

EL MECENAZGO

MISION, ETICA Y COMPORTAMIENTO HISTORICO

Discurso del Académico electo

EXCMO. SR.

D. MIGUEL RODRIGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM

Leído en el acto de su Recepción Pública
el día 25 de mayo de 1986
y contestación del

EXCMO. SR.

D. JOSE MANUEL PITA ANDRADE



M A D R I D

DEPÓSITO LEGAL: M. 17.446 -1986

Sucs. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. - Tutor, 16 - 28008 MADRID

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR.

D. MIGUEL RODRIGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM

Señores Académicos:

No puedo ocultar cuánta es mi alegría y cuánto mi entusiasmo al ser recibido hoy en esta docta Corporación. El honor que me hacéis se convierte en estímulo cargado de pleno y consciente sentido de la responsabilidad que deberé compartir con vosotros en las tareas que tiene encomendadas la Academia para alcanzar los fines y objetivos claramente definidos en sus estatutos y reglamento.

Gratitud y emoción son paralelamente otros sentimientos que me embargan y que en alto grado derivan del reconocimiento hacia esta Institución y en quienes han pensado que puedo ser acreedor válido para colaborar en aquellas tareas, dadas las circunstancias por las que ha discurrido mi vida de pintor y cuantas otras vivencias han constituido preocupaciones preeminentes y constantes en torno al arte, así como a la atenta valoración dedicada a la vida y la obra de los artistas.

Distintos hechos y circunstancias en mi trayectoria como pintor están ligados indefectiblemente a esta Casa. Comenzó mi contacto con la Academia en el mes de septiembre de 1950, el día que por vez primera traspasé el umbral de la puerta de las columnas de este edificio. Fue entonces cuando inicié mis estudios

de Bellas Artes, y al frecuentar diariamente la Escuela Superior para cumplir con la asistencia a las clases, solía visitar con compañeros, en algunos momentos libres o en días de fiesta, las plantas bajas, en donde estaba situada la Pinacoteca de la Academia. Recorriamos las salas examinando las colecciones que nos sorprendían inflamando nuestro entusiasmo juvenil, y despertando a veces un cierto sentido de emulación por la certeza de saber que aquellas telas admirables habían sido realizadas por otros artistas que ayer habían pasado también por las mismas aulas que arriba nos esperaban para alcanzar, con nuestros trabajos y ejercicios, el deseado magisterio.

Es imposible olvidar, pues quedó marcada para siempre, la impresión que nos producían ciertas obras, como era, por ejemplo, la sorprendente fuerza y aparente simplicidad de la serie de lienzos de los monjes blancos de Zurbarán. O cómo nos cautivaba el enigmático cuadro "El sueño del caballero", de Pereda. Y qué decir de la belleza desgarrada y bravura de los óleos de Goya. Eran los años del entusiasmo y de las bizantinas e inútiles discusiones, en las que tratábamos de poner en orden la escala de nuestras valoraciones. Se polemizaba sobre quién había llegado más lejos en arte, si Velázquez o Goya, sobre cuál podía ser más legítimamente estimado como genio de la pintura, si Picasso o Leonardo da Vinci. Temperamento o precisión realista, sensibilidad u oficio, y cuantos otros atributos contrapuestos o ingenuas razones eran esgrimidas, con las que tratábamos de apoyar la candidatura de nuestras preferencias personales.

Con bastante dosis de añoranza, pero con cierta lógica, sigo pensando que la separación de la Escuela, con toda su carga vitalista, de la Academia, que ejercía una especie de espíritu tutelar sobre aquélla, fue, si bien una necesidad por imperativos docentes u oficiales, una lamentable amputación que liquidaba

así una de las razones primeras inherentes a la propia función y fin de la Academia.

Constituye un primer plano de esta evocación la conciencia de ocupar desde hoy un sitio en esta Institución, que fue lugar y ámbito en el que de forma eminente y ejemplar desempeñaron su función como Académicos algunos de mis profesores de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Así y en primer lugar he de destacar la figura inolvidable y muy querida de mi maestro, el pintor D. Joaquín Valverde Lasarte, de quien siempre guardaré el más profundo sentido de respeto, afecto y gratitud.

Mi larga y estrecha relación con él, en un comienzo de maestro a discípulo, más tarde cristalizada en profunda y entrañable amistad a lo largo de más de treinta y tres años, me daría ocasión de convertir este breve recuerdo en amplia memoria de toda una rica relación de vivencias. Me conduciría a exponer los modos, formas y calidad de sus lecciones, los parámetros en los que discurría su estética y su arte, así como a la importancia de sus consejos siempre acertados y su capacidad de transmitir entusiasmo y alentar impulsos.

Pero he de renunciar a lo que requeriría un más profundo estudio de sus talentos de pintor y de maestro, que más compete a un estudioso del arte, y que no tienen posible cabida en este discurso.

Valgan, pues, sólo estas palabras como modesto homenaje y recuerdo hacia quien fue mi maestro y a quien debo tanta gratitud como pintor y como amigo.

Asimismo he de recordar con gran admiración a otro de mis profesores, D. Enrique Lafuente Ferrari, personalidad señera

de esta Academia, recientemente desaparecido, y de cuyos magistrales conocimientos y ciencia en sus lecciones nos beneficiamos tantas promociones de estudiantes en las aulas de aquella Escuela, situada en este mismo edificio.

Igualmente deseo expresar mi profundo sentimiento de respeto hacia tantos otros Académicos que hoy me reciben y que han constituido siempre y constituyen en mi estimación figuras eminentes del arte español. Por último, deseo extender el mismo reconocimiento a otros Académicos más próximos o coincidentes en generación a la mía, con los que me une la amistad y un ya largo discurrir en el diálogo personal y profesional.

Desfila ante mí toda esta representación corporativa, lejana y próxima a la vez, desaparecida y viva, como un todo continuo en el tiempo, que es la Academia, constituida por maestros del pasado, representantes de generaciones anteriores a la mía y mis coetáneos, pesando hoy en mi ánimo abrumadoramente, a la hora de ser recibido y temiendo no saber bien corresponder a tanto como se me da.

* * *

Constituye no sólo un noble hábito académico, sino un obligado gesto de reconocimiento el recordar y destacar las virtudes humanas y valores artísticos del Académico desaparecido al que se sustituye en el seno de la Corporación.

D. Genaro Lahuerta ostentó la Medalla núm. 22 como Miembro de Número de esta Real Academia desde el 18 de enero de 1976 hasta la fecha de su fallecimiento, el 10 de febrero de 1985. Fue un eminente pintor levantino de cualidades nada comunes dentro de la pintura española de su generación. Lamento

no haber tenido el honor y la satisfacción de conocerle personalmente, aunque sí su arte y su pintura. No obstante, he de corroborar el sentimiento generalizado de quienes le trataron, destacando sus afables dotes personales y su extraordinaria vocación de pintor.

Constituya para todos el recuerdo venerable de su figura, de su nobilísimo arte, un ejemplo de energía y fecundidad.

EL MECENAZGO

MISIÓN, ÉTICA Y COMPORTAMIENTO HISTÓRICO

EL concepto moderno del término, etimológicamente proveniente del nombre del famoso consejero de Augusto, Mecenas, protector de las letras y de las artes, implica necesariamente una idea y conciencia del arte como realidad autónoma, con precisos valores sólo a él atribuibles y asociándolos a unos particulares sentimientos de amor y generosidad.

El verdadero y auténtico mecenazgo debe entenderse como una relación personal entre el mecenas y el artista, desarrollándose ésta en un clima de respeto y protección, independiente de obtener otros beneficios o ventajas directos e indirectos.

Por consecuencia, es obvio que sólo puede obtenerse un mecenazgo bajo tales presupuestos exclusivamente en el ámbito de una civilización madura y rica en reflexiones intelectuales.

El amor por las letras y por las artes se manifiesta a veces en forma de una acción de estímulo y ayuda por parte de gobernantes ilustrados o de hombres ricos y poderosos hacia escritores o artistas. Ello ha influido notablemente, sin duda, en el desarrollo de la producción artística de algunos períodos.

Desde el punto de vista histórico, este modo de contemplar la misión del mecenas es bastante abstracto y optimista. El concepto del valor autónomo del arte que lo justifica es relativamente moderno, casi diríase contemporáneo. En todo el panorama de la historia, comprendidos los grandes ciclos y períodos del

Renacimiento, así como de los florecientes siglos xvii y xviii, resulta muy difícil separar los movimientos del gusto y de la pasión por el arte, de la generosidad ligada a motivos utilitarios, de afirmación de poder, prestigio social o conveniencias religiosas. En la misma sociedad actual se puede constatar que, si se exceptúan algunas acciones de organizaciones gubernativas o de estado, el mecenazgo privado, característico de los países democráticos occidentales, suele producirse por iniciativa de los grandes grupos industriales y económicos, en los que es difícil discernir el verdadero y aparente sentimiento de amor y respeto por la cultura de otros fines publicitarios, comerciales o de índole utilitaria, más o menos indirectos.

No obstante ello, es tan trascendental el hecho de su existencia y tal la fuerza de su poder sobre el arte y los artistas, que es imposible realizar un análisis serio de cualquier momento del arte de todos los tiempos sin estudiar y verificar esta realidad del mecenazgo, que ha producido y produce efectos de diversa índole en la creación estética.

Una reflexión sobre este hecho humano y social parece de interés a la hora de desentrañar las razones, motivos y conductas estéticas de generaciones y de artistas, así como de sus movimientos, ya que los gustos, las modas y los intereses movidos por patronos y mecenas han jugado un papel importante, decisivo a veces, en la configuración y aportación del arte que bajo su patrocinio se ha producido.

Nada más ilustrativo que entresacar en la contemplación de la historia ejemplos y hechos tan dispares como heterogéneos para revelarnos aspectos no sólo del perfil de gobernantes y estados, sino la evolución del gusto y el sentido o consideración de la autonomía en mayor o menor medida del artista en cada minuto histórico. No obstante, la obligada limitación que impo-

ne el espacio de este trabajo me ha llevado, dentro de la amplitud del tema elegido, a circunscribirme sólo a lo relacionado con las artes plásticas, dentro de nuestra cultura occidental, dejando intencionadamente a un lado todo el apasionante campo que en este sentido nos puede ofrecer el mundo de oriente.

Francis Haskell nos da cuenta en su estudio enciclopédico y minucioso recorrido histórico de interesantes aspectos y vertientes de comportamiento del mecenazgo, así como de sus consecuencias, que es curioso anotar, y seguiré a lo largo de buena parte de este análisis.

Veamos cómo comienza informándonos de que en el mundo antiguo se da el amor por el lujo y por el arte en los grandes príncipes y señores, que fomentan, conducen y ordenan las obras de artistas y artesanos a los que directamente vigilan y controlan.

Se da el hecho, excepcional por cierto, de la difusión de una determinada impronta estilística por influencia de los ideales religioso-poéticos de un soberano, como es el ocurrido en las creaciones figurativas egipcias, bajo la hegemonía del Faraón Aken Aton, en el que se da el amor al naturalismo y las formas del ser humano en una nueva estética y bajo un nuevo credo religioso en el conocido período de Tell-El-Amarna.

Este fenómeno que se produce por el impulso personal de un solo hombre, constructor de una nueva capital, reformador de unas creencias y conductor de nuevos ideales, está en contraste y es de distinto signo al producido con obras anteriores o posteriores de los grandes Faraones que fomentaron la construcción de grandes templos y tumbas como Tuthmosis III, Amenophis III y Ramsés II, para los que la arquitectura y el arte jugaban un importante papel que formaba parte de un amplio programa político y religioso, según unos esquemas tradicionales y como evidente instrumento de afirmación de potencia y de signo bien

distinto al hecho aislado y revolucionario que supone Tell-El-Amarna.

El desarrollo de la relación entre patronos y artistas en la Grecia arcaica y clásica es proporcional a la conquista progresiva de la individualidad humana en el pensamiento, en la creación de las formas políticas y en las poéticas y figuradas.

Ya de algunos tiranos del período arcaico como Policrates de Samos y más tardíamente Pericles en la Atenas del siglo v —a quien no ha faltado el compararlo con Lorenzo el Magnífico—, puede hablarse de fenómenos y actitudes de mecenazgo. Pero para evaluar las diferencias hay que verificar que en el Renacimiento se establece una relación estrecha entre patronos y artistas, fruto de la cual alcanzan los últimos reconocimiento y fama. A diferencia, en el mundo clásico el mismo Fidias fue, en la consideración de Pericles y de la clase dominante, no más de un organizador de trabajos y un artesano de excelente calidad.

Es significativo y curioso constatar que precisamente en Roma, en donde se acuña y nace el concepto de mecenas, se produce una generosa protección de fomento y ayudas a poetas y escritores a los que se les distingue, relegando a los artistas a un plano de meros colaboradores, artesanos al servicio de patronos a los que se les hacen encargos concretos. Se ha llegado a afirmar, ciertamente con buena dosis de exageración y minusvalorando las evidentes aportaciones del período de la Roma clásica, que toda la creatividad de ese momento en el campo de las artes plásticas está relegada en cierto modo a un arte de repetición, a la producción de copias o réplicas de originales griegos, quedando la creación artística oscurecida por el resplandor de Grecia. Evidentemente, esto no es así, pues son claras las conquistas de orden estético y grado de originalidad alcanzado. Sólo uno de los aspectos del arte que se hace, como es el trata-

miento escultórico en el género del retrato de corte realista, supone ya una aportación nueva y constituye un hito excepcional que puede parangonarse con otras cimas del arte de todos los tiempos.

A pesar de ello, en el curso del período imperial romano al tiempo que se da todo el fenómeno de prepotencia y de exaltación de la arquitectura y la escultura, que son utilizados como medios de expresión para celebrar el poder de Roma y de los emperadores, aparece el fenómeno individualizado de interés por el propio arte. No faltan gestos ejemplares de magnificencia y protección pública o privada en los que se descubre también el interés personal o pasión por el arte como el que se da en el caso del emperador Adriano. Por otra parte, prosigue el siempre vivo mecenazgo por los literatos, poetas y eruditos, generando un creciente gusto humanístico del que se deriva la creación de bibliotecas, círculos y ámbitos en los que la cultura encuentra los mejores medios de expansión y desarrollo.

Cuando se pasa a considerar el occidente cristiano aparece claro que, sobre todo en el primer medioevo, los centros de producción artística fueron los grandes monasterios, porque el arte fue alentado por factores religiosos, recibiendo el impulso de las órdenes monásticas.

Paralelamente hay que valorar la intervención en el campo artístico de otra gran fuerza en la vida medieval: el Imperio.

Bastará pensar en el florecimiento del arte que acompaña al ascenso de la dinastía carolingia para tener una idea de la importancia que Carlomagno y sus inmediatos sucesores debieron asumir como grandes promotores de obras y protectores de artistas.

Es lógico suponer que la importante influencia de acento clásico, la recuperación del orden figurativo y en cierto sentido del

espíritu histórico y narrativo, que así, de forma clara y decisiva, interrumpe la tendencia a la abstracción, hacia la cual se inclinaba el arte de Occidente, sea debido a un programa político del Emperador y de su corte. Tal hipótesis encuentra confirmación cuatro siglos más tarde, cuando asistimos al fortísimo impulso dado por el emperador Federico II a la escultura y a la arquitectura, así como a las demás artes menores. La idea imperial parece tratar constantemente de semejarse a un programa artístico que flanquea lo político en un esfuerzo de resurgir en todos sus aspectos el del mundo antiguo.

En Francia, país que puede ser considerado el centro de la civilización medieval, los benedictinos fueron sin duda, en el curso del siglo XI, los mayores constructores, y fue justamente la riqueza de las decoraciones que introdujeron en sus abadías lo que dio a la escultura, después del fin del mundo antiguo, el primer y auténtico impulso.

Estudios recientes demuestran que si bien gran parte de la actividad constructiva y decorativa fue debida a los propios monjes benedictinos, también emplearon "arquitectos" y escultores de profesión con mayor amplitud de cuanto hasta hoy se ha creído y su actividad de promotores tiende a crear una clase de artistas altamente cualificados, alguno de los cuales alcanzó gran fama.

Recuérdese a Gislebertus, el escultor activo de la catedral de Autun, construcción de la primera mitad del siglo XII, al cual el obispo consintió escribir y grabar su propio nombre en el centro del espléndido tímpano, su obra maestra. Pero en general era el promotor quien adquiría prestigio por el esplendor de la propia iglesia. Ciertamente éste es el caso del abad Sugerio de Saint-Denis, figura del comienzo del siglo XII que ha dejado el más expresivo testimonio de su mecenazgo en el "Liber de rebus in

administracione sua gestis”, uno de los más raros documentos de este género que se conocen, donde se complace en autovalorarse por el esplendor de la decoración por él encargada, justificándola con argumentos de sabor neoplatónico.

Así es, como muy bien ha observado Pevsner: *“El estilo gótico fue creado para Sugerio, abad de Saint-Denis, consejero de dos reyes de Francia, el Renacimiento para los comerciantes florentinos, banqueros de los reyes de Europa”*.

Precisamente a unos de estos comerciantes, los Médicis de Florencia, se les ha reconocido el mérito de haber practicado la más ilustrada protección de las artes de todos los tiempos, a pesar de que estudios recientes han modificado considerablemente este punto de vista. Pero está fuera de duda que la multiplicidad de intereses por el arte demostrada por Cósimo y las dos sucesivas generaciones de su familia evidencian una actitud y talante de espíritu creativo y completamente nuevo en ese momento histórico.

Cósimo crea una tradición de mecenazgo de rasgos muy diferentes al modelo de Francia. En Italia como en Alemania y los Países Bajos el precoz desarrollo de las ciudades libres, cuyas bases eran el comercio y la industria, habían causado una explosión de rivalidad comunal, que no es raro que se manifieste hasta el límite de abordar grandiosas obras de arte. Todas las corporaciones desde los banqueros hasta los más humildes artesanos contribuyeron a la construcción de edificios públicos o de iglesias. Los artistas alcanzaron rápidamente gran fama y el espíritu de este mecenazgo comunal puede estar bien ilustrado en el pasaje del documento por el cual el Consejo de la ciudad de Florencia, en el 1334, nombraba a Giotto maestro mayor de todas las obras de la ciudad.

Cósimo se preocupó en modo particular de no ofender los sentimientos liberales propios de un gobierno republicano, como era el de Florencia, respetando la apariencia de las libres instituciones comunales, especialmente en los primeros años de su hegemonía. Así lograba imponer su propio gusto, más por el sistema de suministrar aportaciones financieras superiores a otras ofertas y sugiriendo paralelamente el nombre de un determinado artista para una concreta obra, que no ejerciendo aquellos métodos dictatoriales, utilizados después por príncipes menos hábiles o más seguros de su propia posición.

Una amplia parte de su mecenazgo la orientó hacia fundaciones religiosas, como San Marcos y la Abadía de Fiésole, encargando importantes obras de altar a Fra Angélico y a Lippi, así como a otros grandes maestros para distintas iglesias de la ciudad, probablemente estimulado por un cierto sentimiento de culpabilidad debido a que ejercía una actividad de banquero en una época en la que prestar dinero con intereses estaba considerado pecaminoso.

Pero Cósimo se hizo también construir un palacio privado y lo llenó de obras de arte, tales, entre otras, como el "David" de Donatello o la "Batalla de San Romano" de Pablo Ucello, que lo acreditan, sólo por ello, verdaderamente como uno de los primeros grandes mecenas privados desde la caída del Imperio Romano. Tuvo una estrecha relación con pintores y escultores y parece que fue muy amigo del propio Donatello. Incluso se dice que dibujaba de su mano proyectos arquitectónicos, siendo plausible imaginar que a su muerte tuviese ya plena conciencia del hecho de que el mecenazgo artístico es una actividad autónoma.

La tradicional fama de Lorenzo como el más grande protector de las artes del quattrocento ha sido recientemente contestada y hoy parece claro que su importancia y proyección se extendió más a los literatos que a los artistas. Su más notable contribu-

ción al desarrollo del arte italiano consistió no tanto en la utilización de artistas de Florencia para obras locales como al envío de muchos de ellos fuera de su ciudad: Leonardo a Milán, Verrochio a Venecia, Benédetto da Maiano a Nápoles, Botticelli y quizás Signorelli a Roma. En efecto, plenamente convencido del valor propagandístico que podía tener la exportación de las conquistas culturales florentinas, inauguró una práctica artística que debería tener una cierta importancia en los siglos sucesivos.

Su personal actitud hacia las artes fue la de un refinado y culto "diletante", un tipo más característico del siglo XVIII que del siglo XV, capaz de apasionarse con los bronce del único artista al que, según parece, estuvo muy ligado, Bertoldo di Giovanni; de complacerse en su papel de árbitro del gusto, de rendir homenaje a los grandes innovadores del pasado y de prestar un agudo pero alejado interés por alguna conquista del presente.

El contraste entre el austero, republicano y burgués mundo de Cósimo y la atmósfera aristocrática, casi cortesana, que circundaba la figura de su nieto Lorenzo ha sido inevitablemente invocado para explicar la diferencia entre un Masaccio y un Botticelli.

En los albores del protorrenacimiento y después en pleno esplendor renacentista persiste arraigada la idea en algunos patronos que consideraban sin más al artista casi un mercenario, intérprete de sus ideas o de aquellas de los humanistas, sus amigos y consejeros.

Isabel d'Este entre 1490 y 1510 vigilaba asiduamente la decoración y motivos alegóricos de su "estudiolo" en Mantua, confiada a los principales artistas italianos como Mantegna, Costa y Perugino. Dictó un programa concretísimo e instrucciones que no dejan lugar a dudas de la innegable tiranía ejercida sobre los artistas por estos nuevos mecenas laicos.

Pocas cortes principescas italianas de los siglos xv y xvi rivalizaban con la de Mantua, donde en el cambio de siglo la marquesa Isabel d'Este desplegaba una actividad ambiciosa e incesante. Era una de las más entusiastas coleccionistas de arte antiguo y moderno de su tiempo y procuró animar a los artistas eminentes a contribuir con sus obras para su famoso "estudiolo".

Rudolf y Margot Wittkower en su publicación "Nacidos bajo el signo de Saturno" recogen curiosos episodios que merecen señalarse.

El 19 de enero de 1503, Perugino, que se encontraba en Florencia en ese momento, firmó un contrato cuyas condiciones siguen la tradición medieval. Había de pintar un cuadro alegórico y se estipulaban los más nimios detalles en cuanto al contenido, número de personajes, su tamaño, expresiones, vestido y gestos, junto con una minuciosa descripción de los atributos que deberían llevar y del paisaje que les rodearía. Al final venía una directriz categórica: "Tener la libertad de omitir personajes, pero no de añadir nada propio".

En otro sentido, la misma Isabel d'Este se daba perfecta cuenta del hecho de que no todos los artistas estarían dispuestos a firmar un contrato tan pasado de moda. Deseosa de tener una obra de Leonardo para su colección, se sirvió de la vía diplomática para conseguir su empeño. En 1501 escribió al Vicario General de los Carmelitas de Florencia lo siguiente:

"Vuestra reverencia podría averiguar si Leonardo se encargaría de pintar un cuadro para nuestro estudio. Si consintiera, dejaríamos el tema y el tiempo a su juicio, pero si rehúsa, por lo menos podríamos inducirle a pintar un cuadrado de la Madonna, tan dulce y santa como su propia naturaleza".

El propio Tiziano, a pesar de su enorme prestigio y supuesta independencia, escribe a Alfonso, hermano de Isabel, acerca de

una pintura proyectada por el propio duque, y le dice: *“Me he convencido que la grandeza de los pintores antiguos se debe en parte o, mejor dicho, en todo a la ayuda de los príncipes, que les mandaban de manera tan ingeniosa, para que luego tuvieran fama y elogios. Por eso, si Dios me concede poderle satisfacer a V. E., ¿quién sabe si no recibiré alabanzas? Y en todo esto, yo habré dado el cuerpo y V. E. el alma, que es la parte más digna de la pintura”*. Se sabe que Tiziano fue siempre un cortesano habilísimo, pero no debe interpretarse este pasaje como pura y simple adulación; la idea de que el cliente fuese el verdadero creador de la obra estaba, en efecto, pasando de moda, pero seguía arraigada en muchos y mantenida por siglos de tradición.

Todavía en 1537 Benvenuto Cellini hace decir a un gentil-hombre de la corte papal lo siguiente: *“A nosotros toca ser los inventores, a vosotros los realizadores”*.

Un hombre, gracias al inmenso prestigio dramáticamente conquistado, revolucionó el equilibrio de los papeles entre artistas y patronos. Este hombre, Miguel Angel, a sus sólo veintinueve años, osó desafiar al más grande mecenas y más potente figura del Renacimiento, Julio II, que al ordenarle el inmediato retorno de Florencia, a donde el artista había huido, amargado y desalentado, escribió aquellas memorables palabras: *“No estamos enfadados con él, conociendo los cerebros de los hombres de este género”*.

Hasta la Iglesia, guardián de la tradición, había llegado a un acuerdo con el nuevo tipo de artista. Poco después del 1500 el ambiente romano era propicio para un cambio. Este papa testarudo y guerrero, Julio II, dejaba huella de su fuerte personalidad en Roma. Al reunir en su corte al gran trío formado por Bramante, Rafael y Miguel Angel, encargándoles obras de una

magnificencia sin par, se convirtió en el más importante mecenazgo del mundo occidental de todos los tiempos. No es sorprendente que un hombre de su calibre comprendiera las idiosincrasias de estos artistas y que estuviera dispuesto a tolerarlas "ad maiorem dei gloriam". Es más, se ha afirmado en muchas ocasiones que existía un estrecho vínculo de comprensión entre Julio II y Miguel Angel; si hay un dato que lo pruebe es la ecuanimidad con la que el irascible pontífice soportó más de una vez la conducta inaudita del gran artista.

En realidad la fama de Miguel Angel y el aura de leyenda que lo rodeó fueron tan grandes como para incrustar profundamente en la fantasía europea la imagen del artista como la de un ser inspirado de su propia creación y bien superior al mundo mezquino de sus protectores.

Es atribuida al Papa Pablo III esta frase tremenda: "Sabed que los hombres como Benvenuto, únicos en su profesión, no están obligados a las leyes". Quizás tales palabras en defensa de Cellini fueron fruto de la fantasía, pero implican una mentalidad que no fue olvidada, generando negativas y desastrosas consecuencias en el siglo XIX.

Las grandes conquistas del arte italiano influyeron activamente en la evolución del mecenazgo. Los poderosos de toda Europa comenzaron a comprender el prestigio que podía traer el favorecer a las artes y pronto se pusieron a competir con los italianos. Francisco I de Francia, Maximiliano y Carlos V, emperadores del Sacro Imperio Romano, contribuyeron a introducir una idea cuya importancia debía después hacerse sentir por muchos siglos: protegiendo a los artistas, un príncipe puede procurar gloria no sólo a sí mismo, sino también a su propio país. Venecia fue uno de los estados que hizo suya esta tesis y el cargo de pintor oficial de la República fue durante mucho tiempo

po institucionalizado, bien retribuido y codiciado. Ningún otro estado de Europa en el siglo xv recogió, como Venecia, frutos tan espléndidos del propio favorecido mecenazgo.

A lo largo y en el transcurrir del siglo xvii la política de todos los potentados laicos hacia las artes desarrolló a escala todavía mayor el ejemplo dado por los Papas, por Francisco I y por Carlos V. El fin, no siempre alcanzable, de instaurar monarquías absolutas trajo como consecuencia que el artista viniese a encontrarse cada vez más ligado a la Corte. Fue entonces universalmente aceptada la idea de que el mecenazgo artístico era atributo esencial de la monarquía.

El mecenazgo alcanzó en Roma hitos casi fabulosos, deliberadamente practicado, en el intento de resolver el declinante prestigio del papado. Los Pontífices eran bien conscientes del valor que el apoyo a los grandes artistas podía tener para la actuación de sus programas de poder. Son conocidas las palabras que Urbano VIII, apenas elegido Papa, exclamó dirigiéndose a Bernini: *“Es una gran suerte para vos, cavaliere, que veáis hecho papa a Maffeo Barberini, pero aún es mayor nuestra fortuna de que el cavaliere Bernini viva en la época de nuestro pontificado”*. En efecto, la colaboración entre estos dos hombres cambió la faz de la ciudad de Roma.

Los hechos iban pronto a demostrar hasta qué punto era auténtico el sentimiento, aun cuando las palabras mismas pudieran ser apócrifas. A los pocos meses, Bernini, que en el reinado anterior había estado trabajando en escultura decorativa y bustos de pequeño tamaño, recibió su primer encargo oficial y empezó sus primeras obras monumentales.

En julio de 1624, menos de un año después del acceso al poder de Urbano VIII, Bernini empezó a trabajar en un gigantesco baldaquino, que debía sustituir al que se había colocado

provisionalmente sobre la supuesta tumba de San Pedro. Había cierto número de obstáculos que superar, y dos en particular causaban cierta preocupación: el peligro de que las primitivas tumbas cristianas quedaran irreparablemente perturbadas por los cimientos de la nueva construcción y la escasez de bronce para las columnas que iban a tener la misma altura que el palacio Farnesio, el más grande de Roma. El primer problema se resolvió mediante una cuidadosa investigación arqueológica; el segundo, despojando el Panteón. Después de nueve años el proyecto quedó por fin terminado.

La herencia de los Barberini fue más importante que la de cualquier otra dinastía del siglo XVII, pues su elección de artistas determinó el estilo que iba a influir en toda futura construcción o decoración de la ciudad. Ni Bernini ni Pietro da Cortona habían sido originalmente “descubiertos” por los Barberini, pero fueron éstos quienes les dieron sus primeras oportunidades, y, con la excepción del originalísimo y sumamente personal Borromini, no aparecería en Roma ningún otro artista de igual talla. Su contribución más importante al mecenazgo fue su rapidez en advertir la grandeza de estos hombres y el haberlos apoyado en las iniciativas más ambiciosas.

Bernini fue el genio de la época, su autoridad dominó todas las artes y fue el responsable de la relativa desatención hacia Borromini hasta el final mismo del reinado de Urbano VIII, aunque los Barberini demostraron en alguna ocasión que admiraban su talento. Es dudoso que haya existido alguna vez una relación más fructífera entre un artista y sus clientes, pues Bernini y los Barberini tenían mucho en común: una cultura notablemente amplia, un profundo respeto por el pasado, una combinación de verdadero sentimiento religioso con la ostentación espectacular y, sobre todo, la más desmedida ambición. Comparada con la relación entre aquellos dos trágicos gigantes, Julio II

y Miguel Angel, la de ellos fue plácida y libre de tensiones. Ambos hombres estaban mucho más dispuestos a aceptar los compromisos de su época; ambos tenían más de una vena de mundanidad.

En Francia la misma política fue, en cambio, seguida para consolidar una hegemonía naciente. En Inglaterra y en España el amor por las artes de reyes como Carlos I y Felipe IV logró imponer a los contemporáneos y transmitir a la posteridad una espléndida imagen de la corte, imagen que ha resistido con éxito a la crítica de indagación histórica.

Según nos informa Luis Díez del Corral en su libro *Velázquez, la Monarquía e Italia*, “cuando Rubens vino a España por segunda vez encontró no solamente una magnífica colección regia de pinturas, sino también otras espléndidas en las grandes casas aristocráticas. El Príncipe de Esquilache, el Conde-Duque de Olivares, el Marqués de Leganés, el Conde de Monterrey, poseían galerías de cuadros que sólo en Roma podían encontrar equivalentes.

Al frente de la sociedad política y literaria madrileña se hallaba un Monarca que no se limitaba a actuar de mecenas, sino que daba muestras de una fina sensibilidad, tanto para la poesía y el teatro como para las artes plásticas. A diferencia de otros personajes regios, tales como Carlos I de Inglaterra o Luis XIV, que actuaban en materias artísticas guiados por consejeros y agentes, Felipe IV actuó por sí mismo, como verdadero artista, buscando el trato personal de pintores y escritores, hasta llegar a una relación que en el caso de Velázquez alcanzó un grado de intimidad extraordinario, si se la mide por la superlativa dignidad de los monarcas del Barroco”.

Fue propiamente en Francia en donde los intentos políticos del patronazgo artístico encontraron la más amplia realización. A

través del control de organismos creados a propósito, Luis XIV, su ministro Colbert y Charles le Brun, "primer pintor del rey", ejercieron una verdadera y propia dictadura sobre las artes: "*Confío a vosotros la cosa más preciosa de la tierra: mi fama*". Esta frase ciertamente apócrifa fue, según la tradición, dirigida por Luis XIV a su Academia. Y no cabe duda que durante los primeros cuarenta y cinco años de su reinado todos los artistas más dotados consagraron su ingenio a la exaltación de aquella fama.

Completada la construcción de Versalles, Francia sustituyó a Italia como centro artístico de Europa, pero el precio pagado en talento y dinero fue considerable.

Fue en Holanda donde se verificó la verdadera crisis de la tradicional relación entre los artistas y sus clientes o protectores. En este país, donde la Iglesia protestante se desinteresaba de la pintura y las clases dirigentes estaban formadas sobre todo por hombres de negocios enriquecidos recientemente, los artistas fueron considerados desde un punto de vista mucho más comercial que en otra parte.

A pesar de su popularidad, por lo general, los artistas no vivían por mucho tiempo en Holanda, debido a las dificultades para prosperar. Los rigurosos reglamentos de los gremios continuaron allí vigentes mucho después de que en Italia cayeran en desuso. Si no se era miembro de una corporación, un artista no podía comercializar sus propias obras. Según ello, les estaba absolutamente prohibido realizar ventas privadas. Además el influjo de la cultura humanista, que en Italia y en Francia tanto había contribuido a elevar la posición del artista, fue en este país extremadamente débil.

Aparte de la intensa comercialización del arte, fenómeno que no encuentra su momento y su papel en Europa hasta el fin del

siglo XIX y más claramente en el XX, la más notable contribución de Holanda a la historia del mecenazgo artístico está constituida por los encargos de agrupaciones.

Los precedentes de este fenómeno son numerosos en época medieval en la actividad de los gremios de toda Europa, y más tarde, en Venecia, en aquellas "Scuole", asociaciones de laicos reunidas con fines benéficos que encargaban grandes decoraciones religiosas, como son buen ejemplo de ello las telas de Tintoretto en la Scuola de San Rocco.

En Holanda, por el contrario, tales asociaciones tenían carácter profesional y se extendían en una amplia gama de oficios: encontramos aquellos de los oficiales, de los cirujanos, de los administradores de hospitales, etc. Todos éstos preferían perpetuar sus propias imágenes más que aquellas de los santos, por lo que sus encargos eran habitualmente limitados a retratos de grupo, cuyos más singulares ejemplos son aquellos pintados por Frans Hals y por Rembrandt.

El genio excepcional de Miguel Angel y las esporádicas protestas de artistas de temperamento independiente no habían tenido ningún concreto y durable efecto. Al final del siglo XVII todavía se viene lentamente desarrollando aquella nueva concepción de la figura del artista que debía cambiar de raíz la interna naturaleza del mecenazgo. Esta teoría, nacida en Alemania y después adoptada en toda Europa con la difusión del naciente movimiento romántico, proclamaba que el artista es un genio cuya íntima naturaleza es necesariamente diversa y superior a aquella de la sociedad que lo rodea. El genio tenía hacia sí mismo el deber de expresar solamente la propia carga emotiva interior, rechazando, si fuese necesario, todo convencionalismo, sea artístico, sea moral, que la sociedad quisiese imponerle.

Una vez aceptado este principio, ¿cómo habría podido osar el cliente el dictar leyes al artista sobre su labor? Y el artista mismo, ¿cómo habría de prever el resultado mismo del trabajo, si la calidad estaba condicionada a la mudable esencia de su inspiración?

Sólo mucho tiempo más tarde fue evidente lo que esta teoría implicaba, pero ya se discernían los primeros indicios en la actitud de algunos artistas activos al final del siglo. Goya, por ejemplo, decía que pintaba muchos cuadros no encargados porque en ellos podía permitirse temas inabordables en las pinturas contratadas, en donde además podía abandonarse libremente a su propia fantasía.

En Francia la Revolución destruye el poder de la vieja clase dirigente. Después del 1789 desaparece de la escena todo el papel hegemónico de la aristocracia.

En Inglaterra los cambios sociales fueron igualmente radicales, aunque menos dramáticos. La revolución industrial llevó a un primer plano a una clase emprendedora de industriales cuya concepción de la vida era totalmente distinta de aquella de la nobleza terrateniente, y el estado de aislamiento del continente, causado por las guerras napoleónicas, no hizo sino reforzar los ya innatos prejuicios contra el cosmopolitismo. Se podría, según ello, sostener que la época victoriana fue un período de prosperidad sin precedentes para los artistas dispuestos al total conformismo del gusto oficial. Este último fue negativo, no así el mecenazgo, que alcanzó una expansión hasta entonces desconocida.

Hecha excepción de pocos, los grandes maestros del siglo XVIII estaban perplejos y profundamente ofendidos de la falta de ayuda de parte de aquellos que debían ser sus naturales me-

cenas, o sea de parte de la burguesía, cuyas conquistas ellos exaltaban tan admirablemente.

La figura del “bohemio” fue en todo caso una excepción y prácticamente no se acomoda a ningún artista de alta calidad, al menos hasta el fin de los ultimísimos años del siglo.

Es obvio que el mecenazgo en el antiguo sentido de dictadura sobre las artes y de colaboración con el artista estaba fuera de cuestión. Desde ese momento, de la mitad del siglo XVIII en adelante, el término “mecenas” en general tiene el significado de coleccionista de obras contemporáneas o poco más.

Y, sin embargo, en esa situación crítica es cuando emerge una figura de mecenas completamente nueva: el comerciante ilustrado de arte.

Durand Ruel, que verdaderamente ayudó a Renoir, Monet y muchos otros durante sus años más difíciles, es el prototipo de aquella figura y en las sucesivas generaciones podemos recordar los nombres de Theo Van Gogh (acaso el más conmovedor mecenas de todos los tiempos), de Ambroise Vollard, de Henri Kahnweiler y de algunos otros. Durand Ruel no sólo fue el generosísimo financiador de los artistas que trabajaban para él, en un momento en el cual él mismo tuvo que sufrir mucho a causa de su interés por las impopulares obras de aquéllos, sino que organizó frecuentes exposiciones e hizo todo lo posible para asegurar a sus artistas preferidos una constante publicidad. No tiene precedentes este tipo de comerciante de arte, que guiaba, más que seguía, la opinión pública.

Durand Ruel y sus seguidores pueden ser llamados mecenas más legítimamente que tantos otros que tuvieron este nombre en el pasado. Con su concreta ayuda, ellos hicieron posible el triunfo de la pintura francesa de final del ochocientos.

El gran momento del mecenazgo de los comerciantes del arte duró más o menos desde los últimos años del siglo XIX hasta la segunda década del XX. Después de este período, el gran público, seguramente convencido por la celebridad ya reconocida de los impresionistas, comenzó a interesarse cada vez más por el arte contemporáneo y el artista incomprendido aparece como un fenómeno cada vez más raro.

El siglo XX está presenciando una gran innovación en multiplicidad de aspectos bajo la difusa y dudosa acepción que hoy puede atribuirse al mecenazgo. De una parte, han sido creadas instituciones estatales semioficiales o privadas con claros y limpios objetivos de patrocinar las artes de manera libre y desinteresada. De otra, en ciertos países totalitarios el estado no sólo ha buscado ejercitar un control sobre el estilo y el contenido del arte, mucho más extendido e intenso que cuanto Luis XIV mismo hubiera soñado permitirse, con lo que han generado lo que pudiera en rigor llamarse un “mecenazgo negativo”.

Y toca a su fin este recorrido histórico en el que debemos extender una atenta y última mirada al comportamiento de patronos y mecenas del mundo contemporáneo, haciendo reflexión de su trayectoria para tratar de entrever sus consecuencias.

Traspasemos por unos momentos nuestra atención a Estados Unidos y acotemos dentro del país lo que ocurre en Nueva York, como evidente centro de decisiones, cerebro y verdadera víscera del mundo de hoy en el que se programan y digieren directrices y conductas.

La extendida convicción de que el arte es objeto predilecto del mundo de los negocios, y viceversa, ha sido recientemente revalidada en la ciudad de Nueva York por dos hechos ampliamente difundidos.

En el corazón de los barrios residenciales de la ciudad, la gigantesca compañía de seguros "Equitable Life Assurance Society" ha dado cuenta de sus propios proyectos para aquello que define como "*el mayor complejo de arte hasta ahora financiado por una sociedad privada*". Con el objetivo de decorar lujosamente el edificio de la calle séptima, que alberga su dirección general y al que dedica cuantiosas sumas de dinero a tal programa de proyección para el arte.

Por otra parte, también en el centro de la ciudad, con motivo de absorber los beneficios del distrito, el "Chase Manhattan Bank" ha invadido la filial del Soho con obras de su propia mastodóntica colección de arte, y se pensaría candorosamente con la idea de un divertimento esotérico para ennoblecer la ocupación demasiado terrena de la naturaleza del dinero. La banca convertida en galería instalará y montará en su agencia urbana cuatro exposiciones al año, en las cuales se presentarán las obras que generalmente están en la sede central, pero no exhibidas en los salones abiertos al público.

Es interesante en ambos casos la intención de llevar las obras de arte que poseen las sociedades, sólo accesibles hasta ahora a los altos funcionarios, a la contemplación de un colectivo más amplio. El interés público puede haber sido citado y aludido como una de las motivaciones, pero para la banca y la sociedad de seguros las razones primarias son otras, y así lo declaran.

Para la "Equitable" el arte tiene la consideración de "una inversión inmobiliaria", ha dicho Benjamin D. Halloway, Presidente del extendidísimo grupo inmobiliario de la compañía, uno de los creadores del proyecto, que en una rueda de prensa ha declarado también: "*pensamos que nuestro comportamiento pueda atraer y convencer a los clientes que pagarán más de buena gana los servicios por los que trabajamos*".

El Chase Manhattan Bank, en cambio, hace alusión a la actividad laboral del distrito: *“los negocios a los que se dedica el vecindario contemplan el arte, y parece demostrarse un fuerte sentido de identidad con nuestra imagen”*, afirma Jack L. Boulton, consejero artístico del Banco, y hace notar que desde hace un año, es decir, desde cuando el Banco ha comenzado la política de apertura específica a la clientela amante del arte, la posición del Chase en la clasificación y escala bancaria ha subido numerosos puestos.

El uso de las bellas artes para incrementar los negocios no es ciertamente nuevo. Se remonta cuando menos al tiempo de los Médicis, y en los Estados Unidos al inicio del siglo, cuando la Compañía de Ferrocarriles Atchinson, Topeka y Santa Fe concedían a los pintores viajar gratuitamente en todo el territorio del Medio Oeste a cambio de paisajes, que eran utilizados para ser reproducidos en folletos y calendarios publicitarios.

Pero en el último decenio el interés por el arte demostrado por la sociedad ha crecido a un ritmo asombroso.

El directorio de la corporación de colecciones de arte referido a 1984, y publicado por la International Art Alliance De Largo en Florida, recoge una relación de casi 500 entidades de todo el país con programas para adquisiciones de arte, entre las que se encuentran: bancos, sociedades petrolíferas, gabinetes jurídicos, casas editoriales, manufacturas hidráulicas, agencias inmobiliarias, compañías aéreas, laboratorios, ferrocarriles y otros servicios. Es indudable que ha crecido hoy el público en América que no considera más el arte contemporáneo como algo elitista y minoritario, sino más bien como un divertido medio de elevación social, incluso los hombres de negocios, más conservadores, se sienten libres de utilizar aquel potencial “imaginativo”.

De entre todas las corporaciones y compañías multinacionales, la más rica, la más agresiva y la más interesante entre las sociedades coleccionistas de arte es sin duda el Chase Manhattan Bank, que se ocupa de ello desde el 1959, año en el cual David Rockefeller, ahora presidente del Banco, decidió poner en marcha y administrar un programa artístico, adquiriendo obras con ritmo moderado y selectivo con el inicial objetivo de decorar el nuevo edificio del centro de la ciudad. El Chase ha continuado su carrera vertiginosa de compras y posee hoy más de 10.000 obras que circulan por entre las 300 oficinas repartidas por todo el mundo.

Desde su llegada al Banco en 1979, Boulton, ya director del Centro de Artes de Cincinatti, ha doblado hasta hoy el número de las obras compradas. Sólo el año pasado adquirió más de 1.300, con una media de cinco por día laborable. Pero es la audacia con que compra, más que la estadística, lo que es impresionante. Ya que mientras las bases iniciales de la colección del Chase estaban integradas por piezas de la gran pintura americana, reconocida en los museos y que fue adquirida a propuesta del ilustre comité del M.O.M.A., el actual equipo encargado de las compras, y encabezado por Boulton, ha invadido otras áreas de expresión plástica, adquiriendo arte folklórico, fotografía y obras de la más agresiva vanguardia de muchos artistas extranjeros, desbordando frecuentemente las fronteras convencionales.

En contraste con todo este mundo imprevisible queda inédito del presente análisis todo el capítulo verdaderamente admirable y único representado por las grandes fundaciones y museos americanos que vienen realizando desde hace varias décadas, y sostenidos fundamentalmente por manos privadas, los más importantes cimientos del coleccionismo mundial.

Un tema de tal profundidad como el elegido, en el que, como hemos visto de forma fugaz, históricamente ha producido efectos de índole diversa para el arte y para el hombre, requeriría un verdadero estudio en el que sociólogos, filósofos y eruditos del arte llegasen a conclusiones sobre la misión del mecenazgo en la sociedad moderna. Una respuesta sería exigible además a la inquietud subyacente de su degradación, reseñando, por otra parte, propuestas válidas basadas en aquel sentido del respeto y protección al arte, "sólo posibles en una civilización rica en reflexiones intelectuales", como decíamos al principio.

No hemos pretendido con estos entrecortados e incompletos esquemas históricos, meros datos enciclopédicos o referencias anecdóticas, sino el despertar una preocupación y dedicar un minuto de meditación que nos lleve a un estar atentos a tan amplia problemática como se presenta en un modo de vida actual. Nuevos caracteres se dan, esperanzadores y sobrecogedores a un tiempo, de una sociedad en trance de transformación hacia un nuevo mundo con propuestas y objetivos de catadura muy distinta a una civilización y una cultura que nos viene de lejos y con síntomas de caducidad.

El mecenazgo como misión, nuestro tema o nuestro interrogante incluye, como hemos visto, toda una gama de realidades vitales, a veces contrapuestas, de afirmación personal, desviación interesada o de madurez intelectual, como puede darse en otras actividades del hombre. Debemos analizar cuáles son los oríge-

nes de tales impulsos para realizar propuestas válidas y plantearnos desde allí cómo y cuál debe ser la forma de conducir u orientar aquella misión.

Pero quizás antes, y para ver más luz, habría de establecerse toda una serie de cuestiones perforando y a partir de principios profundos que están en la raíz misma de los impulsos del ser humano.

Tendríamos que proceder antes informándonos de qué es en esencia "MISION"; veamos lo que dice Ortega sobre la vocación y la misión:

"Esta llamada que hacia un tipo de vida sentimos, esta voz o grito imperativo que asciende de nuestro más radical fondo, es la vocación. En ella le es al hombre, no impuesto, pero sí propuesto, lo que tiene que hacer. Y la vida adquiere, por ello, el carácter de la realización de un imperativo. En nuestra mano está querer realizarlo o no, ser fieles o ser infieles a nuestra vocación. Pero ésta, es decir, lo que verdaderamente tenemos que hacer, no está en nuestra mano. Nos viene inexorablemente propuesto. He aquí por qué toda vida humana tiene misión. Misión es esto: la conciencia que cada hombre tiene de su más auténtico ser que está llamado a realizar. La idea de misión es, pues, un ingrediente constitutivo de la condición humana, y como antes decía: sin hombre no hay misión, podemos ahora añadir: sin misión no hay hombre".

Toda esta magistral conclusión nos lleva a una cuestión: ¿ha llegado el momento histórico en el que la comunidad humana puede asumir colectivamente este impulso individual del hombre? ¿Ha alcanzado la madurez suficiente como para llevar a cabo una acción de mecenazgo como inteligente misión y respuesta a las necesidades específicas del mundo de hoy?

Una reflexión como la pretendida incluye el análisis de distintos parámetros del quehacer humano en la actual urdimbre social, en la que sin dejar un pozo de pesimismo ausente de soluciones, por el contrario, bajo una brillante luz de esperanza emerge una voz angustiada de denuncia sobre la posible manipulación de la cultura y el arte que deben ser paradigma y crisol del progreso en un anhelo persistente para un mundo siempre mejor.

BIBLIOGRAFIA

- JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El libro de las misiones*, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1940.
- FRANCIS HASKELL: *Mecenatismo e patronato*, «Enciclopedia Universale dell'Arte», Instituto Geográfico de Agostini, Novara, 1980.
- *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984.
- LUIS DíEZ DEL CORRAL: *Velázquez, la monarquía e Italia*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- F. H. TAYLOR: *Artistas, príncipes y mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Ed. Caralt, Barcelona, 1960.
- RUDOLF y MARGOT WITTKOWER: *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982.
- F. ANTAL: *El mundo florentino y su ambiente social*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1963.
- F. POLI: *Producción artística y mercado*, Ed. G. G., Barcelona, 1976.
- HEINT HOLTE: *De la obra de arte a la mercancía*, Ed. G. G., Barcelona, 1979.
- GRACE GLUECK: *Il Giornale dell'Arte*, núm. 29, Torino, 1985 (*The New York Times*, Nueva York, 1985).
- JOAQUÍN VALVERDE LASARTE y ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *Discursos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1956.
- GENARO LAHUERTA y ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *Observaciones sobre el color y la luz*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1976.
- JOSÉ VELA ZANETTI y LUIS GARCÍA-OCHOA IBÁÑEZ: *Viaje a la pintura mural*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985.

DISCURSO
de contestación del
EXCMO. SR. D. JOSE MANUEL PITA ANDRADE

Señores Académicos:

AL dar la bienvenida, en nombre de la Corporación, a Miguel Rodríguez-Acosta no puedo represar mi satisfacción profunda. Conozco al nuevo académico desde hace veinticinco años, cuando accedí, en 1961, a la cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Letras de Granada, vacante tras la muerte de Antonio Gallego y Burín. Pero mi primer contacto con él no se produjo a través de su persona, sino de un cuadro suyo. Contemplando en el viejo edificio de la Universidad la galería de retratos de los rectores, quedé sorprendido ante el vigor expresivo de uno de ellos, que se diferenciaba netamente de todos los demás. Realizado con sobrias y enérgicas pinceladas, mostraba al personaje, Luis Sánchez Agesta, con un fondo neutro, sin que distrajesen al espectador los pormenores anecdóticos que suelen ser lugar común en este género de pinturas. La figura quedaba realzada con volúmenes netos; un aire de modernidad emergía de aquel austero retrato. Su autor, Miguel Rodríguez-Acosta, me brindó en este lienzo un primer testimonio de su sensibilidad.

El conocimiento de la personalidad humana llegó muy pronto, cuando la Fundación "Rodríguez-Acosta", que él presidía y sigue presidiendo, me hizo el honor de incorporarme a su Patronato. A partir de entonces pude seguir paso a paso la activi-

dad desarrollada por nuestro flamante académico y descubrir una serie de cualidades que enriquecen su personalidad como pintor.

Antes de la década de los sesenta, que he tomado como punto de partida, el camino recorrido por Miguel Rodríguez-Acosta no era nada corto, aunque su vida apenas había sobrepasado la treintena. Nacido en Granada, en 1927, contando en su haber con el decisivo estímulo de su tío, el pintor José María Rodríguez-Acosta, mostró desde los primeros instantes atracción irresistible por los pinceles. Si quisiésemos descubrir su precocidad podríamos citar unas curiosas acuarelas realizadas a los cinco años. Pero, por fortuna, nuestro nuevo compañero no fue lo que se llama un niño prodigio, sino un pintor que reveló tempranamente sus dotes, tomando parte a los catorce años en una exposición de "artistas noveles" celebrada en la Casa de los Tiros. A los trece era ya alumno de la llamada entonces Escuela de Artes y Oficios. Los años que siguieron no hicieron sino refrendar su vocación, que (al margen de participar en diversas exposiciones colectivas, incluyendo la Nacional de Bellas Artes de 1950) le llevó a estudiar en Madrid, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, entonces todavía arropada por nuestra Academia, en este mismo edificio.

La década de los cincuenta resultó fecunda en la trayectoria de Miguel Rodríguez-Acosta como pintor. Dentro de ella se inscriben varios premios, entre los que destacamos los obtenidos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes: dos segundas medallas en 1954 y 1957 (secciones de pintura y dibujo) y la primera en 1960 (pintura). Participó además, con éxito, en varios concursos y celebró la primera exposición individual de que tengo noticia en 1959 en la misma Casa de los Tiros, donde se había dado a conocer a los catorce años.

Si hacemos un balance de las obras realizadas en esta década de los cincuenta podremos constatar la solidez que presentaba la obra de Miguel Rodríguez-Acosta desde el punto de vista estilístico. Dos notas me atrevería a destacar: la precisión en el diseño y el rigor en la composición. Puede servirnos como expresivo ejemplo la prueba de examen de ingreso y preparatorio en la Escuela de San Fernando. Ha vuelto a mostrarse en Madrid hace apenas unos meses y mantenía toda su lozanía. El asunto no podía ser más simple: una mujer sentada, envuelta en un manto carminoso, con unos cántaros; al margen del tema orientalizante, importa subrayar la búsqueda de volúmenes netos realizados gracias al vigoroso cromatismo.

Los óleos y dibujos exhibidos en la Casa de los Tiros en 1959 consienten matizar la trayectoria seguida por nuestro nuevo compañero. Al presentar aquella exposición, Antonio Gallego Morell enaltecía un modo de hacer que ha permanecido hasta hoy. Miguel Rodríguez-Acosta “se olvidó de la improvisación andaluza que debiera llevar dentro y descubrió el camino de los múltiples bocetos y de los sucesivos ensayos, de dibujo o de color, necesarios para plasmar la obra definitiva. Cada triunfo es un premio a la constancia, al esfuerzo inteligente y al trabajo ordenado”. Cuadros presentados entonces como *El sueño* buscan la expresión del espacio dentro de nuestras mejores tradiciones, con puertas y ventanas abiertas sugeridoras de otros ámbitos. Los paisajes granadinos marcan el acento en los volúmenes geométricos con líneas seguras y firmes.

En 1960 se fecha una obra importante propiedad de la Caja General de Ahorros de Granada. Tiene este óleo apaisado, titulado *Fe, Esperanza y Caridad*, unos valores plásticos que me hacen recordar impresiones sentidas al contemplar pinturas italianas del “cuatrocento”, y en especial de Piero della Francesca. No trato de señalar influencias, sino de subrayar la fuerza que

en la pintura de Miguel Rodríguez-Acosta tienen las figuras, generalmente estáticas y abstraídas, enmarcadas con unos volúmenes dominados por aristas vivas y que ceden paso, al fondo, a un paisaje donde se escalonan los cubos de las casas, las montañas desnudas y unas nubes petrificadas en el cielo.

He querido referirme a esta pintura con mayor detalle porque puede servir como paradigma del estilo de Miguel Rodríguez-Acosta al concluir la década de los cincuenta. Entonces había mostrado su buena disposición para afrontar nuevas técnicas con frescos como los realizados para la iglesia de Santo Domingo de Málaga. En 1963, y en un mural pintado para un hotel de Torremolinos, dio un importante paso hacia una visión más abstracta de la realidad. Las manchas de color, conseguidas con toques disociados, priman sobre los detalles, pero sin sacrificar el diseño y la composición. Una vez más la obra queda sólidamente organizada.

No quiero resultar prolijo acumulando datos de un "curriculum vitae" que se tuvo ya en cuenta cuando de un modo prácticamente unánime fue votado para ocupar la vacante de D. Genaro Lahuerta. Pero resulta indispensable, al presentar aquí un apretado perfil humano y artístico de Miguel Rodríguez-Acosta, subrayar cómo, antes de llegar a la treintena, se pusieron de manifiesto sus dotes para colaborar con eficacia en diversas instituciones relacionadas con el mundo de las artes. Importa aludir a esta faceta de su personalidad, porque estoy seguro que desde ahora redundará en beneficio de nuestra Corporación. Al recordar su presencia activa en diversos patronatos, destaquemos sobre todo la fecunda labor que viene realizando desde 1953 en la Fundación que lleva sus apellidos por haber sido instituida por su tío, el pintor José María Rodríguez-Acosta. La Academia, en un acto de estricta justicia, premió en 1970 con su Medalla de Honor a esta Fundación que tanto ha hecho en el campo de

las artes. Puedo dar fe de los esfuerzos realizados en épocas de bonanza y de crisis para cumplir los designios del fundador. Entre múltiples iniciativas, quiero destacar la de la creación del Instituto "Gómez-Moreno", contando con la generosidad de las hijas y herederas del eximio arqueólogo, historiador del arte y coleccionista. El Instituto cuenta con edificio propio (costeado por la Caja General de Ahorros de Granada) anejo al Carmen de la Fundación.

Otra actividad que resulta indispensable vincular al entusiasmo de Miguel Rodríguez-Acosta fue la Galería de Exposiciones y Auditorium del Banco de Granada durante los años en que, a partir de 1973, estuvo al frente del mismo. Por fortuna, como prenda de aquella fecunda labor, queda un nutrido acervo de publicaciones que consienten rememorar las importantísimas exposiciones celebradas y el interés artístico de ediciones de gran calidad, sin contar otros hechos cuyo detalle no cabe aquí. Al igual que con la Fundación, la Academia supo premiar la labor en pro de las artes del Banco de Granada concediéndole la Medalla de Honor en 1977.

Hubo un momento de feliz recordación en que se llegó a una verdadera simbiosis en las actividades culturales realizadas a expensas del Banco de Granada y con el patrocinio de la Fundación "Rodríguez-Acosta". Ciertamente que los esfuerzos personales realizados en este campo por Miguel Rodríguez-Acosta coinciden con una pausa de su labor creadora como pintor que queda ampliamente justificada por las responsabilidades que hubo de afrontar siendo Presidente del Consejo de Administración de la institución bancaria. Mas, a pesar de todo, no le impidieron que su vocación artística se proyectase por vertientes nuevas. Me refiero a su interés por el mundo del grabado.

Pero antes de aludir a esta experiencia, y para rellenar un período de relativa inactividad, recordaré una exposición celebrada en la Galería del Banco de Granada en 1973. Recogió cuarenta pinturas y se presentó conjuntamente con la de otro artista granadino, Manuel Maldonado, prematuramente desaparecido. Ambos reunieron una serie de obras dedicadas a recordar impresiones de viajes por diversos países europeos y, en el caso de Miguel Rodríguez-Acosta, también de contactos con los paisajes de Andalucía oriental. En aquellas obras tradujo sensaciones personales con pinceladas incisivas. Los óleos expresaban bien la gran sensibilidad para manejar los colores y exaltar con ellos los volúmenes. Me sedujeron de un modo especial las impresiones de un viaje a Grecia, con mares y cielos azules y los blancos (enriquecidos con grises, verdes y celestes) mostrando su fina percepción del lúcido cromatismo de nuestro mundo mediterráneo.

En sus “reflexiones y comentarios” sobre aquella exposición el profesor Emilio Orozco Díaz profundizaba en el arte de Miguel Rodríguez-Acosta al analizar sus pinturas presentadas como “notas de viaje”: “lo primero que sorprende de ellas, como novedad, es la mayor riqueza y limpieza de paleta y con ello la búsqueda de variedad de aspectos en la pintura de paisaje. Aunque se trata de rápidas visiones directas, sigue presente su preocupación compositiva, su sentido estático simplificador y huida de la anécdota —aunque sí se dé en ellas el pequeño toque de color que refuerza su efecto pictórico—. Por eso, por ser muchas veces condensación de visiones en grande, muchas de estas notas están pidiendo ser cuadros. Reclaman tamaño, pero nos deleitan en su pequeñez, que les da intimidad y calor de recuerdo, que quizá disminuirá al agrandarse en la reelaboración del estudio”.

He querido recoger las finas observaciones de mi admirado colega para señalar un hecho importante en la trayectoria artística de Miguel Rodríguez-Acosta. En aquel mismo año de 1973 (en que, por cierto, fue nombrado Académico Correspondiente de nuestra Corporación y miembro del Patronato del Instituto de Valencia de Don Juan) promovió en el seno de la Fundación "Rodríguez-Acosta" la creación de un ambicioso Taller de Grabado. Me consta que esa iniciativa fue fruto de su interés por un arte que está teniendo gran trascendencia en nuestro tiempo. Debemos destacar la labor realizada por él en este taller, entre las muchas que nos muestran su nutrido "currículum". Este obrador no sólo atrajo a numerosos artistas granadinos, sino a otros extranjeros. Constituyó un fecundo centro de experiencias donde se investigaron nuevas técnicas, donde se prepararon exposiciones, donde se realizaron cuidadísimas tiradas.

En aquel taller, Miguel Rodríguez-Acosta no sólo contribuyó, como promotor, a fomentar vocaciones, sino a enriquecer la suya propia. No es una casualidad que desde 1976 lo encontráramos participando activamente en experiencias (por ejemplo, las llevadas a cabo en la Fundación "Maeght" de Saint Paul de Vence) y en exposiciones sobre el grabado. No quiero extenderme demasiado al valorar este capítulo de su actividad creadora, pero no puedo por menos de unir mi voz a la de queridos y prestigiosos colegas de la Universidad, como Antonio Bonet Correa y Julián Gállego, que han escrito atinadamente sobre esa faceta de su labor artística. Me anima además a ello la importancia que en la historia y en la vida de la Academia, desde el mismo instante de su fundación, ha tenido y sigue teniendo cuanto se relaciona con el grabado.

Fruto de las investigaciones realizadas durante la década de los setenta fue la exposición en la Sala Celini (febrero de 1980), donde se expusieron obras firmadas y numeradas el año anterior.

En ella se recogieron ensayos y experiencias dentro de un lenguaje que testimonia la decisiva inserción en un mundo de formas y colores muy depurados, donde el diseño y la composición se expresan con las mayores calidades técnicas. Ante aquellas obras Bonet Correa escribió: “Anuladas o casi inexistentes en sus composiciones todas las alusiones o referencias figurativas anteriores a la gestión misma de la imagen, los grabados de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström están plenos de resonancias líricas. Con su mundo abstracto de intensas coloraciones o de suaves matizaciones, su obra gráfica es como un reflejo de una biografía íntima, de las efusiones y los anhelos personales, de las vivencias y las emociones sentidas ante el espectáculo de lo real y lo imaginado. Lecturas, viajes y gentes están detrás, constituyen la trama secreta de su inspiración. Las percepciones de lo real y lo concreto se confunden con los distintos estados anímicos, con la subjetividad de un artista que rememora sus experiencias pasadas, sus encuentros con la naturaleza y las personas”.

Dos años después de la exposición de la Sala Celini, Miguel Rodríguez-Acosta volvió a presentar, en Madrid y Granada, un importante conjunto de grabados y “collages” que confirmaban el camino elegido por el artista para dar cauce a su vocación. Esta vez me parece útil recurrir a los comentarios de Julián Gállego porque, entre otras cosas, acreditan la importancia de los ensayos previos a la obra definitiva: “Todo efecto, incluso de los que nos parecen más espontáneos en estas grandes estampas en colores que nos muestra Rodríguez-Acosta, es fruto de una lenta meditación, elaboración, maduración. Ello se evidencia si contemplamos, junto a las estampas definitivas, las maquetas o bocetos que las han precedido y que el artista, en principio, no pensaba mostrar, pero cuya exposición le hemos recomendado, no sólo por la propia belleza de esas maquetas, delicados “collages” de papeles diversos, de recortes de aguafuertes anteriores,

en que la gama usada por el artista era más limitada y muchas veces se limitaba a un juego de valores dentro de la monocromía, sino por lo que nos informan sobre el sistema empleado para llegar a estas últimas realizaciones, cuyo inusitado tamaño, su riqueza cromática y la concisión de sus efectos de calidades y texturas han exigido todo este complejo trabajo preliminar”.

No quiero resultar prolijo acumulando textos y por ello prescindiré de algunos, cuya lectura, sin embargo, recomiendo, debidos a poetas como Gerardo Diego o José Hierro y de críticos como Miguel Angel Revilla. Me limitaré tan sólo a señalar que las nuevas tendencias que afloran cuando nos acercamos al umbral de los ochenta se mantienen y enriquecen, sin solución de continuidad, hasta nuestros días. Los ensayos realizados desde 1976, tanto en los Talleres de Grabado de la Fundación “Rodríguez-Acosta” de Granada como en los de la “Maeght” de San Paul de Vence, determinaron cambios de rumbo decisivos. Con su nuevo lenguaje informal lleva a cabo una fecunda labor como ilustrador de diversas obras literarias, y especialmente de carácter poético, tomando como punto de partida los “Sonetos del amor oscuro”, de Federico García Lorca. Los leves trazos o manchas de color que acompañan estos libros de poemas, sin distraer al lector, añaden siempre una refinada nota visual.

No hemos de extendernos detallando todas las ocasiones que en esta última década, desde el citado año de 1976, Miguel Rodríguez-Acosta se asomó a las salas de exposiciones o nos sorprendió con carpetas de grabados dentro y fuera de España. Importa anotar todas estas experiencias para emparejarlas con los óleos donde, paralelamente, se fue decantando una nueva visión de la realidad. Estamos ya lejos de aquellos murales figurativos entre los años cincuenta y sesenta. Llega a la Academia un nuevo representante de tendencias que, cuando fueron formuladas por primera vez, se temía llevasen a la pintura a un ca-

llejón sin salida. Hoy sabemos bien que, por el contrario, le dieron mayor vitalidad. En la pintura caben formas de expresión muy dispares que pueden convivir felizmente y abrir nuevos caminos a la creación artística. En esta Corporación el arte de nuestro tiempo tiene cabida con sus tendencias distintas y aun contrapuestas. Por fortuna, prima sólo, como único denominador común, el de la calidad.

El cuadro que desde hoy se incorpora a las colecciones de la Academia es el fruto de reiterados y concentrados ensayos que se jalonan a lo largo del último lustro y que tal vez tuvieron su punto de partida en los hallazgos realizados manejando el tórculo. Miguel Rodríguez-Acosta se internó en los talleres de grabado con formación y sensibilidad de pintor. Por ello en sus estampaciones tienen tanta importancia los colores, utilizando en las tiradas dos, tres y cuatro planchas de cobre. Sospecho que la búsqueda refinada de calidades, utilizando el papel como soporte, le incitó a plasmar en lienzos composiciones cada vez más ricas en matices. En esta nueva etapa renunció a la figuración tal como la había interpretado en aquellos murales que evocamos al principio. Ahora, con pinceladas llenas de fluidez, nos ofrece delicadas secuencias cromáticas trabadas con finísimas líneas que recorren el cuadro de arriba a abajo. Se abren así nuevos horizontes en su visión de la pintura, revelándonos vertientes inéditas de su sensibilidad.

Que sea bienvenido a la Academia Miguel Rodríguez-Acosta aportando a ella, cuando tiene por delante un prometedor futuro, fecundas experiencias como artista y una brillante ejecutoria como promotor de las artes. En el discurso que acaba de leernos se ha referido a quienes desde tiempos lejanos se han dedicado a promoverlas, en muchos casos con alardes de generosidad y en otros, tal vez, como medio lícito de exaltar las vanidades huma-

nas. Lo que ha hecho hasta ahora el nuevo académico se inscribe en una línea basada en principios éticos y apuntada en las palabras de Ortega que ha glosado al final de su discurso. Fiel a su vocación sabrá, en el marco de esta Casa, seguir cumpliendo una noble misión.

