barcelona, Archivo de la familia Maestro Alonso, Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid, Real Academia de San Fernando y otras instituciones.

La litografía ha sido la técnica que ha servido de cauce a las obras contenidas en esta exposición, dedicada a ilustraciones de partituras musicales y carteles. Sin duda la litografía, por su escaso costo y rapidez de su



*La Inclusera*, de Fernández Caballero y Valverde.  
Exposición **Imágenes para la Lírica**.

ejecución, justifica la utilización constante en este género de obras. Aunque el estudio de tales obras está muy difundido en los países occidentales, para los autores que han impulsado esta exposición ha sido una sorpresa el comprobar cómo hay mucho más material del que se pensaba. Es de alabar que la música haya buscado la alianza con el arte gráfico para estimular su difusión. Frente a la ilustración de la partitura, que tiene el interés de servir de pórtico ilustrativo a una obra musical de carácter representable, el cartel va unido a la efimeridad de una sola representación. El gran tamaño del cartel ha sido una de las motivaciones de su escaso poder de supervivencia. En todo caso estas obras son muestra de un arte personal, el de los autores de las planchas, que por desgracia no han alcanzado la estimación que los litógrafos especializados en obras artísticas.

La colección de partituras expuestas se elevó a noventa y siete. Se establecieron tres grupos. Ocho partituras correspondían a la rúbrica "Hacia una ópera nacional", entre ellas Marina, Las Dolores y Quasimodo. En el utilísimo folleto que se editó se hacía constancia de la edición, la litografía y el paradero de la partitura. El grupo más numeroso correspondía al título "De la restauración de la zarzuela al apogeo del género chico". El repertorio ilustrativo tiene un poderoso encanto y fuerte acento castizo. El último grupo estaba constituido por los "Años del Eclecticismo y la Revista".

Catorce carteles traían la nostalgia de la representación de obras como La Verbena de la Paloma, Canigó, La Camisa de la Pompadour, con cromolitografías entre modernistas y Art-Déco. La mayoría de estos carteles fueron elaborados en Barcelona.

### **De nuevo París. Becas de artistas. Colegio de España. París.**

Fue promovida por la Dirección General de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales, del Ministerio de Cultura. La inauguración se efectuó el 28 de marzo.

Gran trascendencia reviste esta exposición, por cuanto supone una nueva época en la actividad del Colegio de España de París. El atractivo que la ciudad del Sena ha revestido para el arte de España no precisa ser subrayado. Primero fue la Real Academia de San Fernando la que envió a sus becarios a formarse en el arte del grabado, pero en el equipaje de vuelta traían un gran acervo artístico y no pocas ideas culturales. La





María Luisa Pérez Pereda, *Tic-Tac* 1994. Exposición **De nuevo París**.

inauguración en 1935 del Colegio de España supuso la consolidación de una plataforma de formación de artistas y de intelectuales. Hubo de pasarse el negativo periodo de la guerra civil española y luego de la mundial, para que en 1945 retornase la actividad del Colegio, con una fecunda obra de dos directores: José Antonio Maravall y Joaquín Pérez Villanueva. El Colegio fue algo más que una hospedería de ilustres personalidades, pues en su ambiente maduraron figuras de la cultura y del arte de España. En 1985 se decidió la reforma del Colegio, reconstruyéndose sus instalaciones y dando un nuevo giro, bajo la dirección de Carmina Virgili. La última decisión es la que ha motivado la exposición: la dotación de Becas para su disfrute por jóvenes artistas.

Cinco comparecen en esta muestra. María José Salazar actúa como comisaria de la exposición. El precioso catálogo cuenta con la biografía de los artistas, el juicio crítico y la reseña con ilustración de cada obra presentada en la muestra. Los cinco artistas que integran la exposición son los pintores José Manuel Ciria, Garikoitz Cuevas, Concha García (pintura y escultura), María Luisa Pérez Pereda y el escultor Aitor Zubillaga. Las técnicas más avanzadas se dan cita en esta exposición. Las obras basculan desde los planteamientos más simples a los más audaces.

### **Gitanos. Pinturas y Esculturas españolas. 1870-1940.**

Abrió sus puertas esta exposición el 23 de mayo. Ha sido organizada por la Comunidad de Madrid, en colaboración con la Fundación Caja de Granada, Fundación Rodríguez-Acosta y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha sido Comisario Don Eduardo Quesada Dorador. El primoroso catálogo lleva ilustraciones en color de todas las piezas participantes. Pero además está avalado por notables textos. En el prólogo don Jaime Lissavetzky, Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, recuerda que esta exposición se inscribe en la serie comenzada en 1987, de presentar los tesoros de las colecciones particulares, dentro de la colaboración de la Comunidad de Madrid y la Real Academia de San Fernando. Don Julio Rodríguez López, Presidente de la Caja de Ahorros de Granada, vindica lo gitano más allá del tópico. Se refiere a la importancia que la gitanería ha tenido en la vida de Granada. Los gitanos –dice– vienen a ser el complemento de los árabes, pero ya en la edad moderna. La Alham-

bra y el Sacromonte son los dos santuarios de su presencia en la ciudad. Miguel Rodríguez-Acosta aborda el tema de los gitanos en Madrid y Granada. La alta estima de la raza y del arte del pueblo gitano, trasladó hasta Madrid su presencia. "Raza portentosa" (así la califica), llenó de brío y de luz su trayectoria.

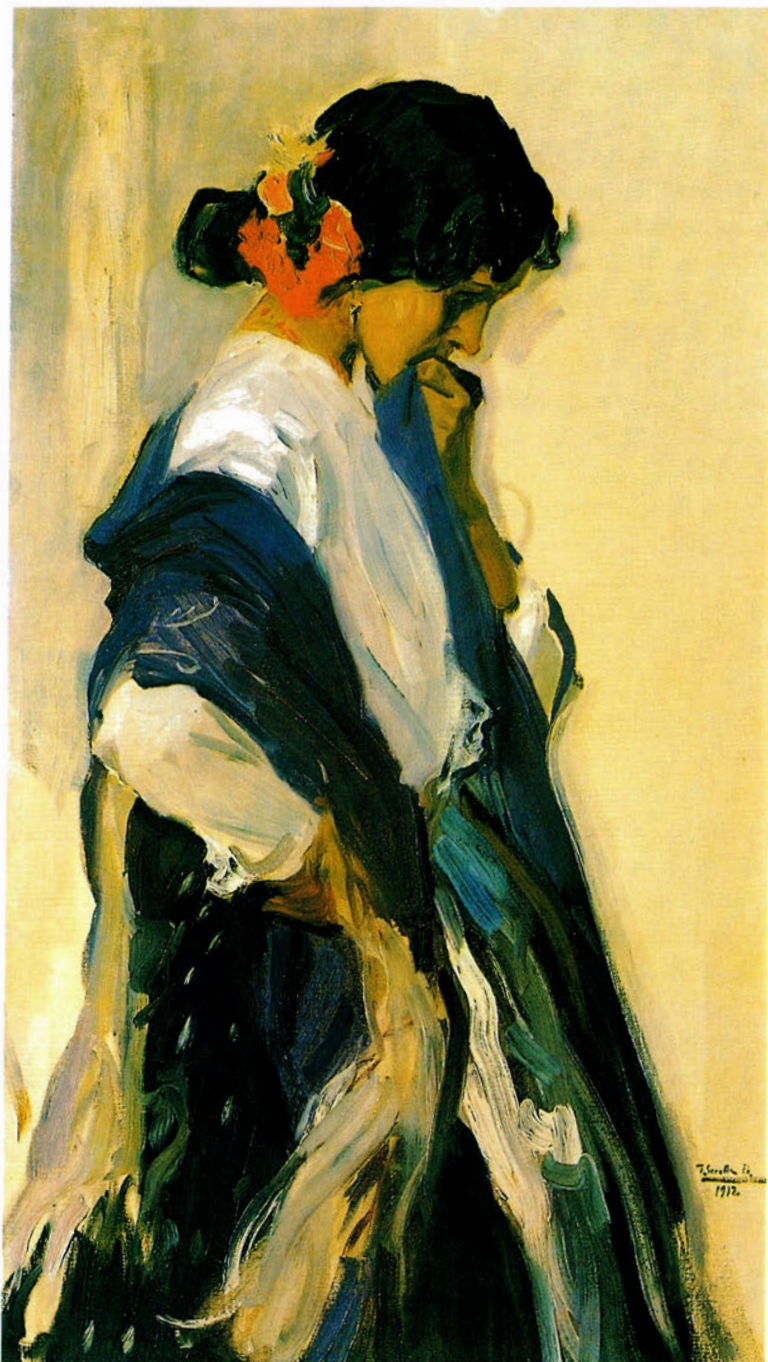
La exposición está constituida por obras de pintura y de escultura. Justo y acertado, pues si el colorido impregna la pintura, el ritmo flamenco, el perfil, el garbo étnico han quedado indeleblemente fijos en obras de bronce y mármol.

Fue un arte en boga, que había experimentado su lanzamiento con el Romanticismo, pero que alcanzó con pleno estro hasta 1940, fecha que se pone como término cronológico para la muestra.

Para los amantes de las costumbres gitanas, esta exposición será un inmenso regocijo; pero para los reacios que acudan sin prevenciones habrá de representar una conquista de gusto y simpatía. Los más insignes escultores y pintores hallaron motivos para el encuentro. Son los tipos étnicos individuales, la riqueza del vestuario, el tipismo de sus tablaos y covachuelas; pero lo que admira, es la captación de la belleza del rostro, de las manos, la delicadeza del gesto.

Se ha pedido la concurrencia de obras que pertenecen a grandes museos, como el Reina Sofía, pero una vez más la colección particular queda accesible gracias a la muestra. Tres obras de Mariano Fortuny. *Anciana en el Albaicín* es una sombra incorpórea, todo luz. Sorprende a una bohemia bailando en un jardín de Granada, realzado con un enorme jarrón de época nazarí. Raimundo de Madrazo capta la seriedad de la mujer gitana, realzada en rojo con el clavel y el pañuelo. Santiago Rusiñol coloca a su gitana sobre el imprescindible jardín, en este caso un *hortus* con punta de cipreses. Las tres obras de Isidro Nonell rezuman misterio, hablan de dificultades. *La pelona* (1904) se aleja del divisionismo en busca de Van Gogh. Con Joaquín Sorolla penetra el Mediterráneo. Su larga pincelada curva se llena de azules, morados y blancos. *María la guapa* lleva la luz playera hasta el rincón preparado para la danza. Y tronío, algaraz y picardía esparcen las gitanas del *Café Novedades*. Su ardiente colorido motivó que se escogiera para cartel de la exposición.

Zuloaga aborda el desnudo en la mujer gitana; es un desnudo desvestido, pues un velo negro se despliega como cortina en fondo en *La gitana del loro*, llevando los ojos del espectador a la anécdota del pájaro y el suntuoso



Joaquín Sorolla, *gitana* (1912). Exposición Gitanos.  
Pinturas y esculturas españolas. 1870-1940.

abanico. *La Oterito* se halla en su camerino, sentada sobre el trono de sus volantes. Congrega a gitanos y gitanas en una terraza granadina. Allí brilla la danza gitana, ante la alcurnia de damas granadinas.

De Anglada-Camarasa parte el esplendor del modernismo (*La gitana del cántaro*); indaga la angustia expresionista, nórdica, a lo Munch (*Vieja gitana con niño*). Figuraron tres pinturas del granadino José María Rodríguez-Acosta. La luz ciega como en la costa (*Gitanos al sol*). Se recrea en los chales multicolores, en las amplias manchas rojizas. Estas *Andaluzas* se visten con el trapío oriental de las colecciones del pintor. *Gitanos del Sacromonte* es una crónica para la historia de la raza, con sus atavíos, dentro del estrecho espacio de la cueva.

El granadino López Mezquita irrumpe en el *Velatorio*. El niño en su cunita entre velones, escucha los gemidos y danzas funerales de los suyos. El vallisoletano Anselmo Miguel Nieto retrata a las gitanas en ambientes burgueses. *Desnudo del gato* representa la occidentalización del tema gitano: el sofá, el gato sobre edredones, los colores apastelados. Y del cordobés Romero de Torres surge el desnudo envuelto en tinieblas, con la guitarra y el tocaor, Córdoba en el horizonte. El granadino Gabriel Morcillo hace retratos de estudio, donde no faltan flores, abanicos, collares. Manuel Benedito recuesta a la gitana, pero vestida, para lucir en su corpiño, rojos, amarillos y verdes.

Y concurren los hombres del Cantábrico. Juan de Echeverría entra en la etnia gitana con sus tonos suaves y azulados. Y Francisco Iturrino hace el esfuerzo de aunar norte-sur, en ese *Encuentro en Córdoba*, en que el lienzo es sólo pintura líquida.

La comparecencia de la escultura, escasa en número, sirvió para entronizar en el espacio de la sala a gitanas y gitanos de toda grey. El lienzo para el muro; el espacio para la figura escultórica.

Hay que revolverse contra el tópico: ¡qué garbo en *La bailora* de Mariano Benlliure! José Clará modela el torso de un *Gitanillo*, persiguiendo la etnia, pero con encuadre clásico. Julio Antonio ha sorprendido a *María la gitana*, ensimismada en su brujería, con ese amor al lujo, acariciando una joya. El escultor de “las razas” define a una de las más celosas de su condición, la gitana. *Rafaela*, de Juan Cristóbal, representa la visión “clásica” y por tanto estereotipada; ya el mármol implica esta desviación. Tampoco es muy gitano el busto desnudo: es en todo caso, gracioso, bello. Y



José Clara, *Gitanillo* (1913). Exposición **Gitanos**.

finalmente la gracia del cabello, el regusto por rizos y ondas, deviene al cabo en Art-Déco. Y Pablo Gargallo aborda con bronce un torso de gitano, todo helénico, praxitelico.

Pero el catálogo se acompaña de textos muy adecuados. Eduardo Quesada Dorador analiza el contenido de la muestra, relacionando el arte escogido con los movimientos del arte occidental. Describe la presencia de artistas y escritores en Granada, como Fortuny, Rubén Darío y Zuloaga. Antonio Gallego Morell aporta un riquísimo repertorio de textos, correspondientes a ilustres escritores: Merimée, Borow, Víctor Hugo, Ganivet, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, García Lorca. Rabanó se ocupa de nombres y refranes en "caló". Un catálogo ejemplar, necesario porque junta la historia, la imagen y la valoración crítica.

### **Flaxman. La difusión del modelo clásico.**

Se inauguró el seis de junio esta exposición. Viene a resultar exponente de la tarea que desarrolla dentro de la Calcografía Nacional, la Escuela Taller de *Gestión y didáctica de la obra de Arte*.

La Real Academia vuelve la vista a una figura estelar del Neoclasicismo, el escultor inglés John Flaxman (1755-1828).

A sus renombradas esculturas hay que añadir los dibujos que realizó utilizando como fuente la cerámica helénica. Siguió el fino trazo de las figuras, que sirvió para definir la pureza del dibujo. En 1792 realizó una serie de dibujos, que estaba previsto serían la pauta para los grabados que ilustraran las obras de Homero, Esquilo, y Dante. La primera edición apareció en 1793, en Roma, con grabados de Thomas Piroli.

Pero la obra de Flaxman iba a tener especial resonancia en España gracias a la edición de las *Obras completas de Flaxman*, con estampas del barcelonés Joaquín Pi y Margall. Para acentuar la claridad del dibujo empleó el grabado de *contorno*.

Los grabados expuestos son de la Calcografía Nacional, Real Academia de San Fernando y Biblioteca del Ateneo de Madrid.

La exposición comprende obras de Homero (*Ilíada y Odisea*) Hesíodo (*Los trabajos y los días*), Hesíodo (*Teogonía*) y Dante (*Divina Comedia*).



*Ajax rechaza a los troyanos que van a incendiar las naves de los griegos.*

John Flaxman, *Ajax rechaza a los Troyanos*. Exposición Flaxman.  
La difusión del modelo clásico.

### **El Sudario de la Catedral de Oviedo. Determinación científica de la imagen.**

El día 13 de junio se abrió esta muestra en la Sala XV del Museo de la Academia, destinada a las exposiciones monográficas. Ha nacido como resultado del Primer Congreso Internacional sobre el *Sudario de Oviedo*, celebrado en 1994. De las tres reliquias de la impronta del cuerpo sacrificado de Cristo, el Sudario de Oviedo corresponde a la huella que dejaría sobre un paño de lino aplicado sobre el rostro nada más expirar, es decir, antes de ser bajado de la cruz. Las otras reliquias son la Santa Faz, obtenida en el camino del Calvario y la Sábana Santa o sudario completo de Cristo.

La exposición ha sido organizada por Don José María de Azcárate, Académico-conservador del Museo. Pero se destina a una investigación del académico Don Ángel del Campo.

El contenido de su argumentación lo expresa el propio señor Del Campo en artículo de este mismo Boletín. El punto de partida es el lienzo con



manchas que se conserva en la catedral de Oviedo y que tuviera como receptáculo la famosísima Arca Santa, obra de platería del siglo XI. El estudio de las manchas le ha llevado a reconstruir un rostro humano. Las manchas son de auténtica sangre humana. Pero correspondientes a un lado, investiga con la duplicación para imaginar el rostro. Piénsese que el paño fue aplicado sólo a un lado, dado que la cabeza de Cristo estaba fuertemente ladeada. La recomposición de las manchas ha servido al autor para poder diseñar con líneas un rostro humano. Y posteriormente ha pasado al relieve. Ya en tres dimensiones se muestra la cabeza correspondiente a las manchas, diferenciándose con colores las zonas salientes que impregnaron con sangre el paño, quedando sin impacto las órbitas oculares.

### *Salón de Actos*

Para conmemorar el 250 aniversario de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Radio Clásica de Radio Nacional de España y la Fundación Caja Madrid, han promovido una serie de conciertos dedicados a los propios compositores académicos. Radio Clásica viene desarrollando conciertos en la Academia, celebrados las mañanas de los sábados. De esta manera su iniciativa de difundir por la radio los conciertos que se celebran fuera de sus estudios ha tenido en esta ocasión el más feliz resultado. El primer concierto se celebró a las doce del mediodía del sábado 4 de febrero. Actuaron los académicos Ramón González de Amezúa (órgano), Joaquín Soriano (piano) y Agustín León Ara (violín). Ejecutaron obras del Maestro Rodrigo, Guridi, Mompou, Falla, Esplá y Ernesto Halffter. Se celebraron cinco conciertos, ejecutándose obras de Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Conrado del Campo, Tomás Bretón, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Pedrell, García Abril, Moreno Torroba, Turina, Eslava, Otaño, Muñoz Molleda y Julio Gómez.

El siete de abril se celebró en este salón un homenaje al musicólogo y compositor francés Henri Collet (1885-1951). Fue promovido por la Dirección General de Relaciones Culturales, la Fundación Cultural Olivar de Castillejo y la Academia de San Fernando. Se interpretaron seis canciones del compositor francés y pronunciaron breves palabras Don Antonio Gallejo, Don Louis Jambou, Don Delfín Colomé y el Director de la Academia Don Ramón González de Amezúa.

El 14 de febrero tuvo lugar en el Salón de Columnas la presentación del libro *Rayo sin Llama*, editado con el patrocinio de la Real Maestranza de Caballería de Ronda. La obra se debe a la pluma de José A. Muñoz Rojas, con aguafuertes del académico Don José Hernández. Son siete planchas de cobre, cuya estampación ha sido efectuada a mano por Denis Long. La edición está limitada a 95 ejemplares.

El 28 de febrero a las 19,30 h. tuvo lugar la presentación del libro *Homenaje al Profesor Dr. D. José M<sup>a</sup>. de Azcárate y Ristori*, homenaje de la Universidad Complutense. El acto fue presidido por el Director de la Real Academia, D. Ramón González de Amezúa. Intervinieron D. Jesús M<sup>a</sup>. Caamaño, Catedrático y Director del Departamento de Arte Medieval de la Complutense; D<sup>a</sup>. Aurea de la Morena, Catedrática de Historia del Arte del mismo Departamento; el Decano de la Facultad de Geografía e Historia D. Francisco Portela Sandoval y el propio D. José M<sup>a</sup>. de Azcárate. Cerró el acto con emotivas palabras D. Ramón González de Amezúa.



**Profesor - Doctor D. José M<sup>a</sup>. de Azcárate y Ristori.**

### *Las Artes en el siglo XX*

Un ciclo de conferencias ha organizado la Academia, animada por el deseo *de ser lugar de encuentro de las diversas tendencias y búsqueda de creación artística de nuevas formas*. El propósito es que se reflexione sobre el estado de las artes al final del siglo presente. Este ciclo se desarrollará en dos periodos: junio y noviembre de 1995. El programa del mes de junio fue el siguiente:

José Luis Garci: *El cine de las sábanas blancas* (13 de junio).

Santiago Calatrava: *Obras y proyectos* (21 de junio).

Eduardo Chillida: *La escultura al final del siglo XX. Coloquios con Eduardo Chillida* (27 de junio).

Todas las conferencias se celebraron en el Salón de Actos de la Academia, a las siete y media de la tarde.

El 13 de Junio tuvo lugar la primera conferencia del ciclo *Las artes al final del siglo XX*. Disertó el director de Cine don José Luis Garci. Definió al cine como la gran manifestación artística de la Modernidad. Nacido en el siglo XIX, nos aproximamos a su primer centenario. Para Garci el cine es afición y profesión, pero en definitiva lo es todo porque de niño se concentró en las salas del cinematógrafo. De tal suerte se ha entregado a él, que establece un paralelo con el ministerio sacerdotal: es cuestión de entrega. Su verdadero objetivo es ilusión.

Yo nací bajo el signo de "Laura". Pero sucesivamente ha ido incorporando vivencias y toda su vida se estructura en películas: los años infantiles, la adolescencia, los veinte, los treinta. El cine es vida, frente al estatismo de la fotografía. Resulta increíble —dice— que de una colección de planos, de fragmentos, de trozos que pueden ser como las palabras o los versos en una poesía, de una gran mentira por consiguiente, se arrije a una nueva verdad.

Confiesa su admiración por el cine mudo, el de los creadores, que al no contar con la palabra lo sacaban todo del gesto. Era el cine que nuestras madres contrastaban con la realidad de su privación: *el cine de las sábanas blancas*. Pero el cine llenaba los domingos y para los grandes aficionados, todos los días de la semana.

Reconoce los cambios que se suceden, partiendo de la enorme apertura que supuso Renoir. Considera que hay películas que son las obras maestras que jalonan los periodos, como *El acorazado Potenkin*, un verdadero milagro de la cinematografía.

Resumió el cine en dos dimensiones: el espacio, por lo que se ve, y el tiempo “por lo que se siente”.

El día 21 de junio intervino D. Santiago Calatrava. Comenzó por manifestar que la verdadera arquitectura merece la consideración de obra de arte. Si se habla de Artes Plásticas en un sentido de pureza, tal puede ser asimismo la consideración artística de la Arquitectura. Todo depende de la posición que adopte el arquitecto, es decir si lo hace con un propósito creacional y personal o por el contrario se aparta radicalmente siguiendo la vía utilitaria. Precisamente en defensa del valor artístico del proyecto acerca la arquitectura a la música: al igual que el músico, el arquitecto ordena, dispone y dirige.

Su intervención se centró en su propia arquitectura, para lo cual buscó la apoyatura de la diapositiva. Fue repasando sus proyectos ya hechos y los que están en curso de realización, tales como puentes y estaciones. Naturalmente la arquitectura de la exposición internacional de Sevilla de 1992 ocupó una gran parte de su intervención. Contempló aspectos dialécticos, como el de simetría-asimetría, movimiento implícito y movimiento explícito, es decir temas que gravitan hoy día básicamente en el planteamiento proyectual.

Consideró que las grandes conquistas de la arquitectura se encuentran actualmente fuera de los centros históricos, precisamente como el envolvente necesario para su conexión con el medio circundante.

La periferia ha dejado de ser un vergonzante espectáculo de residuos y viviendas malsanas, y ahí es precisamente donde se libran las grandes batallas para que la ciudad respire y conecte con las largas distancias y con el medio próximo. Los aeropuertos, los ferrocarriles, los mercados, son precisamente los elementos de conexión con el mundo actual.

Pero lógicamente hace falta que toda esta serie de empresas, que en la mayoría de los casos van más allá de un edificio aislado, no se limiten a una solución meramente estética o la opuesta utilitaria. El arquitecto dispone hoy día de unos medios desmesuradamente capaces para hacer algo importante. Un cántico de alabanza entona Calatrava a un material tan simple como el hormigón armado, con el que se puede obtener lo mejor. Pero hay que añadir el color y lo que es más importante la capacidad de disponer de los elementos puramente estructurales en beneficio de la estética. Analiza por ejemplo el gran poder expresivo que puede obtenerse en lo que Calatrava llama el “des-

plazamiento de los elementos intrínsecos”, que sin comprometer la seguridad de un edificio pueden deparar un sorprendente efecto expresivo.

Considera como variante de la arquitectura, la plástica en sentido arquitectónico, estructural y pictórico. Pero el abanico de posibilidades queda al descubierto como cuando al analizar el Pabellón de Kuwait, recalca el diferente comportamiento del espacio interior y el espacio exterior. Aspectos como el día y la noche y las mutaciones diarias de temperatura, puedan de una manera tan clara afectar a la forma arquitectónica.

Su disertación dejó al descubierto el mecanismo operativo de la arquitectura del presente. Como en los mejores tiempos la arquitectura debe moverse por la competitividad. Por esa razón defiende el concurso, el medio más apropiado para estimular la imaginación de los arquitectos.

El 27 de junio se celebró el *Coloquio con Eduardo Chillida*. Deliberadamente huye del género conferencia. ¿No había titulado *Preguntas* a su discurso de recepción en la Academia? Pues prefirió responder. El cuestionario lo presentó Don José Antonio Fernández Ordóñez. Se ciñó a cinco cuestiones capitales en el haber escultórico de Chillida. Pero el artista al ofrecer las contestaciones acudía a anécdotas, a referencias de tiempo y lugar. ¿Por qué? “La escultura es una aventura, cargada de incógnitas” –responde.

Hallar el sitio es para Chillida cuestión esencial. Cuando se piensa en tantas esculturas desplazadas, colocadas serialmente en los museos, se tiene ocasión de reflexionar acerca de esta enorme verdad: la escultura tiene su sitio o pierde el sentido. Para Chillida la escultura pertenece a la naturaleza. Por eso vigilar escrupulosamente el sitio es tarea previa, nunca ocupación a posteriori.

Buscar el emplazamiento para *El Elogio del Horizonte* le ha supuesto viajar desde Bretaña a Galicia, recalando en la costa cantábrica. Indagaba un lugar para la escultura, cuando observó que otros le habían precedido, sí, pero abriendo fortines en la roca. Cuando había decidido el lugar para la escultura prevista para Gijón, también pudo comprobar que abajo había fortificaciones. Rompe los moldes de las preocupaciones habituales: el tema era la horizontalidad, el sentido largo de la vista. Pero imprevisiblemente Chillida logró un premio adicional, como le confesó una cantante norteamericana: desde el emplazamiento de 40 metros sobre el mar, se escuchaba todo el bramido de las olas. La escultura tendía un abrazo a la vista y al oído.

Algo similar está aconteciendo en los estudios para convertir en monumento la montaña de Tindaya en Lanzarote. Guarda el escultor la imagen de los canteros, que socavan los montes para extraer las piedras; vacían sus entrañas. Aprovechar este hueco se apoya a su vez en las frecuentes lecturas que Chillida hace del gran poeta y amigo Jorge Guillén. Lee en *Cántico*: “Lo profundo es el aire”. Aprisionar el aire en el vacío de la montaña horadada constituye su objetivo.

El coloquante le pregunta también por la Escala. Replica Chillida con preguntas. La escala es reflexionar sobre la relación del hombre y su medio. Chillida es escultor de lo diminuto y lo colosal. Depende donde se sitúe el hombre. Hay un Chillida escultor de montañas y un Chillida que se recrea en la joya.

La tercera pregunta –los materiales– conduce al historial del escultor. Yo empecé con el yeso... Cuando trabajaba en París bajo el peso de la tradición clásica, era un material que se adecuaba con mi pretensión de probar en la Antigüedad. Pero tuve que sufrir las consecuencias de su fragilidad, pues al regresar a España en 1950 casi todas las obras se rompieron. Después he probado el acero, la forja –mi tierra vasca–: el mármol, el alabastro, el hormigón. Todos los materiales participan como protagonistas. Y lo cuenta con anécdotas: aquel viaje a Pamplona y el descubrimiento de un enorme chopo cerrando la carretera. Más adelante se convertiría en una de sus esculturas predilectas. Y esas calidades del alabastro, “con la luz que chisporrotea en las aristas”. En cuanto al hormigón –apostilla Fernández Ordóñez en defensa de este material– hay infinidad de variantes, según los áridos, los colores, los cementos. Pero Chillida tiene su respuesta personal.

En cuanto a la forma, ésta –dice Chillida– es el resultado final, pero el más importante, pues es lo que percibe el contemplador. La forma indica que hay un nuevo ser en la escultura: vegetal, animal, humano, mineralógico. No hay duda: Chillida es un magno inventor de formas, que es tanto como decir, de seres.

Cerraba el cuestionario la estructura. Le pregunta un técnico, especialista en ingeniería, sobre todo de puentes. ¿Es estable la escultura? Chillida ofrece una respuesta estética, pero basada en la experiencia. Es la relación del hombre con su sombra; es ese ángulo *gnómico*, cargado de simbolismo. ¿Por qué tanto ángulo recto?. Lo sesgado, lo inclinado, lo inestable, tiene

una carga de imaginación, de inquietud, que ayuda a comprender lo que ciertamente es el arte: misterio.

### *Publicaciones*

Ha aparecido el volumen número 79, correspondiente al segundo semestre de 1994, del Boletín ACADEMIA. Se inicia con la crónica de los actos conmemorativos del 250 aniversario de la fundación de la Real Academia, correspondiente a la segunda parte, para evocar la creación de la Sección de Música. Don Fernando Chueca pronunció el discurso institucional el día 28 de noviembre de 1994, que se recoge íntegro en el Boletín. Don Ramón González de Amezúa traza un programa de actuaciones en la Academia, que habrá de desarrollarse en estos años para adecuar la institución a lo que la Sociedad reclama.

Varios trabajos se refieren a aspectos de la propia Academia. Ascensión Ciruelos y María Victoria Durá aportan nuevos datos de clasificación de fondos de pintura y dibujo. Silvia Arbaiza Blanco-Soler y Carmen Heras Casas detallan el legado que hizo a la Academia el arquitecto Silvestre Pérez, en el que figuran varios dibujos de Ventura Rodríguez. Carlos González López valora la significación de Federico de Madrazo y la Academia, de la que fue director durante muchos años. Aporta noticias extraídas del archivo, especialmente acuerdos de la Comisión de Pintura y referencias procedentes de su "Agenda de bolsillo".

Cristóbal Halffter reflexiona sobre el premio que ha recibido de la Fundación Guerrero. Tomás Marco evoca el centenario de la muerte de dos académicos músicos: Arrieta y Barbieri. Analiza el estilo, coincidencias y divergencias de ambos.

El Boletín contiene un abanico de artículos referentes a las bellas artes. José Miguel Muñoz Jiménez realiza una valoración de los foros de la España romana, observando las funciones, tipología y valor urbanístico. Enrique Nuere hace un estudio de la armadura mudéjar de la iglesia de San Pedro de Madrid, ofreciendo un análisis gráfico de sus pormenores. Domínguez Casas presta atención a la etiqueta y la ceremonia en el entorno de Inglaterra. Estudia la justa real que tuvo lugar en 1501 en el Palacio de Westminster en honor de Catalina de Aragón, con todo el repertorio de

modas, armamento, escudos y divisas. La perspectiva urbana en la pintura del siglo XVII tuvo su cultivo en España, sirviendo de muestra las obras de Francisco Gutiérrez y Matías de Torres. José María Quesada se ocupa de estas pinturas, analizando su contenido y dando a conocer nuevas obras. El Oratorio del Caballero de Gracia es generalmente conocido por el nuevo edificio proyectado por Juan de Villanueva. Pero era necesario ocuparse de las obras de arte que atesora. De ello se encarga Graciliano Roscales, quien con nueva documentación precisa autores, fechas y temas, siendo particularmente notorios los retratos del propio fundador del Oratorio.

Rosario Camacho y Aurora Miró analizan la construcción del Puente de Ronda, una de las maravillas técnicas y paisajísticas españolas. Describen las distintas intervenciones desde el siglo XVI (Francisco Gutiérrez) hasta la definitiva de Martín de Aldehuela. Cervera Vera se ocupa de los diseños acuarelados de Francisco Javier de Mariátegui. En 1826 obtuvo el título de Maestro Arquitecto, tras efectuar el oportuno examen ante la Real Academia de San Fernando. Cervera publica los planos que presentó para el examen, que fueron los del puente medieval de la Villa de Lerma, tan exhaustivamente estudiada por el autor. Sigue la trayectoria biográfica de Mariátegui, como arquitecto mayor de la Villa de Madrid y socio de mérito de la Sociedad de Amigos del País de Valladolid. Y con documentación del archivo de la Real Academia, sigue el largo proceso del nombramiento de Académico de Mérito (1831), tras confeccionar los planos de la capilla de Nuestra Señora de Belén y Huída a Egipto de Madrid, bellísimos diseños que se conservan en el archivo de planos de la institución.

Melendreras Gimeno saca a relucir el grupo escultórico de las Tres Bellas Artes realizado por Jerónimo Suñol para la fachada Norte del Museo del Prado, obra que está actualmente fuera de su emplazamiento en el Museo. María Victoria Carballo-Calero presenta un grupo de edificios eclécticos de Orense, proyectados por los arquitectos Vázquez-Gulías y Conde-Fidalgo. José Antonio Fernández-Ordóñez realiza un estudio comparativo de tres puentes separados por el tiempo y el emplazamiento: los de Rialto en Venecia, Brooklyn en Nueva York y del Centenario en Sevilla (1992). La estética, la técnica y el urbanismo componen el marco de la disertación.

Juan Bassegoda-Nonell nos traslada a la II Asamblea de Arquitectos y Arquitectura de España, celebrada en Barcelona en 1916, teniendo sobre el tapete la arquitectura de la Sagrada Familia de Gaudí y el Hospital de San



Pablo. En aquella ocasión, Antonio Gaudí atendió a los asambleistas y les mostró el edificio de las Escuelas Provisionales, situadas en el solar en que se construía el templo. Gaudí sirvió de maestro y explicó a la concurrencia la arquitectura del planoide. Este es el tema que desarrolla Bassegoda, al par que analiza al pormenor el edificio escolar, que mereció el interés de Le Corbusier en la visita que realizó a Barcelona en 1928.

Medita Julio Cano Lasso sobre los zarpazos que sufre el patrimonio arquitectónico. Se dirige a Ocaña, donde busca la Casa del Gran Maestre de Santiago. Comprueba que sólo permanece el patio renacentista. Con dibujos de su pluma nos ayuda a evocar y concluye afirmando que “viajar es llorar”.

José Luis Sánchez tiene una llaga profunda sin cicatrizar: la ausencia de la escultura. ¿Cuándo volverá? Ciertos síntomas le parecen concebir como posible que se esté avvicinando “la hora de la escultura”. El Prado que hace resurgir sus fondos escultóricos, la exposición de Botero, la vuelta a la escultura en la calle; pero con cierta preocupación y no pocas dudas.

En 1994 se ha celebrado una magna exposición dedicada al Alcázar de Madrid. Ha sido volver al protagonismo de un edificio fundamental en el arte cortesano, ubicado en la capital de la Monarquía. Pero Martín González quiere recordar que esta efemérides ha sido posible por una larga serie de estudios dedicados al Alcázar. Precisamente su “Crónica Bibliográfica” viene a ser el soporte que los investigadores extranjeros y españoles han preparado para este acontecimiento.

El Boletín se completa con la Crónica del Museo realizada por Azcárate Ristori, la Crónica de la Academia (Martín González) y la Bibliografía.

## II. DISTINCIONES

En el pleno de seis de febrero fue otorgado el Premio José González de la Peña, Barón de Forna, a Don Luis Cervera Vera. La entrega del Premio fue efectuada en la sesión de 24 de abril.

Los académicos Delgado, Rodríguez-Acosta y Marco subscribieron la propuesta de la Medalla de Honor de la Academia a favor de la Fundación Juan Miró. Esta propuesta fue aprobada en el pleno celebrado el día 22 de mayo.

## III. ACADEMICOS

*Nombramientos*

El día 20 de febrero se procedió a la votación para cubrir la vacante de Académico Numerario No Profesional adscrito a la Sección de Arquitectura. Resultó elegido Don Pedro Navascués Palacio, cuya propuesta había sido presentada por los académicos Chueca Goitia, Cano Lasso y Fernández-Ordóñez.

En sesión extraordinaria celebrada el 24 de abril fue designado Académico Electo Don Gerardo Rueda Salaberry. La vacante corresponde a la Sección de Pintura y la candidatura fue suscrita por los académicos Rodríguez-Acosta, Bonet Correa y Torner de la Fuente.

En sesión extraordinaria celebrada el cinco de junio fue designado Académico Electo Don Alfredo Pérez de Armiñán. La vacante corresponde a la Sección de Escultura correspondiente a No Profesional. La propuesta fue presentada por los académicos García Donaire, López Hernández y Alvarez Alvarez.

En sesión extraordinaria de 26 de junio, fue designado Académico Electo por la Sección de Música D. Antonio Gallego Gallego.

*Recepciones*

El 23 de abril se verificó la recepción como Académica de Número de Doña Teresa Berganza. El acto fue presidido por Doña Carmen Alborch, Ministra de Cultura. Hizo su entrada en el salón cuando sonaba una coral de Juan Sebastián Bach, interpretada al órgano por Doña Presentación Ríos. Fue acompañada hasta el estrado por los académicos Antón García Abril y Carmelo Bernaola.

La ilustre mezzosoprano ofreció como comienzo del acto un recital, acompañada al piano por Juan Antonio Alvarez Parejo. Interpretó obras de los compositores académicos Jesús Guridi, Joaquín Turina, Ernesto Halffter y Joaquín Rodrigo, que estaba presente en el salón.

Seguidamente dio lectura a su discurso, titulado *Mi universo musical*. En medio de un ámbito repleto de público, leyó un discurso lleno de since-

ridad y hondura. Sus primeras palabras fueron de recuerdo para su antecesor en el sillón académico: Nicanor Zabaleta. Glosó su “mirada azul y hablar dulce”; ensalzó su dominio del arpa, instrumento que puso en plano de igualdad con los demás utensilios musicales.

Su padre logró su introducción en el piano; y del mismo supo aprender que las artes son hermanas, lo que se acreditaba con las visitas que juntos emprendían en el Museo del Prado. Recuerda sus años en el Conservatorio, bajo el directorio pianístico de Don Javier Alonso; y las lecciones de otros ilustres profesores de música, como lo fue Jesús Guridi al órgano. Su sentido musical se afinaba, acunado por la soledad, pues ¿qué es la música?, se pregunta: “un viaje del espíritu a través de los mares de sonidos”.

Pero acabó reduciendo su vida musical al canto. Porque a la música ha servido —son sus palabras— “ética y estéticamente”, pero en todo momento a través del canto. Eso lleva a Teresa Berganza a precisar lo que sea el cantante. Su misión consiste en identificarse con el creador de la obra. Sin “recreación” no hay auténtica interpretación musical, bien sea instrumental o vocal. El intérprete ha de procurar traducir la palabra, el signo musical y la idea. Por eso recrimina que el intérprete desempeñe una misión meramente instrumental. Para decirlo con palabras de la Académica: “el cantante está llamado para servir a un arte sublime”. Contra los intérpretes que ponen la música a su propio servicio, debe quedar manifiesta su “función de servicio a la música”.

Establece su periplo a través de los recitales que le han llevado a las salas más notables del mundo. Se confiesa miembro de la generación de cantantes que han seguido en pos de Victoria de los Angeles. Enumera las óperas que ha interpretado, de músicos eminentes: Haendel, Mozart, Rossini, Ravel, Bizet... Y confiesa que aún espera interpretar el *Orpheo* de Gluck. Pero no basta con evocar la ópera, sino el personaje encarnado en ella, pues manifiesta que ha sido disciplinada con los directores escénicos y ha cumplido lo que señalara Ortega y Gasset: “el intérprete tiene que desaparecer, como quien es, tras el personaje interpretado, sin olvidar a la vez que es él el que lo sostiene”.

Expresa la soledad que representa la actuación del cantante en un recital, pero matiza que es una soledad compartida, haciendo de esta manera justicia al pianista acompañante, del que hace un encendido elogio. Se desahoga manifestando la fortuna que ha tenido con la compañía de magníficos acompañantes al piano.



**Doña** Teresa Berganza durante su recital el de su recepción como Académica de Número.

Alzando la mirada en el escenario, hizo una pausa y abrió otro tema en la tarea del cantante: el público. Vino a decir que sin oyentes no es posible el recital: son ellos los destinatarios. Por esta razón en la oscura penumbra de las salas apenas “vemos al público, pero sentimos todas sus miradas: él es nuestro eco”. El tema final es el de la *pedagogía* musical: enseñar a escuchar. Su deseo final sería llegar a unas generaciones que amarán la música y supieran escuchar, logros magníficos en sí mismos, pero que acarrearán virtudes sociales, como la convivencia y la tolerancia.

La contestación de Don Tomás Marco respondió a un título: *Elogio del intérprete y refutación del divo*. Eludió por innecesaria la enumeración de méritos de la nueva académica. Vino a ser una meditación de lo que en rigor ha constituido su aportación al arte. Que es el canto, es decir, una actividad interpretativa de la música. En términos dialéctivos planteó la doble posición en que se sitúan los que se dedican al arte. Analiza el vocablo divo, fijándose en la acepción de la autocomplacencia en la fama. Y asimismo busca en el diccionario el significado de intérprete, escogiendo la acepción de quien explica a otras personas lo que les es desconocido. Rechaza la actitud de quien a todo trance se queda con la fama como fin último. Por el contrario, para el verdadero artista “el gran arte es un servicio”. Venturosamente en Teresa Berganza coincide la fama superlativa y su capacidad de intérprete de la música escrita por grandes compositores. No puede ser más abnegada su misión de interpretar. Con palabras hermosas, Marco iguala al creador de la obra con el intérprete: “no hay ninguna diferencia entre el creador ante la hoja en blanco y el intérprete ante la hoja ya llena”. Ambos coinciden en la soledad, en el esfuerzo supremo para alcanzar la verdad, una verdad “que no tiene más recompensa que ella misma”. Por eso concluyó diciendo que al recibirla la Academia, “saludamos a una verdadera intérprete, o sea, una verdadera artista”.

### *Felicitaciones*

La Real Academia ha manifestado su felicitación a los académicos que han recibido distinciones. El señor Hernández Muñoz ha recibido el Premio de Grabado de la ciudad de Marbella. Don Juan de Avalos ha recibido en Mérida del Yucatán el nombramiento de Socio de Honor de 1995. En el

vestíbulo del Teatro de la Universidad del Yucatán se realizó una exposición fotográfica con obras escultóricas del académico.

Don Alfredo Pérez Armiñán ha organizado una exposición en la Fundación Juan March y otra sobre arte figurativo perteneciente a la Colección Banco Central Hispano. Don Alvaro Delgado ha recibido la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Madrid. Con este motivo se ha verificado una exposición de obras del artista en su homenaje. Don Eduardo Chillida ha sido nombrado miembro de la Academia de las Letras y las Artes de Estados Unidos. Don Rafael de la Hoz ha sido galardonado con la concesión del VI Premio Antonio Camuñas de Arquitectura. Don Julio López Hernández ha recibido el Premio de la C.E.O.E. Se ha erigido un monumento en honor de Don Narciso Yepes en la ciudad de Lorca, obra de la escultora María Dolores Salvador. Don Carlos Romero de Lecea ha sido nombrado Presidente de la Academia de San Quirce de Segovia.

En reunión del mes de junio el Mundo Cinematográfico ha adoptado el acuerdo de considerar a D. Luis García Berlanga "como mejor director de Cine español de todos los tiempos". Al mismo tiempo se ha conocido que en una selección de las diez mejores películas españolas figuran tres del citado Director y Académico.

### *Necrología*

El 16 de enero se verificó en el Salón de Actos de la Real Academia la sesión necrológica dedicada al académico fallecido Don Enrique Segura. Ofició la misa por su descanso eterno el Padre Don Jaime Moreno. A continuación se verificó el memorial a cargo de diversos académicos. Hicieron uso de la palabra los señores Pardo Canalís, Hernández Díaz (leído su escrito por el Secretario General), Chueca Goitia, Fernández-Cid y Manzano Martos, cerrando el acto el Director, Don Ramón González de Amezúa.

La sesión necrológica dedicada al académico fallecido Don Manuel Rivera tuvo lugar el 30 de enero. El oficio litúrgico estuvo a cargo del Padre Don Ismael Díez Vacas. En la sesión académica participaron los académicos Pardo Canalís, Hernández Díaz (su texto fue leído por el Secretario General), Rodríguez-Acosta (el texto fue leído por Don Alvaro Delgado), Fernández del Amo,

Miguel de Oriol y Cristóbal Halffter, concluyendo el acto con unas sentidas palabras del Director de la Academia Don Ramón González de Amezúa.

La mayor pesadumbre causó el fallecimiento del académico Don Antonio Fernández-Cid Temes, acaecido el tres de marzo. Presente en todas las actividades académicas, recientemente había intervenido en informes, comisiones y sesiones necrológicas, de manera que la muerte cortó de súbito tan destacada actividad.

La sesión necrológica se verificó el día 13 de marzo. La santa misa fue oficiada por el Padre Don Antonio Nadales Navarro. El memorial se desarrolló con intervención de los académicos Pardo Canalís, Hernández Díaz (su texto leído por el Secretario General), García Abril, Martín González, Bonet Correa, La-Hoz, Iglesias Alvarez, cerrando el acto Don Ramón González de Amezúa.

Gran consternación produjo el fallecimiento del académico Don Juan Gyenes, miembro de la Sección de Escultura y Artes de la Imagen, con especialidad en fotografía. La sesión necrológica que se le dedicó tuvo lugar el 5 de junio. El oficio litúrgico fue realizado por el Padre Don Ismael Díez Vacas. El memorial académico estuvo a cargo de los señores Pardo Canalís, Pita Andrade, Avalos, Chueca Goitia, Romero de Lecea, cerrando el acto Don Ramón González de Amezúa.

La Academia muestra su condolencia por el fallecimiento de Don Santiago Sebastián López, académico correspondiente. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, ha sido el gran impulsor en España de los estudios de iconografía e iconología. Hay que destacar el gran papel que ocupa Iberoamérica en sus estudios.

Asimismo la Academia expresa su dolor por la desaparición de Doña Teresa Muñárriz, funcionaria de la Biblioteca y Archivo de la Corporación, que venía desempeñando su función con la mayor entrega y eficacia.

#### IV. NOTICIAS VARIAS

Don Carlos Romero de Lecea informó en sesión de 13 de febrero de la reunión celebrada en Roma por el consorcio de Academias Europeas de Bellas Artes. Anunció que en el próximo otoño está previsto firmar en Madrid un Convenio. Se piensa en la redacción de unos Estatutos para

regular las funciones y actividad. Y en cuanto a la sede definitiva de momento se cuenta con que sea la de la Real Academia de San Fernando.

En sesión de 20 de Febrero se deliberó acerca del funcionamiento de la Academia de Roma. Nuestra Academia se duele una vez más de que se le haya arrebatado la prerrogativa de su dirección. Se analiza el título de la Academia, lamentando que se haya perdido el que tenía de Academia de Bellas Artes en Roma. También se examinó la organización del Patronato, en el que debiera haber mayor número de miembros de la Academia de San Fernando.

Varios académicos han celebrado exposiciones en Madrid. En la Galería Levy se acogió entre el 31 de enero y el 11 de marzo una exposición Oleos, Dibujos y Grabados de Don José Hernández. El dos de febrero se inauguró la exposición *Estudios Cano Lasso*, organizada por el Ministerio de Obras Públicas, y presentada en la Arquería de los Nuevos Ministerios. La Galería Biosca mostró entre el 7 de febrero y el 11 de marzo una muestra de obras del escultor Josep María Subirachs. Sus obras vienen a componer una trilogía, con bodegones tridimensionales de bronce, fruto de la admiración que el autor siente por Italia; otras obras son producto de la imaginación, combinándose ladrillo, bronce, piedra de Calatorao con efectos texturales sorprendentes; y finalmente las obras más recientes combinan pintura y escultura.

El 6 de marzo se abrió la exposición *Julio López Hernández. Obra 1960-1995*. Fue presentada por la Comunidad de Madrid, en el edificio del número 8 de la Plaza de España. Relieves, esculturas en tamaño natural, medallas, sumen al visitante en un mundo de realidad y ensueño, que es lo que trasciende y eleva los productos a las cimas de la imaginación y lo sublime. Un bello catálogo deja constancia de la calidad de la obra expuesta y de la valoración a cargo de grandes especialistas.

El 27 de mayo tuvo lugar la inauguración en León de la *Fundación Vela Zanetti*. Feliz iniciativa del pintor-académico. Con objeto de asegurar la permanencia de su obra, ha concluído con el Ayuntamiento de León el acuerdo de la Fundación. Mediante ella un elevado contingente de su obra artística, documentación, información, fotografías, libros y objetos personales, quedan integrados en esta colección. No puede ser más plausible la decisión. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando felicita a su compañero por esta felicísima decisión, tan generosa. El emplazamiento escogido para la Fundación es la Casona de Villapérez, situada en la calle de Pablo Flórez.



El día 30 de Mayo la corporación celebró la fiesta de su patrono San Fernando. La invitación para los actos se realizaba con un aguafuerte de Gustavo Torner, titulado *A Lucca Pacioli. Destrucción de formas por la luz*. La misa fue oficiada por monseñor Fernando Porras, quien pronunció la homilía en honor del Santo. Al órgano interpretó el Director Don Ramón González de Amezúa diversas composiciones de Béla Bartók (1881-1945), en conmemoración del cincuenta aniversario de su fallecimiento.

Asistieron al almuerzo la Ministra de Cultura Doña Carmen Alborch y altos cargos del Ministerio de Educación y Ciencia y de la Comunidad de Madrid.

MEMORIA DEL MUSEO, 1994

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE RISTORI



## INSTALACIONES

Se han continuado las obras de mejora, relativas a la iluminación y climatización del Museo, financiadas por el Ministerio de Cultura a Instituciones adscritas al Sistema Español de Museos.

Durante el año 1944, se han aplicado estas mejoras a las salas 21, 22, 22 bis, 23, 24 y 25, de la I FASE, correspondientes a la segunda planta del Museo.

Como en años anteriores, la sala 15 de la primera planta, se ha destinado a exposiciones temporales, con fondos de las propias colecciones y obras de las últimas donaciones recibidas.

## DONACIONES

Los fondos del Museo se han visto incrementados durante el año 1994, con las siguientes obras:

- .- Alberto Estrada Villarrasa: "San Jerónimo el Real". Acuarela. 45 x 60 cms. (Donada por su autor).
- .- F. Cabrera: "Pastora". Tabla. 20 x 13 cms. (Donada por el Académico Correspondiente D. Juan Domínguez Sánchez).
- Héctor Carrión: "Opiniones de un modelo". Medalla cobre 80 mm. (Donada por su autor).

- Julio López Hernández: “Medalla alegórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Bronce, 0,20 x 0,155 x 0,055. (Donada por su autor).
- José Alcoverro Amorós: “Boceto para la estatua de Argüelles”. Escayola patinada en bronce. 0,47 x 0,16 x 0,16. (Donado por las nietas del escultor, M. Antonia y C. de Mazas y Alcoverro).
- José Alcoverro Amorós: “Boceto para la estatua de Alonso Berruguete”. Escayola patinada en bronce. 0,75 x 0,30 x 0,25. (Donado por las nietas del escultor).
- José Alcoverro Amorós: “Boceto para la estatua de San Isidoro”. Escayola patinada en bronce. 0,50 x 0,26 x 0,42. (Donado por las nietas del escultor).
- José Alcoverro Amorós: “Boceto para el monumento a Pontejos”. Barro cocido. 0,26 x 0,11 x 0,11. (Donado por las nietas del escultor).
- José Alcoverro Amorós: “Fragmento del rostro de la hija del escultor. Barro cocido. 0,13 x 0,12 x 0,08. (Donado por las nietas del escultor).

#### LEGADO RAMÓN DE GARCÍASOL

- Anónimo. Óleo sobre táblex. 41 x 52,1 cm.
- J. Lucas. Óleo sobre papel. 30,7 x 22 cm.
- J. Lucas. Óleo sobre papel. 30,7 x 22 cm.
- J. Lucas. Óleo sobre papel. 30,7 x 22 cm.
- J. Lucas. Óleo sobre papel. 30,7 x 22 cm.
- A. Granados. Óleo sobre papel. 27,3 x 29,6 cm.
- M. Checa. Óleo sobre tabla. 33,2 x 19 cm.
- Figuera. Óleo sobre tabla. 19,7 x 24,4 cm.
- Figuera. Óleo sobre tabla. 19,7 x 24,4 cm.
- B. de Pantorba. Óleo sobre cartón. 28,5 x 37,6 cm.
- Figuera. Óleo sobre lienzo. 72,5 x 101 cm.
- Figuera. Óleo sobre tabla. 19 x 24,3 cm.
- O. Pelayo. Óleo sobre papel. 15,5 x 23 cm.
- B. de Pantorba. Óleo sobre tabla. 14,5 x 18,5 cm.
- Anónimo. Óleo sobre tabla. 24,5 x 15 cm.

- .- F. Arias. Óleo sobre lienzo. 60,5 x 73,5 cm.
- .- F. Arias. Óleo sobre tabla. 26,4 x 28,7 cm.
- .- Perezgil. Óleo sobre tabla. 19 x 22,3 cm.
- .- J. Lucas. Óleo sobre lienzo. 35 x 27 cm.
- .- L. Díaz. Óleo sobre papel. 29,6 x 65,5 cm.
- .- E. Vicente. Óleo sobre lienzo. 90 x 75 cm.
- .- Úbeda. Óleo sobre lienzo. 34,8 x 26,7 cm.
- .- Anónimo. Óleo sobre lienzo. 81,3 x 100 cm.
- .- D. Díaz. Óleo sobre lienzo. 72,8 x 100 cm.
- .- Mateos. Óleo sobre lienzo. 99,7 x 85,4 cm.
- .- Anónimo. Óleo sobre cartulina. 75 x 55,5 cm.
- .- M. A. de Armas. Óleo sobre tabla. 121,6 x 94,7 cm.
- .- J. Vela Zanetti. Técnica mixta sobre papel. 100,8 x 69,8 cm.
- .- J. Terma. Técnica mixta sobre lienzo. 64,5 x 51,5 cm.
- .- L. García-Ochoa. Aguada sobre papel. 49,5 x 71,6 cm.
- .- O. Pelayo. Aguada sobre papel. 25 x 20,8 cm.
- .- R. Alberti. Rotulador de colores sobre papel. 34,5 x 22,5 cm.
- .- Pérez Contel. Aguada sobre papel. 10 x 5 cm.
- .- A. Granados. Tinta sobre papel. 21,5 x 15,5 cm.
- .- Anónimo. Rotulador sobre papel. 37 x 26,5 cm.
- .- T. Barcala. Rotulador sobre papel. 40 x 30,5 cm.
- .- E. Vicente. Tinta y aguada sobre papel. 41 x 33,5 cm.
- .- E. Vicente. Tinta y aguada sobre papel. 41 x 33,5 cm.
- .- Barjola. Rotulador sobre papel. 21,9 x 16,8 cm.
- .- Castro Arines. Tinta sobre papel. 50,4 x 32,6 cm.
- .- O. Pelayo. Tinta y aguada sobre papel. 10,5 x 14 cm.
- .- O. Pelayo. Tinta y aguada sobre papel. 10,5 x 14 cm.
- .- E. Vicente. Tinta y aguada sobre papel. 34,3 x 26,5 cm.
- .- Pérez Contel. Conté sobre papel. 14 x 7,7 cm.
- .- Mateos. Aguada sobre papel. 15 x 10 cm.
- .- A. Buero. Tinta sobre papel. 15,5 x 19,6 cm.
- .- A. Buero. Tinta sobre papel. 12,5 x 9 cm.
- .- J. Lucas. Aguada sobre papel. 16 x 11,2 cm.
- .- J. Lucas. Aguada sobre papel. 16 x 11,2 cm.
- .- J. Lucas. Aguada sobre papel. 16,3 x 11,5 cm.
- .- Núñez Castelo. Lápiz sobre papel. 20,5 x 12,1 cm.

- O. Pelayo. Aguada sobre papel. 10 x 8,5 cm.
- O. Pelayo. Aguada sobre papel. 11,4 x 10,6 cm.
- O. Pelayo. Aguada sobre papel. 10,7 x 9,4 cm.
- E. Vicente. Lápiz sobre papel. 35 x 26,7 cm. Boceto en el reverso del mismo dibujo.
- E. Vicente. Aguada sobre papel. 39,5 x 31,2 cm.
- E. Vicente. Dibujo a la aguada sobre papel. 50 x 35 cm.
- E. Vicente. Acuarela sobre papel. 50 x 65,5 cm.
- F. Arias. Aguada y cera sobre papel. 46,5 x 30,5 cm.
- J. Lucas. Aguada y ceras sobre cartón. 26 x 18,5 cm.
- J. Lucas. Carboncillo, conté y aguada sobre papel. 69 x 48,5 cm.
- F. Arias. Carboncillo, conté y aguada sobre papel. 64,7 x 49,5 cm.
- Régulo. Tinta, aguada y ceras sobre papel. 20 x 11,5 cm.
- Martínez Novillo. Acuarela sobre papel. 15 x 23 cm.
- L. García-Ochoa. Cromolitografía. 48,2 x 37,8 cm.
- Barjola. Pincel litográfico. 48,2 x 37,8 cm.
- D'Harcourt. Aguafuerte. 31,5 x 24 cm.
- L. García-Ochoa. Aguatinta y aguafuerte. 9,5 x 7,7 cm.
- L. García-Ochoa. Aguatinta y aguafuerte. 9,5 x 8 cm.
- O. Pelayo. Gofrado. 12,7 x 10,7 cm.
- O. Pelayo. Gofrado. 8,5 x 9,7 cm.
- L. García Ochoa. Aguatinta y aguafuerte. 7,8 x 10,3 cm.
- L. García Ochoa. Aguafuerte y graneador. 7,9 x 8,5 cm.
- O. Pelayo. Aguatinta. 6 x 3,3 cm.
- Barjola. Pincel litográfico.. 75,5 x 105,1 cm.
- O. Pelayo. Punta seca con toques de ruleta y buril. 38 x 49 cm.
- J. Ortega. Lingrabado. 33,7 x 49 cm.
- Mateos. Punta seca. 23,5 x 17,5 cm.
- M<sup>a</sup>. A. de Armas. Litografía. 34 x 51,2 cm.
- O. Pelayo. Punta seca.. 9,8 x 7 cm.
- J. Caballero. Aguada y pincel litográfico. 34,8 x 22,5 cm.
- Azulejo de aristas del siglo XVI, procedente del monasterio de Canto, Toro, (Zamora). 12 x 12 cm.
- Martínez. Cabeza del poeta. Bronce. 43 x 22 x 26 cm.

## VISITANTES

El número de visitantes al Museo durante el año 1994 fue de:

– Tarifa normal . . . . .	11.739 personas.
– Tarifa gratuita . . . . .	24.648 personas.
– Tarifa reducida . . . . .	359 personas.
Total . . . . .	36.746 personas.

## PUBLICACIONES

- AZCUE BREA, L.: “La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” (Catálogo y Estudio). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.
- CIRUELOS GONZALO, A.: “El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones”. ACADEMIA, 1º semestre 1994 nº 78.
- FERNÁNDEZ AGUDO, P. y PÉREZ DELGADO, B.: “Paisaje y crepúsculo en la Academia”. ACADEMIA, 1º semestre 1994, nº 78.
- AZCARATE, I., DURA, V.; FERNÁNDEZ AGUDO, P., RIVERA, E., SÁNCHEZ DE LEÓN, A.: *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.
- *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia*. Catálogo exposición 250 aniversario de la fundación de la Academia. Coordinación general José M<sup>a</sup> de Azcárate; coordinación Leticia Azcue y Blanca Piquero. Comentarios de obras de pintura: Blanca Piquero, Begoña Pérez, Elena Rivera Angeles Sánchez de León y Pilar Fernández. Comentarios de escultura: Leticia Azcue. Comentarios de arquitectura: Carmen Heras y Silvia Arbaiza y comentarios de dibujo: Isabel Azcárate, Ascensión Ciruelos y Pilar García.



## PERSONAL

Entre las actividades realizadas durante el año de 1994, destaca el curso de III Ciclo que impartió el Académico-Conservador D. José María de Azcárate en la Sala de Conferencias de la Corporación, para alumnos de la Facultad de Geografía e Historia y Facultad de Bellas Artes, dentro de los cursos de Doctorado, que organiza cada año el Instituto de España.

D<sup>a</sup>. Leticia Azcue causó baja a mediados del mes de julio, al ser nombrada Subdirectora General de Acción y Difusión Cultural del Ministerio de Defensa.

En Junta ordinaria del 3 de octubre, se da cuenta del nombramiento de D<sup>a</sup> Blanca Piquero como Subdirectora del Museo.

## VISITAS

Se han realizado las siguientes visitas guiadas atendidas por el personal del Museo:

### *Enero*

- Grupo Cultural Temar (dos grupos de 25 personas).
- ACIASBA (Asociación de Villaverde): un grupo de 25 personas.
- Colegio de La Sagrada Familia (2 grupos de 20 alumnos).
- ABACO (Grupo de Ciudad y Educación): 2 grupos de 15 personas.
- Escuela de Adultos “Barrio del Pilar”.
- Colegio de la Pureza de María (1 grupo de 28 personas).

### *Febrero*

- Grupo Cultural Temar (un grupo de 25 personas).
- Grupo Cultural de Ciudad y Educación (un grupo de 20 personas).
- Círculo Cultural Medina (25 personas).
- Colegio de la Sagrada Familia (2 grupos de 25 personas).
- Academia Teide (2 grupos de 20 personas).
- Grupo Nórdico (un grupo de 30 personas).
- Colegio Montserrat (dos grupos de 25 personas).

*Marzo*

- Colegio de la Sagrada Familia (dos grupos de COU).
- Centro Cultural ADESMA (dos grupos de 25 personas).
- Junta Municipal de Usera (dos grupos de 20 personas).

*Abril*

- Instituto Mixto Crevillente (un grupo de 25 personas).
- Grupo de Ciudad y Educación (un grupo de 25 personas).
- Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo (dos grupos de 15 personas).

*Mayo*

- Grupo Unidad de Alcoholismo del Ayuntamiento de Madrid (un grupo de 20 personas).
- Instituto San Isidro (un grupo de alumnos de 3º de BUP).
- Colegio de la Presentación de Vicálvaro (tres grupos de 25 alumnos).
- Escuela de Artes y Oficios de Salamanca (dos grupos de 20 personas).
- Colegio Corazón de María (dos grupos de 25 personas).
- Asociación Cultural Arte-Música (un grupo de 15 personas).

*Junio*

- Colegio Blanca de Castilla (dos grupos de 25 alumnos de 1º de BUP).
- Colegio Fuentelarreina (dos grupos de 25 alumnos de 1º de BUP).

*Octubre*

- Colegio Feu (dos grupos de 15 alumnos de 8º de EGB).

*Noviembre*

- Fundación Colegio del Rey (un grupo de 10 personas).
- Universidad Popular de Alcobendas (dos grupos de 20 personas).

*Diciembre*

- Instituto Ramiro de Maeztu (un grupo de 25 personas).

## EXPOSICIONES

## Préstamos nacionales e internacionales

*Goya, el capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*

Madrid (Museo del Prado): noviembre de 1993 - febrero de 1994.

Londres (Royal Academy): marzo-junio de 1994.

Chicago (The Art Institute): julio-octubre de 1994.

– Goya, Francisco de: Autorretrato.

– 673.- Goya Francisco de: Escena de Inquisición.

– 674.- Goya, Francisco de: Procesión de flagelantes.

– 672.- Goya, Francisco de: Casa de locos.

– 675.- Goya, Francisco de: La corrida de toros.

*El dibujo valenciano del siglo XVII*

Valencia (Museo de San Pío V)

Del 24 de enero al 3 de abril de 1994

– 2195.- March, Esteban: Batalla

– 2186.- Conchillos, Juan: Cristo muerto.

– 2196.- March, Esteban: Retrato de Miguel March.

*Amadeo Roca*

Madrid (Casa de Velázquez)

Abril-mayo de 1994

– H-501.- Roca, Amadeo: Retrato de Madame Batlle.

*Filippo Juvarra y su obra*

Madrid (Salas del Palacio Real)

Abril-junio de 1994

– 566.- Retrato de Filippo Juvarra.

*Luis Rigalt*

Barcelona (Museo de Arte Moderno)

Octubre de 1994 - Enero 1995

– Rigalt, Luis: Paisaje nocturno con incendio de un palacio (óleo).

– 2524.- Rigalt, Luis: Seis estudios de árboles (dibujo).

*1492. La Paz y la Guerra. Castilla y Portugal en la época del Tratado de Tordesillas*

Burgos (Museo Marceliano Santamaría y Auditorio Municipal).

Septiembre 1994 - Enero 1995

– 856.- Strigel, Bernard (copia): El Emperador Maximiliano y su familia.

*Goya*

Estocolmo (Suecia) (National Museum)

6 de octubre de 1994 - 8 de enero de 1995.

– 670.- Goya, Francisco de: D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz.

– 680.- Goya, Francisco de: Retrato de D. José de Munárriz.

*Federico de Madrazo*

Madrid (Museo del Prado)

19 de noviembre de 1994 - 29 de enero de 1995.

– 541.- Madrazo, Federico de: Retrato de Isabel II.

– 221.- Madrazo, Federico de: La Continencia de Escipión (lienzo)

– 2.260/P.- Madrazo, Federico de: La Continencia de Escipión (dibujo)

*Jovellanos, aficionado y coleccionista*

Gijón (Museo-casa natal de Jovellanos)

Noviembre de 1994 - Febrero 1995

– E/476.- Monasterio, Angel: Retrato de Jovellanos.

– 539.- González Velázquez, Zacarías: Retrato de Ventura Rodríguez.

## EXPOSICIONES ORGANIZADAS CON FONDOS DEL PROPIO MUSEO (SALA 15)

*Legado de D. Silvestre Pérez*

Durante los meses de enero a abril de 1994, se expusieron en la sala 15 del Museo los fondos del legado de Silvestre Pérez a la Academia. La muestra fue organizada por D<sup>a</sup> Silvia Arbaiza y D<sup>a</sup> Carmen Heras.

*Mariano Bertuchi. Dibujos sobre la guerra civil marroquí (1903 y 1908)*

Durante los meses de mayo a agosto de 1994, se expuso una selección de dibujos, a cargo de D<sup>a</sup> Elena Rivera y de D<sup>a</sup> María del Carmen Utande.

*Legado de D. Ramón de Garcíasol*

Durante los meses de noviembre y diciembre de 1994 y parte de enero de 1995, se expuso una pequeña selección de obras procedentes del legado Garcíasol, recientemente incorporado a las colecciones del Museo. Exposición a cargo de D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Pilar Fernández y D<sup>a</sup> Elena Rivera.

## BIBLIOGRAFÍA



ESCALERA PÉREZ, Reyes, *La imagen de la Sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga. 1994. 486 páginas y XXIX láminas.



Con rigor, estructura y claridad Reyes Escalera, doctora en Historia del Arte, desarrolla el tema que expone en el título de su libro y concreta su trabajo, basado en el análisis de Relaciones impresas, a las provincias de Málaga, Jaén y Granada.

Inicia su interesante estudio exponiendo la significación de las *Fiestas* y el mecenazgo de personajes y ciudadanos en ellas. Luego reseña la espectacularidad de luminarias, fuegos, fiestas, músicas, danzas y justas poéticas que intervenían.

Menciona la transformación que experimentan los conjuntos urbanos, embelleci-

dos con las decoraciones y arquitecturas efímeras de arcos triunfales, catafalcos y altares, levantados para las *Fiestas* en plazas, plazuelas y calles. Sin olvidar la Ico-nografía, con sus jeroglíficos y emblemas.

El capítulo dedicado a la arquitectura efímera creada para celebrar festejos reales es muy importante y completo. Tanto por la exposición de los motivos –proclamaciones, recibimientos y otros sucesos–, así como por la simbología de las decoraciones y por la completa bibliografía que acompaña al texto. El mismo comentario merece el texto dedicado a funerales regios, con ilustraciones y amplia bibliografía.

Son magníficas y elocuentes las interpretaciones de las teorías de las *Fiestas*, así como la descripción de las arquitecturas levantadas para celebrar el Corpus Christi. Además están estudiados con detalle sus aspectos ceremoniales, desde los cortejos procesionales, hasta sus danzas, gigantes, diablillos, músicos y autos sacramentales, con identificación de su iconología y simbolismo, a cuyo texto acompaña la oportuna bibliografía.

Otras importantes *Fiestas* estudiadas son las que celebraron para conmemorar las beatificaciones, así como canonizaciones en honor de la Purísima Concepción, y algunas ocasionales, como fueron la consagración de iglesias y traslado de reliquias.

Consideramos que el libro comentado es muy importante y descubre lagunas y facetas desconocidas o tratadas parcialmente. Es importante no sólo por el rigor, erudición y método de trabajo, sino por la descripción de las arquitecturas efímeras y decoraciones reseñadas.



Es un trabajo científico, diferente de los conocidos, que se limitan a expresiones literarias más o menos brillantes, porque en su confección se adivina un esfuerzo inaudito para reunir y después analizar inteligentemente

los datos proporcionados por la abundante y escogida bibliografía que adjunta.

Será una obra de obligada consulta para quienes necesiten información sobre los amplios y variados temas tratados.

LUIS CERVERA VERA

RUDOLF WITTKOWER - IRMA B. JAFFE, *Architettura e arte dei gesuiti*. Electa. Milán 1992. 164 páginas. 83 ilustraciones en blanco y negro.



La editorial Electa, dentro de su colección *Documenti di architettura*, ha traducido y publicado el presente libro, casi inaccesible para los estudiosos de la arquitectura. Originalmente publicado por la Fordham University Press en 1972, con el título *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, recoge las contribuciones al Simposio celebrado en esa universidad en abril de 1969. El objetivo de este encuentro era el examinar las relaciones

entre la Compañía de Jesús –y de la espiritualidad jesuítica– y el arte del barroco; con el fin de poder argumentar, a partir de hechos objetivos, la posible influencia –si es que existió– entre el espíritu ignaciano y la cultura artística de la época.

La conclusión del libro es, precisamente, la de cuestionar esta influencia, o al menos, poner en crisis una interpretación habitual del arte de la contrarreforma, en los países católicos, en cuanto decisivamente influídos por una sensibilidad y un espíritu deudores del pensamiento de San Ignacio, y por la denominada –con tintes claramente peyorativos– “mentalidad jesuítica” propia de sus clérigos. Una interpretación, en definitiva, heredera del pensamiento protestante propia de muchos de los grandes historiadores del arte centroeuropeos, que ya aparece en los escritos de Heinrich Wölfflin, y que Nikolaus Pevsner canonizó en varios de sus trabajos, en los que viene a definir el estilo barroco como la quintaesencia de ese “espíritu jesuítico”.

El libro recoge todas las intervenciones de los participantes en el simposio: Rudolf Wittkower, que delimita el problema objeto de estudio; James Ackerman, que estudia la iglesia del Gesú y la arquitectura de los jesuitas; Howard Hibbard, que se ocupa de la pintura, a partir de la primera decoración

pictórica de la iglesia del Gesú; Francis Haskell, de los mecenas, benefactores artísticos de la Compañía; René Taylor, sobre Juan Bautista Villalpando; y Per Bjurström y Thomas Culley que tratan, respectivamente, de las empresas teatrales y musicales.

En mi opinión, los artículos de mayor interés en esta publicación son los que tratan de la arquitectura. Además del escrito de Taylor –cuyas ideas son bien conocidas para los estudiosos de nuestro país–, se ocupan de la arquitectura Wittkower y Ackerman, especialistas ambos en la historia de la arquitectura del clasicismo. Rudolf Wittkower abre el tema afirmando tajantemente que los estudiosos han demostrado que la Compañía nunca tuvo interés en imponer un estilo característico a sus empresas arquitectónicas y artísticas. Si bien es cierto que las ordenanzas de 1558 obligaban a que todo proyecto se aprobase en Roma, esta aprobación no trataba de aspectos estéticos, sino que se basaba en aspectos funcionales, con el fin de que los nuevos edificios se adaptasen a las exigencias de los religiosos y sus apostolados. En consecuencia, según Wittkower, había una gran libertad estilística y estética, una gran versatilidad y adaptabilidad a los gustos y tradiciones locales.

En este sentido, Wittkower nos recuerda cómo en Alemania o en Flandes algunas iglesias de nueva planta fueron erigidas de acuerdo con la tradición tardogótica de esos países. Por otra parte, señala cómo la aprobación y criterios de la curia generalicia no siempre era respetada, actuándose con gran liberalidad y compromiso, alterándose la disposición funcional de los proyectos de acuerdo con las necesidades del lugar, los deseos de los benefactores o los imperativos del arquitecto. De hecho, algunas tentativas tempranas de elaborar un tratado de cómo construir las obras de la Compañía, de ofre-

cer modelos o estándares para sus iglesias, nunca llegaron a prosperar.

Wittkower destaca cómo la Compañía, al igual que otras órdenes religiosas, tuvo muchos religiosos artistas, pero en su opinión ninguno de ellos destacó en las artes cultivadas, dejando una clara impronta en el desarrollo artístico. Quizá, precisamente, por el espíritu ignaciano, que obligaba a sus miembros a evitar la vanagloria, la peligrosa tentación de llamar la atención o brillar por sus méritos. No obstante, apunta acertadamente cómo ciertos religiosos-artistas itinerantes, al igual que en otras órdenes (recordemos al religioso Guarino Guarini y los edificios que proyectó para su orden de los Teatinos), impusieron un cierto grado de uniformidad en sus obras.

En este sentido, y en relación con la pintura o la escultura, Wittkower afirma que la compañía apenas tuvo relevancia artística en su primer siglo de existencia. Siempre escasos de dinero, acudieron normalmente a artistas menores, siguiendo el gusto dominante del momento. Sólo Andrea Pozzo impone en sus decoraciones ilusionísticas para san Ignacio un cierto estilo basado en la exaltación y gloria del fundador; pero incluso aquí, Pozzo siguió las corrientes artísticas comunes en su tiempo en decoración de iglesias y palacios.

Es evidente, no obstante, que la Compañía se relacionó con grandes artistas; y así Wittkower nos recuerda que el mismo Miguel Ángel conoció a san Ignacio, y se ofreció a trabajar para él. Otros artistas participaban de la religiosidad de la Compañía y se dirigieron con jesuitas. Pero es poco probable demostrar una influencia de su espiritualidad en la creación de un determinado estilo. Wittkower examina, en este sentido, las relaciones de los jesuitas con cinco grandes artistas muy ligados a la

Compañía: Ammannati, Rubens, Pietro da Cortona, Borromini y Bernini, para concluir que cada uno de ellos cultivó un estilo personal y característico.

En consecuencia, más que hablar de la imposición deliberada de un estilo a través de su influencia espiritual, Wittkower afirma que, en todo caso, sucedió más bien al contrario: que fueron los grandes artistas los que influyeron en los jesuitas. Ni siquiera se puede afirmar que fueran los principales promotores o inspiradores del tardobarroco, pese a que en tiempos del prepósito Gian Paolo Oliva (entre 1660 y 1680), se abandonó la austeridad y pobreza impuesta por san Ignacio para sus edificios, favoreciéndose en sus iglesias, y en honor a Dios, un arte más espectacular y suntuoso, del que son testimonios la iglesia de San Andrea en el Quirinal, erigida por Bernini en esos años, o la nueva decoración interior del Gesú. Precisamente sobre Oliva, uno de los pocos generales de la Compañía interesado por las artes, e íntimo amigo de Bernini, trata especialmente Haskell en su documentado estudio sobre el mecenazgo.

Si alguna influencia ha habido, señala Wittkower, ha sido en la arquitectura, a través de la tipología de la iglesia madre del Gesú en Roma. El Gesú, como es bien sabido, responde perfectamente a las nuevas necesidades apostólicas y litúrgicas de la contrarreforma; su tipología permite una gran diversidad de espacios relacionados para la predicación, la práctica de la confesión, o el culto. Pero el mérito de esta obra no es tanto de los jesuitas como de Vignola y de su patrono, el cardenal benefactor de los jesuitas Alejandro Farnesio, quien impuso a la Compañía –y a su prepósito, Francisco de Borja– sus ideas sobre la nueva iglesia.

Podríamos decir, por tanto, que los jesuitas –a través de Farnese, Vignola y Gia-

como Della Porta– fueron los inventores de una nueva y exitosa tipología que se difundirá por toda Europa. Pero, aún en esto, cabrían matizaciones. James Ackerman nos demuestra en su trabajo cómo la tipología de la iglesia del Gesú no es tanto fruto de la adecuación de un edificio a las necesidades e ideas de los jesuitas, como la derivación natural de un tipo arquitectónico que se había ido formando en torno a 1530 en el norte de Italia, especialmente en Milán –por entonces el prototipo ideal de iglesia romana seguía siendo la planta central– al amparo del espíritu renovador de la iglesia católica anterior a Trento. En consecuencia, el Gesú cristalizaría un tipo ya desarrollado; y los jesuitas, más que creadores de un estilo, se aprovecharían de una formas ya codificadas y generalizadas en Italia, incluso ya sancionadas por Carlos de Borromeo en sus famosas *Instructio-num fabricae* de 1577.

Ackerman, en consecuencia, estudia en su contribución los precedentes de la iglesia del Gesú, a través de un interesante análisis tipológico que pasa, entre otros, a través de Galeazzo Alessi y las dos iglesias venecianas de Andrea Palladio. Posteriormente, Ackerman se centra en la génesis del edificio, a partir de las decisiones de Alejandro Farnesio expuestas en las dos cartas enviadas a Vignola en 1568, el análisis de algunos bocetos para el edificio –con un intento primerizo de Vignola de erigir una iglesia de planta oval– y el diseño de la fachada, que finalmente realiza Della Porta. También Ackerman concluye tras su estudio, que a partir del Gesú es imposible referirse al barroco en cuanto estilo influenciado por el espíritu jesuítico, y que la libertad de actuación de los arquitectos y mecenas en esta obra fue total.

CARLOS MONTES SERRANO

SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura. Iconografía. Liturgia*. Encuentro Ediciones, Madrid, 1994. 437 páginas, numerosos dibujos dentro del texto.



El prólogo de James Lara, de la Universidad de Berkeley y del Instituto de Liturgia de la Diócesis de Nueva York deja bien sentido el propósito del libro de Santiago Sebastián. Su cuantiosa bibliografía iconográfica e iconológica tiene un nuevo elemento en este libro: la liturgia. No es que la haya descuidado anteriormente, sino que se pone en realce en esta publicación, precisamente para enfatizar una investigación que se halla en boga y que sólo tíbiamente se ha abierto camino en España. Nada se descubre al decir que el templo está destinado a canalizar

la actividad religiosa del pueblo de Dios, entendido como comunidad de creyentes. El simbolismo de los distintos elementos que componen el edificio y las obras de arte que contiene también se halla debidamente estudiado. ¿Cuál es la ausencia? Sencillamente, la liturgia, es decir, la celebración, la puesta en escena, la ordenación del escenario, su estructura, los útiles sagrados, el ceremonial, ¡los gestos! El vaciamiento de la liturgia en nuestros días, por aquello de una mayor sencillez, ha sumido a los fieles en la incapacidad para valorar el significado de arrodillarse, inclinar la cabeza, descubrir en un vaso sagrado algo más que suntuosidad artística. Se hace preciso un rearme informativo. Por suerte hay una nutrida literatura de todos los periodos, que va explicando el comportamiento de la liturgia y su integración en la obra artística.

En once capítulos Santiago Sebastián va desarrollando su programa, permaneciendo constante en tres aspectos: arquitectónico, iconográfico y litúrgico. El autor tiene que traer a colación conocimientos ya expuestos en libros sobre el arte medieval. Pero la perspectiva fundamental se aplica a la liturgia, que es la que precisamente deseamos valorar.

Un ejemplo muy significativo de lo que importa esta apelación a la liturgia para el mejor conocimiento del arte procede del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. La ola de admiración que provoca este magnífico conjunto escultórico del Maestro Mateo, está en gran parte potenciada por los Ancianos provistos de instrumentos musicales. Se ha llegado a precisar que son instrumentos auténticos de la época. ¿Pero qué relación guardan con la liturgia?

Los estudios del Padre Calo revelan que estos instrumentos representan la música popular y la culta. Recogiendo un texto del *Codex Calixtinus* se llega a conocer el ambiente de la ciudad, ocupada por peregrinos que tocaban cítaras, liras, arpas, flautas, trompetas y otros instrumentos. Esta música se injertó en las ceremonias litúrgicas de la catedral y por eso no debe sorprender este concierto celestial.

La basílica paleocristiana es un centro de reunión bien estructurado jerárquicamente. Es un espacio para la acción comunitaria. Requiere cánticos heredados de los salmos hebraicos, una *schola cantorum* que venía a remedar fiestas paganas ahora sacralizadas. Los oficiantes se revisten de casullas, dalmáticas y albas, una indumentaria alejada del atuendo habitual y que refleja las prendas propias de las festividades profanas. La liturgia bizantina está muy influenciada por el ceremonial oficial. La división del templo en tres partes, nártex, nave y bema, implica la yuxtaposición de espacios para tres componentes de la grey cristiana: neófitos, fieles bautizados y clérigos oficiantes.

Las pequeñas iglesias mozárabes acogieron a una liturgia hispánica muy peculiar. Su iniciación tuvo lugar bajo los visigodos. No en balde se nutrió de la obra de San Isidoro *De ecclesiasticis officiis*. Se acomodó a un ritual litúrgico que requería la inmediatez de los fieles, como exigían templos tan reducidos. Pero al extenderse la liturgia unificada de Roma y los monjes cluniacenses, en el Concilio de Burgos de 1080 se aceptó la sustitución del ritual visigótico por el romano, si bien el Cardenal Cisneros abogó por conservarlo como una tradición de la Iglesia, en la Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo.

Los cluniacenses dieron un giro decisivo a la liturgia. Sólo bajo sus exigencias puede

comprenderse la cabecera de los templos de la orden, con cinco ábsides envolviendo a la capilla mayor y alineando otros a lo largo del crucero. Para dar firmeza a este rito, se codifican las *Consuetudines Cluniacenses*, que aclaran las particularidades rituales, como el uso de piezas suntuosas en las inmediaciones del altar. Reaccionan los cistercienses, eliminando la suntuosidad y el esplendor de la imaginería.

A la luz de la liturgia ha de ser examinada la arquitectura románica. El uso civil y cementerial explica los pórticos. Por su parte el florecimiento de las peregrinaciones determina una liturgia basada en el movimiento dentro del templo, lo que desarrolla la girola, las naves laterales y los pórticos interiores.

El comportamiento del templo gótico se refleja asimismo en las particularidades de la liturgia. El templo de esta suerte no resultaba una abstracción. Por el contrario se hacía comprensible por medio de manuales. Santiago Sebastián resalta uno: el *Prochiron*, escrito por Guillermo Durando. Todos los elementos del templo responden a condicionamientos simbólicos. Los cuatro muros están en relación con los cuatro Evangelistas y las cuatro Virtudes. El altar, las piezas del ajuar litúrgico, las campanas, se adaptan a simbolismos precisos. Todas las funciones se reflejan en el edificio. Las cruces de dedicación, que van jalonando el progreso en la edificación, son consecuencia de una ceremonia, que representa el avance en la construcción y al mismo tiempo la bendición litúrgica para expulsar al demonio del recinto.

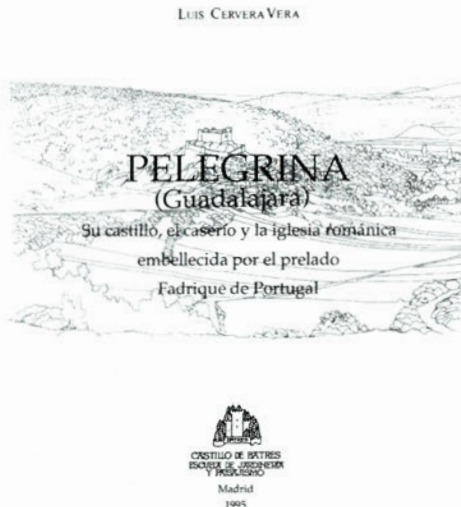
Un corolario puede desprenderse. La liturgia de nuestro tiempo se ha alejado de la estética, del misterio, de la ceremonia. ¿No será esto causa de que el templo apenas pueda diferenciarse de un monumento ci-

vil, destinado incluso a lo lúdico?. La liturgia de la Semana Santa ha desplazado el oficio de tinieblas. Los tenebrarios y carracas han pasado al museo o al desván.

Esta consideración negativa, por contraste debe estimularnos a seguir la pauta del libro de Santiago Sebastián, buscando en la luz de la liturgia la razón de ser del arte religioso.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

CERVERA VERA, Luis, *Pelegrina (Guadalajara). Su castillo, el caserío y la iglesia románica embellecida por el Prelado Fadrique de Portugal*, Castillo de Batres. Escuela de Jardinería y Paisajismo, Madrid, 1995. 115 páginas. Noventa figuras.



En esta hora de acercamiento a Portugal es un sano ejercicio resucitar los hechos y personajes que han guardado mayor relación con España. Muy a propósito el caso de Don Fadrique de Portugal, que vivió en

Castilla en la época de los Reyes Católicos, sus protectores. El mundo cortesano luso-español entendía en lenguas, costumbres, poesía y relaciones políticas. Estudiante en Salamanca, en 1501 era designado capellán de la Reina Católica. Con ayuda de ésta, ejerce de canónigo primero en Segorbe y después en Albarracín. En 1503 obtiene el obispado de Calahorra. En 1504 está presente en Medina del Campo, para firmar como testigo en el codicilo de Isabel la Católica. Tras el fallecimiento de ésta, Fernando el Católico ejerció de valedor. En 1508 le consigue el obispado de Segovia, y en 1512 ocupa el de Sigüenza.

Y este es el nudo de la investigación emprendida por Cervera Vera. Preocupado por estudiar el mecenazgo artístico de Don Fadrique en la catedral de Sigüenza (donde se entierra), descubre que este mecenazgo se extiende a otros puntos del obispado. Uno de ellos es Pelegrina, un lugar al sur de Sigüenza, propiedad de la mitra segontina y que utilizaban los prelados para descanso. Sin duda Don Fadrique se enamoró de este pintoresco lugar y fruto de ello es la protección que dispensó a los edificios del caserío.

Queda claro el objetivo de Cervera Vera: los puntos concretos del mecenazgo.

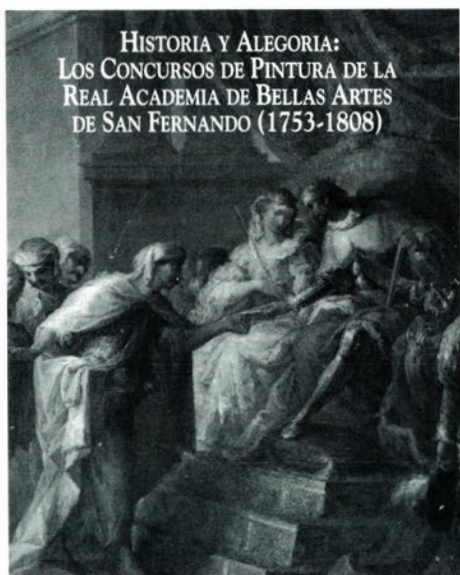
Pero estas actuaciones carecerían de explicación si el autor no hubiera aplicado las constantes de su ya tradicional sistema de investigar. Puede decirse, pues, que nos hallamos ante una investigación sistemática, pedagógica, completa, que va de lo amplio a lo reducido, de lo pasado a lo presente. ¡Y sin fotografías! No es que el autor las desdeñe, por supuesto, es que superan sus

diseños cuanto pudiera intentar la cámara fotográfica.

Punto de partida es la planimetría de la zona. El método de Cervera Vera es cuidadosísimo de la cartografía. Pero lo es asimismo de la historia. Codo con codo, el texto y las notas van abriendo brecha en la narración, en compañía de todo género de gráficos.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

AZCÁRATE LUXÁN, Isabel, DURÁ OJEA, Victoria, FERNÁNDEZ AGUDO, M<sup>a</sup> Pilar, RIVERA NAVARRO, Elena y SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Ángeles, *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, R. A. de B. A. de San Fernando, 1994, 281 páginas con 49 láminas en color y 237 ilustraciones en blanco y negro.



Es ésta una monografía importante en una materia poco conocida, con una presentación sistemática de cada una de las convocatorias del período estudiado, los

asuntos señalados a los participantes, las pruebas realizadas y los premios concedidos. Ofrece abundante documentación gráfica con un buen número de láminas en color de las obras más destacadas.

José M<sup>a</sup> de Azcárate, Académico Conservador del Museo de la Real Academia, hace una presentación de la obra señalando la importancia que tenía la entrega de estos premios en la sociedad española del siglo XVIII, como una muestra más de la apertura de la Real Academia de San Fernando tanto a las clases aristocráticas e intelectuales como a las populares. Señala también el significado de los temas propuestos dentro del marco de la Ilustración y del Romanticismo.

El estudio es consecuencia de un largo proceso de inventario en el que aparecen por orden las convocatorias de concursos de pintura (ya que había también de escultura, arquitectura y grabado) desde 1753 a 1808. Dentro de cada convocatoria se habla de los asuntos (entre los que destacaban los de historia antigua y los alegóricos), pruebas (de

pensado y de repente), premios (de primera segunda y tercera clase), los concursantes premiados y una descripción amplia de los temas y cómo fueron interpretados. Se reproducen las obras más importantes de cada convocatoria. La celebración de estos concursos está recogida en los libros y resúmenes de actas de la Academia.

Por otra parte el estudio también se refiere a los orígenes de ésta: creación, estatutos, cargos académicos, docencia (a la que se fueron incorporando en gran número artistas que habían sido alumnos de la Academia), proceso de aprendizaje y biblioteca para estudiantes y público en general.

Los premios de pintura se concedieron hasta 1808; interrumpidos luego por la invasión francesa no se reanudaron las convocatorias hasta 1832, fecha en que se celebraron por última vez. Las autoras han excluido deliberadamente del estudio esa

convocatoria porque ya su fin era conceder becas para estudiar en Roma y no premios como las anteriores. Indican también algunos matices diferenciales en varias de las convocatorias.

Entre las más de doscientas ilustraciones del texto y casi medio centenar de láminas destacan la reproducción de las medallas de oro y plata otorgadas como premios, el edicto de una de las convocatorias, el retrato de José de Carvajal entregando un premio, obra de Andrés de la Calleja, y algunas obras que hoy forman parte del Museo de la Academia de Federico de Madrazo, Ramón Bayeu, Vicente López Portaña, Zacarías González Velázquez, José Aparicio y José Alonso del Ribero entre otras.

Se cierra el estudio con una serie abundante de notas, bibliografía, documentación del Archivo de la Academia e índices tanto temático como de opositores.

M<sup>a</sup> CARMEN UTANDE RAMIRO

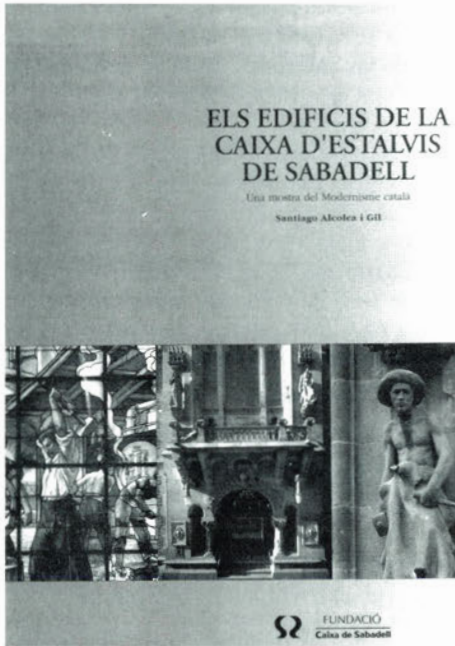
ALCOLEA I GIL, Santiago, *Els edificis de la Caixa d'Estalvis de Sabadell: Una mostra del Modernisme català*. Fundació Caixa de Sabadell, Sabadell, 1994. 230 páginas con numerosas ilustraciones en blanco y negro y en color.

En los últimos años ha sido objeto de numerosos estudios el hecho cultural que denominamos Modernismo, como síntesis de la faceta artística que se desarrolló, en los años inmediatamente anteriores y posteriores al de 1900, con indudable singularidad y básicamente en Cataluña, la cual puede integrarse en la tendencia que, siendo general en Europa, ha recibido nombres distintos, quizá porque en cada núcleo puede presentar elementos diferenciales. Nos parece indudable que un detenido y metódico análisis permitiría discernir esos ele-

mentos diferenciales en el *Modern'Style*, de Inglaterra, en el *Sezessionstil* austriaco; en el *Jugendstil* alemán, el *Stile Liberty* de Italia o el *Art Nouveau* en Francia. Todos ellos son el resultado de un clima estático que, sin duda, fue importante y consiguió implicaciones múltiples en todos esos países, pero no cabe excluir la posibilidad de establecer relaciones o coincidencias entre lo que se realizó en cada uno de ellos.

Podemos considerar que se halla ya en una fase avanzada la tarea inicial que se ha dedicado a la recopilación de datos acerca





de cualquiera de las actividades artísticas de esta etapa modernista en Cataluña, pero puede registrarse la publicación de varios e importantes trabajos monográficos que permitirían establecer ya un oportuno estado de la cuestión, cuando hace bastantes años que J.F. Ráfols (1949), A. Cirici Pellicer (1951) y O. Bohigas (1968) publicaron sus obras fundamentales.

Entre estas obras monográficas correspondientes a la arquitectura, la más reciente es la que se dedica a *"Els edificis de la Caixa d'Estalvis de Sabadell. Una mostra del Modernisme català"*. Ha sido publicada por esa entidad y como autores se citan Jordi Bonet y Armengol, que firma el prólogo; Josep Termes y Agustí Colomines, que cuidan de una introducción de carácter histórico, y Santiago Alcolea Gil, que desarrolla, en la mayor parte de la obra, un

ajustado planteamiento acerca de las características de los dos edificios que se integran en dicho conjunto, el que está ocupado por la sede de dicha institución y el que estuvo destinado a albergar los servicios propios de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios que, luego, ha pasado a dar un digno cobijo a la Biblioteca, al Auditorio y a otras secciones integradas en las actividades culturales que impulsa aquella entidad de ahorro.

No es fácil hallar reunidas las favorables circunstancias que han permitido alcanzar la afortunada conclusión de esta tarea. Una abundante documentación, la conservada en el archivo de dicha Caja de Ahorros y la reunida en diversos archivos barceloneses, ha permitido puntualizar muchos detalles acerca del proceso de la construcción y de quienes intervinieron en ella. Lógicamente, entre ellos destaca el arquitecto barcelonés Jeroni Martorell y Terrats (1876-1951), que proyectó los dos edificios y dirigió su construcción entre los años 1905 y 1915. No menos positivo ha sido el hecho de que, desde esas fechas, uno y otro han sido atendidos en su conservación por la entidad que los impulsó y los usa, la cual ha redondeado su intervención con el cuidado puesto a fin de que, el estudio que se les dedica en el presente libro, alcanzase también un alto nivel de calidad en lo relativo a la abundante información gráfica que su propio carácter requería.

Una simple observación de los planos originales, con sus plantas, alzado y sección, que se incluyen en la publicación, permiten apreciar ya algunos de los caracteres de este edificio de la "Caixa", que hemos de considerar como transcripción de los criterios que el Consejo de Administración tendría con respecto a la que habría de ser su sede social y también denotan su

capacidad para apreciar las calidades técnicas y estéticas, utilitarias o de representación, alcanzadas por el proyecto que el arquitecto les ofrecía. Hay que destacar el amplio espacio que en este proyecto quedaba reservado a la biblioteca pública, en la planta baja, y al Salón de Actos, en la planta noble, que se magnifica, además, con la solemne escalera de acceso dispuesta en el llamado Patio Turull un espacio cuadrado que recoge la tradición de los que, en las mansiones medievales catalanas, cumplen las funciones de iluminación y aireación de las estancias posteriores en edificios entre medianeras. Además fue aprovechado, como si fuese un espacio urbano, para emplazar el monumento que se dedicó al fundador de esta "Caixa", Pedro Turull y Sallent, en el cual colaboraron los escultores Manuel Fuxá e Ismael Smith, en los años 1914-1915.

Otro aspecto a considerar es el que corresponde a la hábil utilización del vidrio y del hierro en cubiertas y en elementos de cierre vertical, así como en la oportuna aplicación de una estructura, sobre arcos de trazado parabólico, reforzados con tirantes de hierro, para asegurar la estabilidad del amplio Salón, iluminado por las vidrieras policromas de los grandes ventanales. Esta policromía queda completada en estos interiores con una delicada gama obtenida con materiales en su color, con pavimentos de mosaico o con esgrafiados que, en su diseño, permiten apreciar la transición desde el Modernismo al "Noucentisme", lógica si tenemos en cuenta las fechas de la conclusión y la decoración del edificio.

La muy correcta conjunción entre las estructuras y la decoración arquitectónica, que en este edificio quedó establecida, resulta incrementada en sus valores por la adecuación a las funciones que cada uno de sus

sectores debía atender, y este detalle es todavía más apreciable si tenemos en cuenta que su tipología es innovadora y excepcional en nuestra arquitectura modernista, pródiga en las soluciones que bastantes arquitectos aplicaron a viviendas de variado nivel, con algún ejemplo en la arquitectura religiosa o en salas de espectáculo, de manera que los problemas que aquí resolvió J. Martorell eran prácticamente inéditos. Con ello y con interesantes conexiones con la arquitectura coetánea centroeuropea, amplió el panorama de nuestra arquitectura en esa etapa.

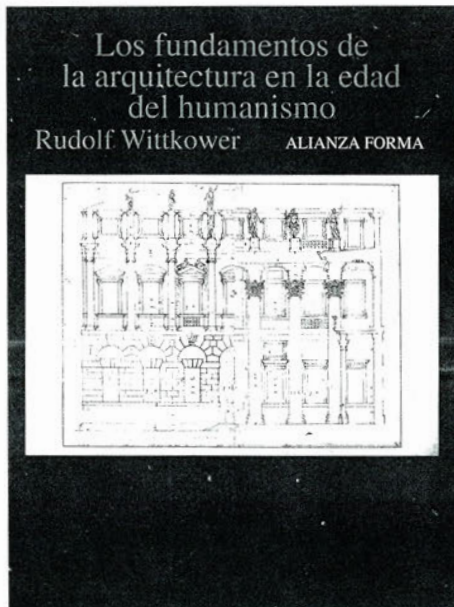
Unas conclusiones semejantes pueden aplicarse al analizar los elementos que, el mismo arquitecto, aplicó en la construcción del vecino edificio de la antigua Escuela Industrial y de Artes y Oficios. Más escueto en la decoración, destaca por la libertad en la composición de sus fachadas y el variado repertorio de soluciones que presentan sus ventanas; por la policromía de sus materiales, que permanecen a la vista; por la sabiduría de sus proporciones y de su escalera autoportante de ladrillo, según la tradicional técnica catalana, que se inserta en el hueco de la torre circular dispuesta en un extremo; por la lógica adaptación de sus espacios a las necesidades docentes, en definitiva, una suma de aciertos que se incrementan si tenemos en cuenta la ausencia de antecedentes cercanos a este tipo de construcciones. No cabe duda de que se puede señalar más de una conexión con las aportaciones de A. Gaudí, Ll. Domènech y Montaner o J. Puig y Cadafalch, y algunas se concretan, pero siempre fueron interpretadas con personalidad por este arquitecto. Con todo ello se enriquece el espléndido panorama de la arquitectura en Cataluña durante esta época modernista. Una época para cuyo mejor conocimiento habrá que tener muy en cuenta, sin duda,

este trabajo que, además, incorpora un capítulo en el cual se nos informa acerca de la posterior, y también importante, actividad profesional del arquitecto J. Martorell, dedicado con una verdadera actitud voca-

cional a las tareas de conservación y restauración de monumentos. Nuestra más cordial enhorabuena a los autores y a la entidad promotora de esta excelente y útil publicación.

ISABEL COLL Y MIRABENT

RUDOLF WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Alianza Editorial, Madrid 1995. 231 páginas. 128 ilustraciones en blanco y negro.



A comienzos de este año hemos tenido la agradable sorpresa de ver traducido y editado este importante libro del historiador Rudolf Wittkower (1901-1971). Aunque ya existía una anterior traducción de este texto, publicada por la editorial argentina Nueva Visión el año 1958, esta versión era de difícil acceso al estudioso de nuestro país, por

lo que, de hecho, esta traducción viene a ser una gran novedad editorial. Lo que se comprueba por haberse casi agotado la primera edición de este texto en los primeros meses.

El libro, tal como lo conocemos, reproduce, convenientemente ampliado en sucesivas ediciones inglesas, el escrito de Wittkower publicado en Londres el año 1949 dentro de la colección *Studies of the Warburg Institute*. Como es sabido, la trayectoria profesional de Rudolf Wittkower estuvo íntimamente unida al Instituto Warburg desde el año 1933, en que el Instituto y su biblioteca se trasladan en barco desde Hamburgo a Londres, buscando refugio en Inglaterra a causa de la persecución antijudía de los nazis.

Junto con este impresionante envío de unos sesenta mil libros, llegaron a Inglaterra un pequeño grupo de historiadores centroeuropeos, entre los que cabe mencionar a F. Saxl, E. Wind, E. Gombrich, N. Pevsner, G. Bing y R. Wittkower; todos ellos eran ajenos al ambiente inglés y, en muchos casos, con dificultades en el idioma. Conscientes de estos problemas, algunos de ellos comprendieron que las líneas tradicionales de investigación del Instituto – centradas especialmente en la historia de las ideas y en la pervivencia de la antigüe-

dad clásica en las imágenes— eran difícilmente accesibles al público anglosajón; por lo que buscaron temas de estudio más cercanos a sus preferencias, o centrados en temáticas inglesas.

Wittkower, que había vivido diez años en Roma como investigador en la Biblioteca Hertziana —el Instituto alemán para el estudio de la historia del arte— conocía de primera mano la arquitectura italiana, sus fuentes literarias y sus archivos, por lo que tuvo mayores facilidades para acomodarse a su nueva situación en Gran Bretaña. Ya que, desde finales de siglo, para cualquier inglés, el gran arte del Renacimiento italiano constituía un bagaje necesario en su formación cultural.

Wittkower supo aprovechar esta experiencia italiana. Por otra parte, en Berlín primero, y en Roma después, había tenido la oportunidad de conocer a historiadores que ejercerían en él una gran influencia. De Heinrich Wölfflin y Paul Frankl aprendería una nueva valoración sin prejuicios de la arquitectura barroca, junto a una metodología basada en el análisis formal; es decir, en un análisis de la obra de arquitectura a partir de aquellos elementos que se consideran prioritarios, como pueden ser la articulación de volúmenes, de superficies y el efecto espacial de su interior.

En este sentido, cabe observar cómo en el título de la obra que comentamos aparece la expresión de *Architectural Principles* (que en nuestro libro se traduce por *Los fundamentos de la arquitectura*); título que guarda una estrecha analogía con el de las obras de sus dos maestros: con los *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915) de Wölfflin, y los *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura* (1914) de Frankl.

Pero el trabajo de Wittkower, aun centrándose en la búsqueda de los elementos esenciales en la definición de la arquitectura de un período, introduce grandes variaciones respecto a las obras de Wölfflin y Frankl. Por una parte, Wittkower no intenta dar una explicación a la evolución del estilo, a partir de los factores psicológicos, como es el caso de Wölfflin, o mediante explicaciones culturalistas de cariz hegeliano —claramente influenciadas por Alois Riegl— en el caso de Frankl. De hecho, cabe observar que Wittkower evita intencionalmente hablar del concepto de estilo renacentista o de manierismo; términos que le exigirían una definición que fácilmente le llevarían a caer en peligrosas simplificaciones similares a las de sus maestros. De ahí, que lejos de definir lo que podría entenderse como arquitectura renacentista o manierista, se refiera a este período con el término “la edad del humanismo”. Adjetivación no casual, si tenemos en cuenta que el libro de arquitectura más famoso en Inglaterra hasta entonces, publicado por Geoffrey Scott en 1914, se titulaba precisamente *The Architecture of Humanism*. Con su contenido y con el título del libro, Wittkower intentaba enlazar, por tanto, con una tradición que al estudioso inglés no le era del todo ajena.

Pero existe otra diferencia entre la obra de Wittkower y la de sus maestros. Mientras que los primeros se centran fundamentalmente en el análisis formal de la arquitectura, intentando definir, a partir de ese análisis, unas constantes que den explicación la creación y evolución del estilo, Wittkower se ajusta con un rigor científico mucho mayor al estudio de las ideas y de los escritos renacentistas a partir de fuentes documentales conocidas directamente en las bibliotecas y archivos

italianos. Es decir, Wittkower utiliza la metodología del Instituto Warburg aplicada, no a las imágenes del renacimiento –como era habitual en los miembros del Instituto– sino al análisis de la arquitectura de ese período. En este sentido, cabe apreciar como en su interpretación de esta arquitectura, Wittkower da entrada, por primera vez, y dentro de la más ortodoxa tradición iconográfica del Warburg, al valor simbólico que adquieren, para los arquitectos de ese período, las relaciones numéricas y proporcionales.

Como decíamos, Wittkower había residido en Roma desde 1922. Fruto del trabajo de esos años –además de revisar y actualizar la guía Baedeker y colaborar en varias investigaciones– fueron sus primeros artículos dedicados a la Cúpula de San Pedro (1933) y a la Biblioteca Laurenziana de Miguel Ángel (1934). En 1937, ya en el Warburg, publica en el *Burlington Magazine* su trabajo sobre la arquitectura de Carlos Rainaldi, con sus acertados análisis sobre la planta central y la articulación de las fachadas del alto barroco romano. Posteriormente, a finales de los años treinta, ya como editor del *Journal of the Warburg Institute*, publicaría en los primeros números de esta revista diversos ensayos sobre simbolismo e iconografía.

Durante la guerra, con la imposibilidad de un trabajo más detenido en los archivos, y con el fin de evitar los celos que pudiera suscitar su nacionalidad alemana, Wittkower se acerca por vez primera a un tema que, posteriormente tendría una gran fortuna: la influencia de Palladio en la arquitectura inglesa. Ya en 1941, junto con Saxl, había organizado una exposición itinerante de fotografías en las que intentaba mostrar dicha influencia, llamando la atención sobre un aspecto del arte británico que los

ingleses parecían no haber advertido en su exagerada insularidad. Posteriormente se centraría en el estudio del palladianismo y neopalladianismo inglés de los siglos XVII y XVIII, a través de importantes trabajos sobre arquitectos ingleses.

Fue este énfasis sobre el palladianismo en Inglaterra, y su novedad en ese país, lo que le llevó a trabajar con mayor profundidad en las ideas de Palladio, dando lugar a los escritos que, bajo el título de “Los fundamentos de la arquitectura de Palladio” y “El problema de la proporción armónica en arquitectura”, se publicaron primero en la revista del Warburg y posteriormente en el libro que ahora reseñamos.

Con el fin de dar mayor realce a esta monografía, justificando su título, Wittkower incluyó otros dos amplios trabajos: “La interpretación albertiana de la antigüedad en arquitectura”, en el que analiza las principales obras de Alberti a partir de su tratado de arquitectura, y “La iglesia de planta central y el renacimiento”, en el que expone el valor simbólico que adquieren estas nuevas construcciones.

El conjunto de este libro supuso una auténtica novedad en la historiografía sobre el renacimiento. Como es sabido, toda la interpretación sobre la arquitectura italiana del período se había realizado a partir de las pautas asentadas por Jacob Burckhardt en su libro *La cultura del renacimiento en Italia* (1860). Libro que consagró la idea del renacimiento como reflejo de una nueva cultura y esteticismo paganizante, opuesto a la cultura e ideales del medioevo.

Desafiando esta interpretación, Wittkower fue el primero en explicar, a través de sus estudios sobre el valor simbólico de la planta central y de las proporciones palladianas, que los arquitectos y teóricos de la época entendían que con estas soluciones

lograban una arquitectura más adecuada a los valores religiosos que querían alcanzar. Es decir, Wittkower, a través de la arquitectura italiana, venía a reforzar una idea ya expuesta por Aby Warburg y sus discípulos; la idea de continuidad entre el medioevo y el renacimiento; y la explicación del renacimiento como un movimiento vinculado estrechamente a valores cristianos.

Ahora bien, ¿cuáles son esos *fundamentos o principios básicos* que están presentes en la arquitectura del humanismo, y que justifican la elección del título del libro?. Aunque Wittkower no los señala explícitamente, creo no equivocarme al afirmar que son los siguientes: el significado y carácter simbólico de la nueva arquitectura del renacimiento, la antigüedad clásica como arsenal de motivos para la nueva composición, la experimentación tipológica, y la

proporción. Es decir, cuatro temas que enlazan perfectamente la investigación de Wittkower con las inquietudes teóricas del Instituto Warburg.

El texto de Wittkower se completa con un Prefacio escrito para la tercera edición en la que su autor comenta el impacto que este libro tuvo en su momento, especialmente entre los jóvenes arquitectos ingleses. Al final se incluyen cuatro apéndices en los que se resumen varias conferencias inéditas sobre la proporción impartidas por Wittkower. Tan sólo señalar un defecto: creo que debería haberse respetado la palabra *Principios de la arquitectura* en el título de la obra, ya que además de ser más fiel al original *Architectural Principles*, el término en cuestión ya es una expresión familiar en la historiografía de la arquitectura.

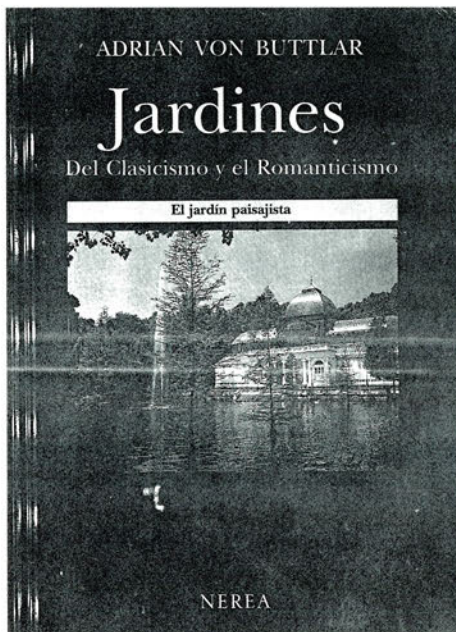
CARLOS MONTES SERRANO

VON BUTTLAR, Adrian: *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo*. Nerea, Madrid, 1993. 354 páginas con numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.

Podría suponerse que la arquitectura ha mantenido casi siempre una posición de predominio con relación a la escultura, la pintura y la ornamentación, que hace aparecer a las artes plásticas como si de elementos de acompañamiento se tratara, a pesar de que por sí mismas supongan expresiones excelsas. Por eso, considerado el arte del trazado de jardines como una manifestación material vinculada con la arquitectura, y siendo ésta un relato de la reunión de las artes, cabe argumentar que lo pictórico, lo paisajístico—que, desde luego, incluye también lo escultórico y lo ornamental— puede ser una opción certera para

expresar la composición arquitectónica del espacio exterior.

El trazado paisajista unifica el sentido de la jardinería y de la arquitectura como un episodio conjunto abierto al crecimiento natural, a las estaciones y al clima, en contraposición con la perennidad subversiva del entendimiento geométrico, que desea permanecer invariable en la forma y en el tiempo, para trasladar así a la naturaleza la artificiosidad de su diseño. De esta forma, considerado como una imagen ideal del universo, el jardín paisajista, autónomo por su concepto, pero unido a la vez con los demás géneros del arte, pretende aparecer



como un reflejo del transcurso de la historia a través del propio desarrollo de su naturaleza vegetal. Las sensaciones, las emociones, las demostraciones de la complacencia o de la melancolía pasan a ser evocadas a través de una presencia ornamental compleja, vinculada con la representación ideal del paraíso, cambiante con el paso del tiempo y alejada por ello de las proposiciones geométricas del Renacimiento y del Barroco, casi contrapuestas con la identidad de la naturaleza. Una sugerencia arcádica, que propugna la imitación del cosmos, y se basa ante todo en el culto a la libertad y en el concepto del hombre libre como habitante de un mundo sin sujeciones arbitrarias.

Desde esta su nueva posición de privilegio, inmerso en el mundo occidental del siglo XVIII, el paisajismo llega a suplantar por un momento a la arquitectura como mo-

tivo de reunión de las artes, consiguiendo llevar al límite los argumentos esenciales de la Ilustración. Pasa así a ser un compendio argumental del ideal rousseauiano de la educación sin trabas, donde los elementos naturales favorecen la cadencia inagotable de la percepción sensorial, aunque, indudablemente, configurando al mismo tiempo un mundo basado en una nueva forma de artificiosa naturalidad, cuya oculta cara de ficción no tardará en manifestarse, invalidando así unos planteamientos teóricos más basados en el deseo que en la certeza.

Porque, en el fondo, la consideración paisajista de los jardines no fue sino un reflejo más de la suposición que, en su tiempo, pretendió alcanzar lo razonable en todos los ámbitos del conocimiento, sin evaluar suficientemente el imprevisible componente del comportamiento humano; ignorando quizá —en el límite de lo utópico— que esa presunción había carecido siempre de antecedentes históricos sancionados por el éxito. En su momento —como el libro de Von Buttlar refleja en su repaso a los ejemplos europeos de jardines ilustrados y románticos— la concepción moderna del arte del trazado de los jardines decidió desarrollarse a través del artificio de convertir en sorpresa la propia cadencia de la naturaleza, imaginando argumentos arquitectónicos que trataban de ignorar su valor como elementos edificados para convertirse en comparsas ornamentales. Así surgieron esas arquitecturas, sujetas siempre al impacto de su percepción a través de su relación con el entorno, con la lejanía, con su reflejo en las aguas, plenas de capacidad para evocar sensaciones y deseos de señalar referencias históricas de otro tiempo. Fue la conjunción de las artes en torno a la naturaleza pictórica dictada desde el paisaje; una postura que buscó su libertad me-

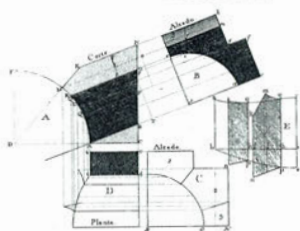
dante su apoyo a la libertad del hombre, pero que sucumbió al fin sometida por su propio refinamiento, desembocando en artificio, frustrada la transgresión visual que quiso conseguir cuando manipuló las artes en su beneficio. Tal vez, como decíamos antes, un síntoma de cuanto inevitablemente había de suceder con muchas de las propuestas intelectuales iniciadas en el si-

glo de las luces, que se basaron en el progreso de la razón a costa del olvido intencionado del instinto, lo que no permitió su plena incorporación a la costumbre, aunque, desde luego, señalaron el camino que facilitó a la civilización occidental mantenerse en su precario equilibrio, hasta la irrupción renovadora que en nuestro siglo supuso el Movimiento Moderno.

JOSÉ LABORDA YNEVA

SIMONIN: *Tratado elemental de los cortes de cantería. Arte de la Montea.* (Edición Facsímil de la de 1795). Delegación en Zaragoza del Colegio oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza. 1994. 64 páginas y XLIX láminas.

TRATADO ELEMENTAL  
DE LOS  
CORTES DE CANTERÍA,  
O ARTE DE LA MONTEA.



POR Mr. SIMONIN PROFESOR DE MATEMATICAS.  
TRADUCIDO AL ESPAÑOL

Por Don Eusebio Martínez de la Torre, y Don Josef Antonio Pro-  
fesores de Arquitectura y Gravado.

CON LICENCIA: EN MADRID:

EN LA IMPRENTA DE LA VIUDA DE JOSEF GARCÍA.  
AÑO DE M. DCC. XCIV.

Muchas veces nos hemos preguntado por los motivos de una cierta precariedad que puede observarse con frecuencia en la pro-

ducción española de tratados impresos de arquitectura. Parece como si nuestro sino fuese seguir las corrientes extranjeras y no fuésemos capaces de establecer métodos y teorías con la misma solvencia que en otros lugares de Europa. Y es que, salvo la meritoria excepción de Sagredo, que fue precursor de la difusión de la doctrina de Vitruvio, los tratados españoles de arquitectura, aunque a algunos les cueste reconocerlo, nacieron después de que otros ejemplos similares fuesen difundidos en nuestro entorno europeo. Puede argumentarse que también aquí se produjeron textos de mérito como lo son sin duda los de Arfe, Fray Lorenzo, López de Arenas, Tosca, u otros de menor relieve como los de Torija, Ardemans, Brizguz, Valzania, pero lo cierto es que todos ellos bebieron de una u otra forma en fuentes extranjeras y que, en contrapartida, los tratados italianos y franceses, que resultan ser los de mayor influencia en la formación del criterio arquitectónico desde el Renacimiento, rara vez manejan textos españoles como referencia fiable.



No es de extrañar, por eso, que además de las fuentes que provienen del Renacimiento italiano, cuyo genio fulgurante resulta ser un estímulo de difícil comparación con casi nada, sean francesas muchas de las referencias de una parte de los tratados y manuales españoles de arquitectura desde el siglo XVI, y que la producción de aquel país supere con creces la nuestra. Una eficacia en la búsqueda de la relación entre lo teórico y lo práctico, cuyo origen puede encontrarse en su afición por el método, por la búsqueda de la razón de las cosas, acaso alejada de la brillantez de lo genial pero ciertamente necesaria cuando de lograr el progreso de la técnica se trata.

Este efecto de aceptación se incrementa ostensiblemente a lo largo del siglo XVIII, que iniciamos gobernados por reyes franceses que trasladan a España el conjunto de sus circunstancias culturales y facilitan la introducción aquí de toda suerte de referencias propias de su país de origen, no sólo en la arquitectura y en las artes sino en muchas otras facetas del pensamiento y la creatividad. Una forma de incidencia de lo francés en nuestra cultura que se verá aún potenciada más adelante por el impacto indiscutible del enciclopedismo, que desde el primer tercio del siglo produjo en Europa la renovación de los conceptos del método, y que, en España, causó la fascinación de nuestras élites intelectuales a partir de los años cincuenta.

De esta forma nuestra segunda mitad del siglo XVIII se ve inmersa decididamente en la aceptación de lo francés, no sólo por sistema de gobierno sino además por adscripción intelectual. Así pues, en cuanto a los tratados de arquitectura se refiere, las referencias a autores franceses de los siglos XVI y XVII se convierten directamente en los años cincuenta en traducciones de textos

franceses, con la convicción de que ésa es una forma inequívoca de acierto. Aparece entonces el *Vitruvio* de Castañeda, traducción tardía del *Compendio* de Perrault, que inmediatamente se adopta como libro de referencia entre los alumnos de la recién creada Academia de San Fernando. Más tarde, Bails edita sus *Elementos de Matemática*, que trata de encubrir como propios, pero que no son sino un compendio extenso y valioso de numerosos autores franceses. Por último, en la última década del setecientos, Fausto Martínez de la Torre y Josef Asensio, profesores de la Academia, conscientes de la necesidad de difundir en España unas normas suficientemente claras de los órdenes de Vignola, acometen su edición a través de la traducción del texto publicado por Delagardette años antes.

Así llegamos a este *Tratado elemental de los cortes de cantería o arte de la monteá*, preparado por el francés Simonin, que el propio Delagardette editó en París en 1792 y que Martínez de La Torre y Asensio tradujeron y grabaron de nuevo en 1795 para su difusión en España. Este sería el primer tratado dedicado por completo al arte de la monteá impreso en nuestro país, lo que le confiere un singular interés, puesto que los autores que aquí trataron del corte de piedras en épocas anteriores, lo hicieron, como veremos, de forma tangencial, incompleta, oscura y poco menos que marginal.

Resulta paradójico que, tras siglos de espléndido trabajo de cantería, tras el fulgor inequívoco, por ejemplo, de las llamadas *Aguilas del Renacimiento español*, Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, genios del arte de la arquitectura en piedra que, tras la definitiva derrota nazarita, contrapusieron sus fábricas cristianas, rotundas, recias, perfectas, a la sutil ligereza de los materiales y las formas islá-

micas, hubiésemos de esperar casi hasta el siglo XIX para disponer de un texto específico de la montea en español, y que éste, pese a todo, tuviese que provenir de una traducción del francés. Pero, en este caso, podemos suponer otras razones, además del descuido, para que así haya ocurrido.

Y es que el trabajo de la piedra tuvo siempre un manifiesto componente gremial, privado, hermético, donde las soluciones a las dificultades se ocultaban a los extraños y sólo eran transmitidas, casi de boca e boca, de padres a hijos. A nadie ajeno al gremio debía confiarse ninguna técnica capaz de crear nueva competencia, y los maestros canteros, de por sí propensos a lo peculiar, a señalar con marcas las piedras que labraban, nunca estuvieron dispuestos a revelar sus secretos, obtenidos tras generaciones de acumulación de experiencia. Sus herramientas, sus plantillas, los códigos numéricos necesarios para obtener las curvaturas de las piezas de piedra pertenecieron al ámbito de lo vedado y la transmisión de sus anotaciones fue siempre manuscrita desde la época de los constructores de catedrales a uno y otro lado de los Pirineos. No resulta extraña, por tanto, esa reserva a ceder a la imprenta sus conocimientos, al menos a lo largo de los siglos XV y XVI.

El siglo XVII conoció en Europa las primeras crisis gremiales y, como consecuencia inmediata, abrió el estrecho cauce de las relaciones laborales, y la enseñanza de los oficios dejó parcialmente de ser patrimonio exclusivo de los gremios. La creación de las academias europeas, principalmente la francesa, introdujo un nuevo elemento de transmisión del conocimiento de las artes y ya en el siglo XVIII la permeabilidad de la información fue patente en la mayor parte de Europa.

Por lo que a España respecta este proceso natural se ofrece con evidente retraso. Las estructuras gremiales mantuvieron su pujanza hasta la segunda mitad del siglo XVIII y la transmisión del conocimiento del arte de la montea se vió limitada en la práctica a manuscritos que desde el siglo XVI se dedicaron casi exclusivamente a las aplicaciones geométricas necesarias para la construcción de arcos y bóvedas. Es Alonso de Vandelvira quien aparece como precursor de los tratados manuscritos de cantería con su *Libro de traças de cortes de piedra*, recopilando las enseñanzas de su padre, el gran Andrés de Vandelvira, coetáneo del francés Philibert Delorme, que en 1567 publicará *Le premier tome de l'architecture*, precursor de las ediciones francesas que se ocupan del arte de la montea. Queda patente en la comparación de ambos textos su distinto tratamiento divulgativo, manuscrito el primero, impreso el segundo, pero sin que puedan apreciarse influencias cruzadas entre ellos, lo que viene a demostrar que los conocimientos de partida podrían resultar homogéneos. Su diferencia básica estriba en que mientras Vandelvira se ocupa exclusivamente de la cantería, Delorme incluye su saber sobre la montea en dos capítulos dentro de un contexto más amplio basado en Vitruvio y en los tratados italianos de Alberti y Serlio.

Nuevos manuscritos españoles aparecen a lo largo del siglo XVI, el de Francisco Lorenzo, de paradero desconocido, y el valioso *Cerramientos y trazas de montea* de Ginés Martínez de Aranda, del que se conocen varias copias posteriores. El siglo XVII no ofrece en España novedades impresas reseñables. Ni siquiera Fray Lorenzo de San Nicolás, que tanto explica de otras cosas, se refiere en su extenso tratado *Arte y uso de arquitectura* a los cortes de la

piedra. Tampoco Juan de Torija en su *Breve tratado de todo género de bóvedas* se ocupa de otra cosa que no sea la albañilería, dejando de lado la montea. El tratado manuscrito de Joseph Ximénez Donoso, que a decir de Palomino contenía una excelente disertación sobre cantería, se halla lamentablemente perdido y los manuscritos del mallorquín Joseph Gelabert y del santanderino Andrés Julián de Mazarrasa contribuyen a confirmar el deseo de preservar las esencias del arte de la montea a través de la transmisión escrita.

Ya en el siglo XVIII, el padre Thomas de Tosca, en el volumen quinto de su *Compendio matemático*, de 1712, incluye algunas proposiciones matemáticas sobre estereotomía, obtenidas a partir de referencias francesas. De igual forma Benito Bails, en el tomo noveno de sus *Elementos de matemática*, de 1783, propone tan sólo sencillos ejemplos de bóvedas en piedra. Así llegamos nuevamente a la traducción del tratado de Simonin, editado en 1795, pionero de las ediciones españolas de los tratados de cantería impresos.

Puede considerarse que el tratado de Simonin, traducido y adaptado por Martínez de la Torre y Asensio, culmina el periodo del entendimiento renacentista de la montea y abre el camino a la estereotomía moderna basada en la geometría descriptiva de Gaspar Monge —precisamente dada a conocer en el mismo año que la edición española de Simonin— que supuso la renovación de la representación geométrica de los elementos mediante sus proyecciones.

El texto de Simonin desea reunir la explicación de la solidez, la utilidad y la elegancia de las fábricas de piedra —desde un puntual seguimiento de los cánones vitruvianos— tratando de combinar los criterios constructivos de la arquitectura de la

piedra con su belleza compositiva. Una especial relación entre técnica y estética a través de propuestas esencialmente desornamentadas que adoptan sin reservas el principio ilustrado según el cual los adornos más hermosos son aquellos que pueden demostrar su utilidad constructiva. Tal vez una aportación sensible al progreso de la tecnología desde una opción donde lo útil debe combinarse con lo bello. Sus fuentes de inspiración deben buscarse naturalmente en textos franceses, encabezados por Philibert Delorme, al que suceden la mayoría de los tratadistas de la estereotomía clásica; François Derand, cuyo tratado *L'Architecture des voûtes*, de 1643, fue el texto de mayor difusión en Francia, sin que otros posteriores tuviesen parecida aceptación; Jean Baptiste de la Rue, autor del *Traité de la coupe des pierres*, de 1728, continuador de la obra de Derand, texto de excelente método expresivo y magnífica calidad de edición y Amedée François Frézier, autor de *La theorie et la pratique de la coupe des pierres et de bois pour la construction des voûtes*, de 1737, que compendia todo el saber de la estereotomía de su tiempo.

El de Simonin es también un manual didáctico que posee las condiciones precisas para su comprensión por los no iniciados, despojado definitivamente de cualquier sospecha gremial. La claridad de sus láminas, la corrección de sus referencias y no pocos detalles complementarios como la colocación de las ilustraciones y la inclusión de un diccionario de términos específicos que facilita la identificación de sistemas y utensilios reflejan claramente su afán pedagógico y lo convierten en un auxiliar imprescindible para el conocimiento del arte tradicional del corte de piedras.

JOSÉ LABORDA YNEVA

MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro, y RODRÍGUEZ-ACOSTA, Miguel, *Taracea de poemas árabes*, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1995. 303 páginas, obra gráfica en color y blanco y negro introducida en el texto.



Este libro proviene de los hontanares de la historia. Es una guía para el pasado y para el presente. ¿Se puede visitar Córdoba, penetrar en la Alhambra, sin sentir el azahar de la lírica árabe? Pero tampoco los versos han de caminar en soledad. El sonido, el perfume, el color, la línea, forman una armoniosa *taracea*, término selecto para definir lo que sea esta obra.

Es una obra que abarca quince siglos de poesía, pero se diría que sobre una constante de cielo y tierra, de amor divino y humano, de sentimientos e imaginación.

Con gran sabiduría Pedro Martínez Montávez ha efectuado la selección de los poetas, sin detenerse en que habiten en Da-

masco, París o Madrid. Con la mayor fidelidad, la poesía mantiene vivos los afectos del pueblo islámico.

Es una obra compuesta de poemas árabes. Con ellos se ha realizado un tapiz, una alfombra, una taracea, con el ritmo de lazo, con colores y hordimbre que mantienen una tradición secular. Metáforas por doquier, sensaciones, aromas, percepciones táctiles, con una huída hacia adelante: Dios, Ahlá, huríes, la gloria.

Un nutrido equipo de traductores (¡gran tesoro!) ha puesto en idioma español estos poemas, facultándonos el disfrute de sus depósitos.

La obra tiene tres partes. La primera abarca la Poesía Clásica Oriental. Los poetas describen al esforzado militar, elevado a héroe, pues sin batallas no cabe imaginar lo árabe. Pero el héroe ha de sucumbir para alcanzar la gloria: “mas no quedó jardín en donde, a la mañana, descansara/ que no hubiera querido ser su tumba” (Abu-Tammam At-Tai). Pero el amor es el gran acicate de la vida. Estos versos de Ibn Al-Farid (siglo XIII) nos recordarán cadencias de Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz: “Para mí sin embargo/ el morir por amor es un vivir, y el favor se lo debo a aquél que amo... Quien no muere de amor, por él no vive”. Claro que amor pasa habitualmente por el lecho: “Si estás lejos, los días son tan largos.../ Y las noches tan cortas, si estás cerca” (Umar Bin Abi-Rabia).

Pasan veloces las estrellas, relumbran los luceros, se reúnen en constelaciones. Pero hay un astro muy cercano, nuestro: “Mira la luna; es barca de plata/, que acu-

sa el peso de la carga de ámbar” (Ibn Al-Mutazz).

La segunda parte encierra la Poesía Árabe de Andalucía (Al-Andalus). El poeta valenciano Ibn-Jafacha, veía así la tierra andaluza en el siglo XI: “Nada más bello, andaluces/que vuestras huertas frondosas/, jardines, bosques y ríos; y claras fuentes sonoras/. Edén de los elegidos/ es vuestra tierra dichosa; /sí a mi arbitrio lo dejasen/, no viviría yo en otra”.

El poeta granadino Ibn Zamrak ha llenado los muros de La Alhambra de versos. Así describe la Sala de Dos Hermanas: “Las Pléyades de noche aquí se asilan;/de aquí la céfiro blanco, al alba sube./ Sin par, radiante cúpula hay en ella/ encantos patentes y escondidos”. Pero también los poetas árabes contactan con los españoles de nuestro siglo. Samih Al-Qasim tiende una mano a Federico García Lorca: “Federico/. Bajo pues,/ que ya sé que te escondes en la casa,/ habitado de fiebre, / encendido de muerte/ ...lirio tras la cortina de la ventana/ con una mariposa temblándote en la boca.../Un tropel de soldados se aproxima/por un recodo de la calle.../Abreme ya la puerta/, de prisa, / escóndeme, / Federico/.

La última sección corresponde a la Poesía Árabe Moderna. Umar Abu-Rixa describe El Alcázar de la Amada. Así se expresa: “Cada noche te haré un alcázar de luz,/ con piedras de esmeraldas y diamantes.../De todo lo que quieras será mi alcázar.../Mil hilos luminosos se alzarán/ de tus altas almenas, y las noches en vela/ lo alzarán entre cánticos”.

El rítmico acorde “Cae la noche” señala una de las cumbres de la poesía árabe actual, la de Adonis (nacido en 1930 en Siria). “Cae la noche. Escucha/(estrellas sordomudas, como sabe la noche, y los últimos árboles, al final del muro no recuerdan/ qué le dice a sus ramos el aire)”.

La obra gráfica de Miguel Rodríguez-Acosta va formando oasis de luz, colores y líneas. Hermandad, maridaje, uno son palabra e imagen. El pintor se hace poeta del aire. Todo es árabe, familiar para un enamorado de La Alhambra. Suben los cipreses junto a las torres-alcobas; se despliegan lacerías modernas; cuadrados, rombos, triángulos; retazos de telas, fragmentos de techos, muros, nichos, celosías y surtidores. No es el adorno de la letra; es otra parte del mismo ser. La pluma, el lápiz, el pincel. El pintor siente muy cerca la poesía. La Alhambra rediviva, con sus arcos de herradura, los pórticos que se miran en la alberca, los baños entre alicatados, y ese prodigio del Mirador de Lindaraja. Algo común al Matisse en Marruecos, pero siempre vibrante de frescura y lirismo el inefable cromatismo de Miguel Rodríguez-Acosta.

Primoroso libro, primorosa edición. Cuando se habla del ocaso del libro, ésta es la afirmación de su permanencia.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

*MUSEO Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

---

**MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES**

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Abierto todos los días. Sábados, domingos, lunes y festivos, de nueve a tres.  
Martes a viernes, de nueve a siete

**BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA**

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 90 53

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes, de diez a dos  
Archivo: Abierto de martes a sábado, de diez a dos

**CALCOGRAFÍA NACIONAL**

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 15 43 - FAX: 532 15 43

Abierta de lunes a viernes de diez a dos y sábados de diez a una y media

**TALLER DE VACIADOS**

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 95 94

Lunes de ocho a siete de la tarde. Martes a viernes de ocho a tres.  
Reproducciones de obras escultóricas clásicas y contemporáneas  
Se venden reproducciones a entidades y particulares

**PUBLICACIONES**

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Lunes a viernes de diez a dos









