

FRAGMENTOS

11

Murillo y los románticos

Jardín islámico

Iconología de vanguardia

Velázquez





FRAGMENTOS

aparece a los ojos de este país con una finalidad muy clara: el estudio y divulgación de las artes plásticas a través de los estudios realizados por investigadores dirigidos a cuantas personas se interesan por ellas, afortunadamente cada vez en mayor número. No pretende ser una publicación reservada a eruditos ni una revista dedicada a la simple popularización de la creación artística. Lo primero carecería de sentido desde una institución como el Ministerio de Cultura que, por definición, debe apuntar a los objetivos más amplios posibles; lo segundo sería caer en una competencia inútil y estéril con quienes ya llevan tiempo dedicados a esta tarea.

Por eso, esta nueva revista debe llenar ese difícil espacio, casi vacío en España, de la información para el especialista y para quien sin serlo desee entrar en el ámbito de los conocimientos del historiador y del crítico.

La aparición de FRAGMENTOS se inscribe en la línea que ha trazado este Ministerio de crear cuantas formas de comunicación sean posibles con el fin de que, como en este caso, entren en relación los creadores plásticos, los historiadores, los críticos y, sobre todo, los lectores. Esta revista tiene que ser un lugar abierto a todas las tendencias y opiniones, un medio de difusión en el que sólo el principio de calidad pueda ejercer la función de censor. Aspira, en suma, a convertirse en una plataforma libre de comunicación y discusión, para todos quienes deseen hacer uso de ella, en un deseo de enriquecer la difusión y valoración de los problemas artísticos.

También esperamos que FRAGMENTOS sea un portavoz para las relaciones artísticas entre España y otros países, en particular para aquellos con los que nos une la lengua y para con aquellos estudiosos extranjeros que se dedican al estudio de nuestro arte.

FRAGMENTOS puede ser un excelente escenario de la cultura artística de un país que, tanto en el pasado como en el presente, ha tenido siempre artistas universales. Promover su estudio, desde los más diferentes planteamientos de la Historia del Arte, valorar y apoyar la creación, pueden ser los objetivos que, estoy seguro, desean cuantos hacen posible que una nueva revista de arte salga a la calle: quienes la escriben y quienes la leen.

Javier Solana Madariaga
Ministro de Cultura



Sumario



Portada original de Carlos Paz/Jade sobre un retrato de «Georges Sand», realizado a carboncillo por Musset.

Director
Víctor Nieto Alcaide
 Coordinación documental
María Dolores Atero
María del Carmen Yagüe

REDACCION

Director ejecutivo
Rafael Blázquez Godoy
 Redactor jefe
José María Fernández-Gaytán

Diseño y maqueta
Luis Carrillo Sáenz

COLABORADORES

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Ilse Hempel
José Luis Checa
Francisco Calvo Serraller
Fernando Checa Cremades
Santiago Sebastián
Manuela Mena Marqués
Delfín Rodríguez

Edita:

MINISTERIO DE CULTURA

Plaza del Rey, 1
 28004 MADRID

Redacción:

Revista **FRAGMENTOS**
 Gran Vía, 62 - 1.º izquierda
 28013 MADRID
 Teléfonos
 241 98 34 y 241 93 23

Imprime:

Sucesores de Rivadeneyra, S. A.
 Cuesta de San Vicente, 28 y 36
 28008 MADRID

Depósito legal: M. 22.933-1984

P. V. P.: 300 pesetas

Ilse Hempel

Murillo y «la brune aux longs cils noirs et aux yeux de velours»

En el siglo XIX se produce en Francia una valoración de la pintura española a través de la cual pueden hallarse un conjunto de claves explicativas del mito y el tópico de un ideal femenino. La estimación que produce la obra de Murillo entre *connoisseurs*, aficionados, coleccionistas y escritores, convierte al pintor de las *Inmaculadas* en el artista que fija un arquetipo y un ideal femenino. El estudio de Ilse Hempel traza un recorrido en torno a los testimonios relativos a este fenómeno elaborando un capítulo de la historia del gusto a través de un análisis interdisciplinar.

Página 4



Fernando Checa

El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI

Las diferentes intervenciones que se hacen en algunos edificios y jardines, como los del Generalife, responden durante el siglo XVI a un proceso profundamente arraigado en la cultura occidental. El artículo de Fernando Checa analiza este fenómeno en relación con algunos programas artísticos regios del siglo XVI a través de los cuales se plantean propuestas que inciden en el debate entre Clasicismo y Manierismo.

Página 21



Santiago Sebastián

Nueva lectura de «Las Hilanderas»: La emblemática como clave de su interpretación

La pintura mitológica de Velázquez ha sido uno de los aspectos de su obra que ha suscitado un mayor número de problemas y de discusiones en torno a su significación. Entra las obras de tema mitológico «Las Hilanderas» ha sido el centro de discusión en torno a la complejidad de referencias que planteaba su iconografía. En este artículo Santiago Sebastián, a través de la emblemática, propone una lectura didáctico-moral de carácter político: la referencia al Rey, como sumo tejedor, cuyo gran pecado puede ser la soberbia cuyo modelo paradigmático es la fábula de Palas y Aracne.

Página 44



Calvo Serraller

Imágenes de lo insignificante: una aproximación a la iconología del arte de vanguardia

El *corpus* convencional de temas acumulados por el arte occidental ha favorecido los estudios de iconografía y, en un sentido metodológico más profundo, los de iconología. En el presente estudio se plantea el problema de las claves iconológicas de la pintura, en la que ha desaparecido un sistema jerárquico de temas, incluso el mismo elemento figurativo, partiendo de las causas que determinaron el paso del clasicismo a la modernidad.

Pág. 52

Delfín Rodríguez

Catálogo de formas perfectas: textos e imágenes en la historia

La aparición simultánea de varios estudios sobre arte del Renacimiento debidos a Kubler, Checa y J. A. Ramírez es motivo de reflexión en torno a los diferentes planteamientos y conclusiones a los que se llega a través de orientaciones distintas. El artículo de Delfín Rodríguez intenta, frente a la práctica habitual del comentario bibliográfico aislado, establecer un análisis comparativo de algunos enfoques y metodologías claramente diferenciados en torno a temas que, desde un punto de vista artístico e histórico, se hallan próximos entre sí.

Página 67



Manuela Mena

La restauración de «Las Meninas»

Hace tiempo que *Las Meninas* venían reclamando una urgente y cuidadosa limpieza que ha sido realizada recientemente. El «cambio» que ha experimentado la pintura tras los trabajos llevados a cabo por Brealey ha permitido recuperar la visión de una pintura cuyos valores más señeros había ido ocultando la suciedad. Manuela Mena, Subdirectora del Museo del Prado, describe en un breve artículo los trabajos de limpieza llevados a cabo.

Página 71

La aparición de una nueva revista de arte podría justificarse como una respuesta al escaso número de publicaciones especializadas de este tipo que existen en nuestro país. Es evidente que la importancia que desde hace unos años, siguiendo los más variados enfoques y perspectivas, han alcanzado los estudios de Historia del Arte no han tenido una proyección paralela en el incremento de las publicaciones periódicas. Pero este motivo que, por sí mismo, valdría como argumento de partida para inaugurar una nueva publicación, no ha sido el único ni el principal que ha determinado la aparición de FRAGMENTOS. Aunque se trataba de cubrir esta demanda, la idea inicial surgió como un intento de ofrecer una plataforma informativa y de discusión distinta a la que poseen otras revistas especializadas.

FRAGMENTOS nace como una revista de arte cuyo contenido no se halla limitado por ninguna determinación formal, metodológica ni cronológica. El tópico de que el Arte Antiguo es un campo reservado a los arqueólogos, que el Arte medieval lo estudian los arqueólogos e historiadores, que desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX el estudio de las obras de arte corresponde a los historiadores y que el Arte del siglo XX es una labor propia de los críticos, ha llegado a convertirse en una clasificación que ha determinado el contenido y la orientación de no pocas revistas especializadas. Si esta clasificación puede tener algún sentido atendiendo a criterios metodológicos, carece de toda validez en lo referente a la clasificación o simple pertenencia cronológica de las obras. De ahí, que inicialmente se plantease la idea de hacer una revista cuyo contenido estuviera al margen de cualquier consideración cronológica.

Ahora bien, simplemente con este criterio tampoco se habría avanzado gran cosa. Se habría dado un paso en el sentido de integrar en una sola revista lo que es propio de varias. La idea de la que partió FRAGMENTOS fue la de hacer una revista en la que estudios realizados con metodologías diferentes, cuyos resultados, a veces, por su carácter interdisciplinar y la disparidad de problemas artísticos de los que tratan, tienen una difícil o forzada publicación en la mayoría de las revistas especializadas, hallasen un medio adecuado de difusión.

Además, existe otra pretensión. Es frecuente que los estudios publicados en revistas especializadas se ofrezcan como un instrumento y un medio útil tan solo para los especialistas, quienes, con frecuencia, proceden a una lectura parcial de los mismos en función de su campo de investigación. Lo contrario son las publicaciones de carácter divulgador. FRAGMENTOS no pretende ser ni lo uno ni lo otro, pero sin dejar del todo a un lado algo de ambos planteamientos. Se trata de hacer que la publicación de trabajos de Historia del Arte, cuyo carácter científico, su valor de aportación y el hecho de que sean fruto de una investigación, además de servir al estudioso, atraigan el interés de un amplio número de lectores.

Una lectura del índice de este primer número puede ser orientativo al respecto. La variedad de temas y enfoques, de alguna manera, hace adecuado el nombre de FRAGMENTOS. Con ellos se pretende incidir en la cultura actual a través de unos «fragmentos» de Historia del Arte que sirvan para informar y construir, comparar y discutir.

Esperemos conseguirlo aunque el intento quede tan sólo en un simple «fragmento de utopía».

Víctor Nieto Alcaide



MURILLO



y «la brune aux longs cils noirs et au

**ILSE
HEMPEL
LIPSCHUTZ**

*Profesora en diferentes Universidades norteamericanas como Harvard y Vassar College (Poughkeepsie, Nueva York), posee actualmente la cátedra Andrew W. Mellow de Humanidades. Su labor investigadora se ha centrado en las relaciones entre arte y literatura española y francesa en relación con la Historia del Arte. En 1972 publicó **Spanish Painting and the French Romantics**, que ha sido traducida al castellano y será publicada por Taurus. Además de diferentes artículos sobre pintura española prepara un libro sobre **Théophile Gautier crítico de la pintura española**.*

«Todos los cuadros de Murillo reproducidos en este artículo fueron conocidos por los franceses de la primera mitad del siglo XIX, sea por sus viajes a España donde visitaban el nuevo Museo Real de Madrid —las capillas e iglesias de Sevilla eran etapas inexcusables en su periplo español—, sea por la presencia en Francia de célebres telas del maestro que, desde el siglo XVIII, circulaban por el mercado de arte (ventas Verrue, Gaignant). Otras fueron adquiridas por miembros del ejército napoleónico (Soult, Dessolle, Lejeune o Napoleón mismo) y otras —más tardías— fueron compradas por el Barón Taylor para el Museo Español de Louis Philippe.»

I Né de las Sierras, Doña Sol, Consuelo, Militona, Carmen —no podía faltar— y tantas otras de estas jóvenes españolas en las cuales sueñan generaciones enteras de escritores franceses (y fuera de Francia, Goethe, Heine, Byron y otros muchos) encuentran su fiel reflejo en otras tantas bellezas reales que estos mismos escritores buscan —y encuentran— en Fanny Elssler, su musa cotidiana, quien, a pesar de ser austríaca, subyugó al público parisino más por su «belleza española» que por su dominio de la *cachucha* y el *fandango*. Las hermanas María y Paulina García —las futuras María Malibrán y Paulina Viardot— fueron admiradas tanto por su belleza y encanto español como por su talento musical. Nerval dedica algunos versos a la belleza de los «ojos negros» de Madame Henri Heine («Vous avez des yeux noirs, et vous êtes si belle») (1). Chopin llama a George Sand su «brune et olivâtre Lélia». Champfleury cuenta como Adèle Foucher —Mme. Victor Hugo— cautivaba a los amigos del poeta por su «beauté de reine espagnole» y, para terminar, en 1853, Eugenia de Montijo, una auténtica reina española nacida en Andalucía, se convertirá en emperatriz de los franceses y deslumbrará por su belleza y encanto de joven sevillana (2).

Efectivamente, los románticos —y no solamente los franceses— dejaron de soñar en la mujer sonrosada y rubia, espiri-

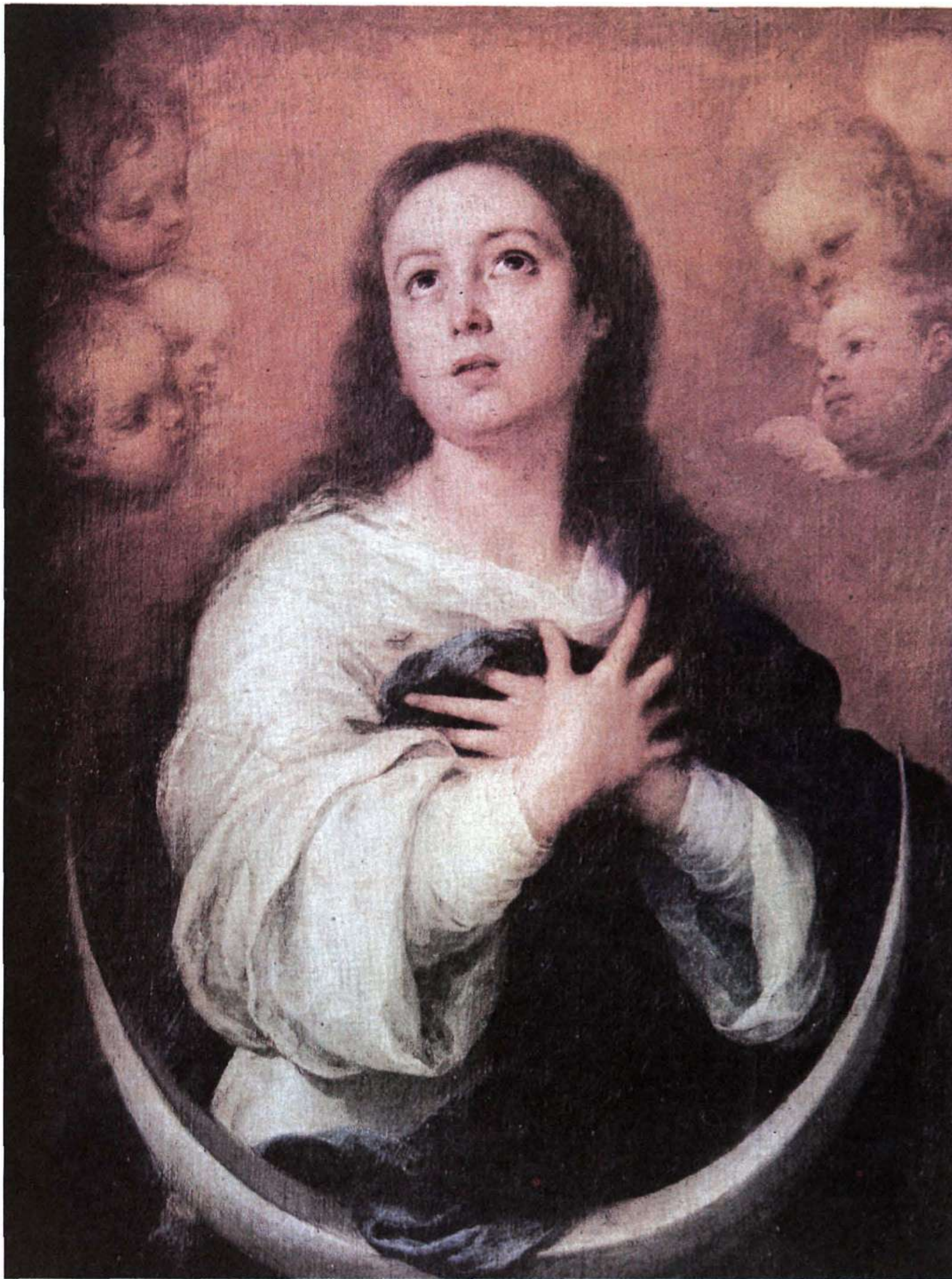


Georgia S...

x yeux de velours»



Louis Boulanger. «Adèle Foucher». Museo Víctor Hugo. París.



«Concepción de la media luna». Museo del Prado. Madrid.

tual y risueña de Fragonard, Boucher o Watteau o en la frágil y diáfana sílfide de Chateaubriand y su generación para preferir un tipo femenino totalmente diferente: oriental, criollo, mediterráneo, preferiblemente español. «brune, à la taille svelte, aux grands yeux noirs brillants» (3). Byron había insinuado ya desdeñosamente: «Who in the North for paler dames would seek? How poor their forms appear, how languid, wan and weak!»¹ y su Childe Harold dejará tras ella los tonos grises británicos para buscar «Spain's dark glancing daughters»² en la lejanía soleada de su país (4). También los franceses, siguiendo sus modelos, emprendieron la «persecución» no ya del «rubio» nórdico (5), sino del moreno de la joven española de tez mate, mirada sombría y aterciopelada y, claro está, con los cabellos «plus longues

qu'un manteau de roi» (6), sedosos, preferiblemente ala-de-cuervo o, al menos, castaño oscuros. Así, Teófilo Gautier —haciéndose eco de Byron— y recogiendo los gustos de toda su generación, rechazará también con desdén absoluto:

«Une femme au teint pâle, et mesurant
[ses pas,
Au regard nuancé de langueur, une
[Anglaise
Morne comme le ciel de Londres...»³

para dejarse seducir por el encanto voluptuoso de una morena criolla:

«Aux grands sourcils arqués,
aux longs yeux de velours.» (7)⁴

Poco importa que en otros textos de autores franceses, la mujer sea vasca, arago-

nesa, madrileña, catalana, mora, bohemia o incluso criolla, pues, finalmente, siempre se la terminará por representar como encarnación del arquetipo de la «Andalouse au sein bruni» tal y como la vio Musset. Pero si estos autores (Musset) sitúan a esta «princesse andalouse» (8) en sus «châteaux imaginaires construits dans une Espagne de rêve» (expresiones de esta naturaleza son recurrentes en la obra de Gautier), el personaje en sí mismo se les esfuma y lo transforman en un vago espejismo y en un sueño inmaterial. Finalmente, la descubren como una ilusión prefigurada, cuya más acabada traducción pictórica viene dada por los lienzos con que Murillo —en pleno dominio de su arte y de sus recursos— le da carta de naturaleza a través de la figura de sus vírgenes.

Sin embargo, y en una primera aproximación al tema, se plantea una cuestión básica de importancia esencial: ¿Cuántos franceses de la primera mitad del siglo XIX conocieron la obra del maestro sevillano? (9). Contrariamente a los otros grandes nombres de la pintura española, Murillo estuvo lejos de ser un desconocido en la Francia decimonónica. Muy al contrario, representaba lo más genuino del genio español. Este maestro, profunda y exclusivamente hispánico, apenas había salido de su Andalucía natal y fue precisamente en su obra donde los franceses encontraron una confirmación *avant la lettre* de determinados aspectos de la imaginería española: sus *niños pobres*, sus *gitanas* y, sobre todo, sus innumerables Vírgenes circulaban ininterrumpidamente en el mercado de arte parisino desde el siglo XVIII. En los catálogos de venta de colecciones, la sola mención de su nombre en el rótulo de un cuadro bastaba para atraer la atención del coleccionista y para incitar al comprador a adquirirlo. El número de lienzos que se le atribuyeron —con razón o sin ella— eclipsaba con mucho al de cualquier otro maestro español.

Los fondos del Louvre —tan exigüos en cuadros españoles a comienzos de siglo— confirman este predominio de Murillo. Así, en 1880, de las ocho telas de maestros españoles que poseían, cuatro eran del pintor sevillano y precisamente se cuentan entre lo mejor de su producción (*La Virgen con el niño y Santos*) (10).

¹ «¿Quién partiría al Norte a la búsqueda de mujeres pálidas? ¡Qué pobres, lánguidas, macilentas y débiles se muestran sus formas a nuestros ojos!».

² «La mirada oscura de sus hijas españolas.»

³ «Una mujer de tez pálida y andares mesurados, de mirada marcada por la melancolía, una inglesa triste como el cielo de Londres...»

⁴ «De grandes cejas arqueadas y largos ojos de terciopelo.»

Coincidiendo con los cinco años de las campañas napoleónicas en España, los cuadros españoles, en general, y los de Murillo, en concreto, ejercen una considerable influencia en territorio francés. Raros son los miembros del ejército francés en la Península —desde soldados desconocidos a generales como Augustin Desolle, Mathieu Favier y Horace Sebastiani— que no adquieran cuadros de los maestros españoles y, al hacerlo, el gusto de la época —que era el suyo propio— les llevaba invariablemente a preferir las telas atribuidas a Murillo antes que cualquier otras. Entre estos coleccionistas de cuadros españoles ocupa un lugar destacado Nicolas Jean-de-Dieu, duque de Dalmacia, comandante de las fuerzas del sur, gobernador de la plaza de Sevilla, admirador ferviente y ávido coleccionista de lienzos de Murillo. Precisamente bajo su administración de la ciudad de Sevilla se constituyó en el Alcázar un «depósito de obras de arte» en el que se reunieron más de mil cuadros que servirían de fondo para un museo nacional español al tiempo que proporcionarían a Napoleón tesoros para el Louvre. Muchos de estos lienzos, junto con otros provenientes de iglesias, conventos y palacios sevillanos, terminaron en la colección privada del mariscal. La riqueza de esta colección es sorprendente: así, en la venta que siguió a su fallecimiento en París, 109 cuadros, de los 157 del inventario, se atribuyen a pintores españoles y entre ellos se encuentran 15 pinturas realizadas por el «prince des peintres espagnols», algunas de las cuales se cuentan entre las mejores obras del maestro. Una segunda almoneda, en 1867, convocada por sus descendientes, coincidiendo con la demolición de su hotel en París, añadirá a la cifra anterior, por lo menos, 24 cuadros españoles y entre ellos tres murillos...

No hay que olvidar, por otra parte, que estas cifras no incluyen gran parte de los cuadros que o fueron vendidos por los descendientes de Soult o tras pasados algo antes. Estos Murillos, tanto por su modo de adquisición como por su calidad, fueron muy conocidos en el mundo artístico e hicieron correr ríos de tinta en los periódicos. Se los reprodujo hasta la saciedad e incluso se podía obtener un permiso especial para poder admirarlos en la casa del mariscal. Por otra parte, varias tentativas de venta de cuadros importantes durante los años veinte contribuyeron a mantener vivo el interés del mundo artístico y de los coleccionistas parisinos (11).

Louis-Philippe, «rey de los franceses», siempre atento a la opinión pública y desde luego sensible también a esta ola de españolismo que inundó Francia, decidió enriquecer el fondo de cuadros españoles



«Niño espulgándose». Museo del Louvre. París.

del Louvre. Habiéndole sido imposible adquirir algunos cuadros de Soult como su *Inmaculada Concepción*, dispuso que el barón Taylor, su «eminencia gris» en materia artística, adquiriese otros en sus lugares originarios. Así nació la famosa galería española de Louis-Philippe, donde el público parisino pudo admirar durante diez años —desde enero de 1838 hasta la revolución de 1848— alrededor de quinientos cuadros de maestros españoles. Sin embargo, los cuadros de Murillo que entraron a formar parte de esta colección, aunque muy numerosos (del número 146 al 183 del catálogo), apenas modificaron la opinión que los franceses se habían formado de este maestro (12).

Pero no era únicamente en el mercado de arte parisino o en las colecciones priva-

das o en la Galería Española donde los amantes de Murillo podían admirar los lienzos de su maestro español favorito: los viajeros peninsulares, peregrinos románticos en busca de sus «châteaux en Espagne»⁵, aprovechaban cualquier desplazamiento a la capital para visitar el nuevo «Museo del Rey», cuyas puertas se abrieron al público en noviembre de 1819. De los 278 cuadros de las «Escuelas españolas antiguas» que se exponían en las dos primeras salas, 43 estaban firmados por Murillo (y otros tres se le atribuían) (13). La

⁵ La expresión «faisse châteaux en Espagne», por intraducible, he preferido dejarla en su idioma original. Viene a significar algo así como «construir mentalmente proyectos ilusorios, irrealizables o quiméricos» (N. del T.).



«Muchacha con flores». Dulwich Gallery. Londres.

riqueza extraordinaria de esta colección, sin dejar de deslumbrar al visitante, no hizo más que confirmar la imagen que anteriormente se había formado el espectador francés. Murillo era ante todo y por encima de todas las cosas el pintor de las Vírgenes, vírgenes por un lado divinizadas, pero que, al mismo tiempo, estaban muy próximas a la realidad viva del modelo del pintor. Los franceses reconocieron en su figura el arquetipo de la española soñada tal y como la habían adivinado poco antes en otros lienzos del maestro.

Entre todas las vírgenes de Murillo, la *Inmaculada Concepción* de Sault —llamada durante bastante tiempo la *Concepción Sault* y que hoy se la denomina *La Concepción de los Venerables* (15)— fue la más «examinada, alabada, descrita..., can-

tada» (14). Esta virgen etérea, transportada por nubes y rodeada por una corte de angelotes mofletudos, es una muchacha de rostro dulce y ovalado, con largos y sedosos cabellos ondulantes, espléndidos y suaves ojos negros que dirige hacia el cielo mientras, transfigurada, escucha la voz divina. La imagen de esta *Madonna* virginal dotada de una pureza casi infantil, encontró su complemento en la imaginación de los franceses en la imagen de la Virgen-Madre con el niño sobre las rodillas que alcanza su plenitud en su maternidad resplandeciente y que, al mismo tiempo, es profundamente humana, tal y como Murillo la tomó de la realidad en su humilde vivir cotidiano de muchacha del pueblo español.

Esta Virgen de Murillo, turbulenta, con-

tradictoria, celeste y terrena a la vez, por un lado, aparición ilusoria, etérea y divina y, por otro, muchacha del campo de una realidad casi tangible, sólidamente enraizada en su tradición y en su pueblo andaluz, habría de ejercer una fascinación irresistible sobre varias generaciones de franceses —desde Balzac hasta Flaubert—. Todos reconocieron en ella su «ideal de belleza española» (Balzac) (16) y ven en la tabla del maestro el «reflejo de los parecidos» con su imagen prefigurada (17).

Louis Viardot, eminente hispanista y mejor hispanófilo, siempre tan sensible a la pintura española —era uno de los críticos de arte más respetados de su tiempo— y al encanto de esta «brune aux yeux de velours» —en 1841 contraería matrimonio con la célebre cantante Pauline García—, abogó por que el nombre de Murillo «se inscribiese en las tablas de la inmortalidad» junto al de Rafael. Captó perfectamente el carácter esencialmente humano y conmovedor de estas *Madonnas*:

«Les vierges de Murillo ne sont pas Raphaéliques, elles restent plus près de la nature et l'on peut rencontrer le type dans toute jeune mère, belle, douce et tendre» (18)⁶.

Estas vírgenes, estas omnipresentes figuras femeninas de Murillo, terminan por despojarse paulatinamente de su carácter divino para introducirse como mujeres seductoras en muchas creaciones imaginarias y en otros tantos textos franceses.

Gautier, cuya admiración por el pintor sevillano —uno de sus «dioses y semidioses de la pintura»— no conoce límites, captó perfectamente el carácter ambivalente de estas vírgenes y fue más sensible a su encanto de muchachas auténticas y atractivas que a su gravedad de futuras madres de Cristo:

«La vierge, comme Murillo la représente, est une jolie Andalouse, idéalisée sans doute... (avec) une expression de piété fervente, extatique, qui met son rayon dans ces beaux yeux noirs levés vers le ciel» (19)⁷.

Todos los viajeros que parten a la busca de una imagen romantizante de España tratarán de encontrar en la Península la encarnación de sus sueños prefigurados. Bus-

⁶ «Las vírgenes de Murillo no son como las de Rafael, sino que están más cerca de la naturaleza que aquéllas. Su modelo lo podemos encontrar fácilmente en cualquier madre joven, bella, dulce y tierna.»

⁷ «La Virgen, tal y como la representa Murillo, es una bonita muchacha andaluza, sin duda idealizada... (con) una expresión de piedad ferviente y extática que deja su huella en esos bellos ojos negros que se alzan al cielo.»

carán —no hace falta decirlo— el original de su ideal de mujer española tal y como Murillo la había hecho prever, y, en este peregrinaje, la encuentran continuamente en Sevilla e, incluso, en Madrid. Cuando estos buscadores de color local pasan por Madrid no dejan de ir a ver el Salón del Prado, lugar por el que pasean las mujeres más bellas de Madrid y punto de mira de todos los curiosos paseantes. ¿Cómo no encontrar allí la virgen soñada? Efectivamente, Gautier —como tantos otros— verá «passer... quelque prodige de beauté, une vierge de Murillo détachée de son cadre et trônant dans sa voiture»⁸. Pero Gautier sabe que está cayendo en el tópico romántico y por ello añade enseguida, con no poca ironía: «con un sombrero de Beaudran como aureola» (20). También Edgar Quinet las reconocerá en este mismo lugar... codeándose con otras muchas españolas-tipo, viejas conocidas que engendrara su imaginación literaria:



«J'ai reconnu là toutes les vierges de Murillo, la Fille de l'Air de Calderón et la Dorothée de Lope de Vega...» (21)⁹.

También Merimée, desde su primera estancia en España, fue extraordinariamente sensible a este encanto seductor, algo pesado y, para él, no demasiado divino de las vírgenes de Murillo. También él reconoció en ellas el original de un modelo obtenido a partir de la vida familiar del artista:

«Il est l'inventeur d'un type de Vierges que l'on trouve à Séville sa patrie, à Cadix et dans le midi de la Péninsule. On dit que



«Virgen con el Niño y Santos». Museo del Louvre. París.

sa fille lui servit de modèle pour des madones. Je ne puis pas dire qu'elles aient généralement cette pureté divine qu'on suppose à la Mère de Dieu, ce sont de jeunes filles passionnées et mélancoliques qui n'ont pas encore eu d'amant» (22)¹⁰.

Para Balzac, el nombre de Murillo parece haberse convertido en un término genérico dotado de fuerza evocadora y valores descriptivos. Lo emplea cuando quiere trazar el retrato de una muchacha de belleza «pura y tierna». Eugenia Grandet, Mademoiselle de Villenoix (*Louis Lambert*), Madame d'Aiglemont (*La Femme de trente ans*) y otras mujeres que pasan por las pá-

ginas de sus novelas, pertenecen a este tipo, mientras que otros personajes (*El Verdugo*, *Un Grand d'Espagne*) le sirven para sostener la comparación directa o indirecta

⁸ «Pasar... algún prodigio de belleza, una virgen de Murillo escapada de un cuadro que se pavonee en su carro.»

⁹ «Allí he reconocido a todas las vírgenes de Murillo, a la Hija del Aire de Calderón, a la Dorotea de Lope de Vega.»

¹⁰ «Es el inventor de un tipo de vírgenes que podemos encontrar en Sevilla, su patria, en Cádiz y en el sur de la Península. Se dice que su hija le sirvió de modelo para sus madonnas. No puedo afirmar que tengan generalmente esa pureza divina que se atribuye a la madre de Dios. Se trata de muchachas apasionadas y melancólicas que todavía no tienen amante.»



«Aparición de la Virgen a San Bernardo». Museo del Prado. Madrid.

con un «verdadero cuadro de Murillo» (23). Así, por sólo citar un ejemplo, Juana, la protagonista de los *Marana*, es casi el arquetipo de la heroína española de los Románticos. Hija de una cortesana y de un noble, es educada en España por un honesto matrimonio de pequeños comerciantes de telas de Tarragona. Modesta, religiosa, pura y, al mismo tiempo, íntegra y apasionada, representa la hermana ante el destino de Hernani, Gennaro e incluso de Antony. Pero, ahora, esta víctima inocente del azar no presenta los rasgos de una persona perseguida por la fatalidad, sino que los tomará de una virgen de Murillo: efectivamente, Balzac, en su trasposición de la

tela a la página escrita, se inspira en algunos rasgos precisos entresacados de la iconografía del pintor sevillano. Juana, como la virgen de Murillo, tiene «rizos lujuriantes...» que «bordean los contornos de su cuello y orejas», «los ojos ardientes», la piel «bistre», «diáfana», la boca «roja bien arqueada», y de ella se desprende una impresión general de «figura blanca» de «expresión de calma seráfica» y «de un ardiente orgullo...».

«C'était une figure blanche où le ciel de l'Espagne avait jeté quelques légers tons de bistre, qui ajoutaient à l'expression d'un calme séraphique, une ardente fierté, lueur infusée sous ce teint diaphane, peut-être du à

un sang tout mauresque qui le vivifiait et le colorait. Relevé sur le sommet de la tête, ses cheveux retombaient et entouraient de leurs reflets noir de fraîches oreilles transparentes, en dessinant les contours d'un cou faiblement azuré. Ces boucles luxuriantes mettaient en relief des yeux brûlants, et les lèvres rouges d'une bouche bien arquée...»¹¹.

Y, a continuación, Balzac cita la fuente de su imagen literaria: se trata, una vez más, de la *Inmaculada Concepción* de Murillo... y, muy probablemente, de la de Soult:

«C'était, non pas la vierge de l'Italie, mais la vierge de l'Espagne, celle du Murillo, le seul artiste assez osé pour l'avoir peinte enivrée du bonheur par la conception du Christ, imagination délirante du plus hardi, du plus chaud des peintres» (24)¹².

Edgar Quinet no seguirá esta línea y, así, cuando en 1843-44 emprenda su peregrinaje por la España romántica, la sola mención del nombre Murillo le llevará a caer en todos los lugares comunes sobre España, a elaborar todos los tópicos sobre el carácter de este país: el cristianismo «ascético y voluptuoso» la herencia mora no menos voluptuosa, la sombra de la Inquisición, el color local de Andalucía y Sevilla, ninguno de estos *topoi* faltan en sus «reflexiones»:

«Pour comprendre Murillo, j'ai besoin de le voir au pied de la Giralda. Née sur le seuil de la Mosquée, les esprits de la Mecque ont mêlé sur son berceau l'aube d'Arabie aux vingt-deux mille bûchers de Séville. Je ne m'accoutume pas à reconstruire dans des lieux profanes ces peintures illuminées des lueurs phosphorescentes des cimetières. Il leur faut la clareté mourante des cierges, la terreur des voûtes profondes...»¹³.

¹¹ Era un rostro blanco en el que el cielo de España había arrojado algunos ligeros tonos bistres que añadían a la expresión de una calma seráfica, un ardiente orgullo: el fulgor que esta tez diáfana desprendía, quizá proviniese de una sangre enteramente mora que la vivificaba y coloreaba. Sus cabellos, alzados en la cumbre de la cabeza, le caían encima y con sus reflejos negros rodeaban unas orejas frescas y transparentes, al tiempo que dibujaban los contornos de un cuello opalino. Estos rizos lujuriantes realizaban unos ojos ardientes y unos labios rojos en una boca bastante arqueada...»

¹² «No era la virgen italiana, sino la virgen de España, la de Murillo, único artista que se atrevió a pintarla —imaginación delirante del más audaz y cálido de los pintores— ebria de alegría por la Concepción de Cristo.»

¹³ «Para comprender a Murillo necesito verle al pie de la Giralda. Nacida en el umbral de la mezquita, los espíritus de la Meca han combinado sobre su cuna el alba de la Arabia a los resplandores de las veintidós mil hogueras de Sevilla. No puedo acostumbrarme a encontrar en lugares profanos esas pinturas iluminadas por las claridades fosforescentes de los cementerios. Precisan la luz mortecina de los cirios, el terror de las bóvedas profundas...»



«Nacimiento de la Virgen». Museo del Louvre. París.



Ante estos comentarios cabría preguntarse si Quinet vio alguna vez con sus propios ojos los lienzos de Murillo, pues aquí la sola mención del nombre del maestro sirve de pretexto —en el sentido etimológico de la palabra— para que el autor se deje llevar, irreflexivamente, por una recreación puramente literaria de una España tan rica en colores y contrastes como alejada de la realidad. Veamos cómo evoca a unas vírgenes de Murillo, que son a la vez santas cristianas y tentadoras huríes:

«Elles se succèdent avec toutes les nuances de la lueur matinale, depuis la pâleur nacrée de l'aube jusqu'à la flamme du soleil qui poudroie. Le pied sur les nues, elles refoulent le dragon dans l'ombre: au milieu d'une pluie de palmes, des jasmins, enivrées d'ascetisme et de volupté, on dirait des huris qui flottent éternellement dans l'église du Christ»¹⁴.

Poco después, Quinet entabla diálogo con las vírgenes que para él evocan voluptuosidades orientales... ¡Qué lejos estamos de la Virgen pura de Murillo!:

«—Qui êtes-vous? —leur demandai-je—. Êtes-vous les filles de l'Évangile ou les filles du Prophète?

Vous rappelez à la fois la Vierge sans tache de Bethléem et les filles aux yeux noirs du Coran...

—C'est nous, répondirent-elles, que tu as entrevues des yeux de l'âme, parmi les bouquets de l'Alhambra, le jour où tu as rêvé de la félicité... Conduis-nous vers le jardin des orangers, nous t'apprendrons là qui nous sommes» (25)¹⁵.

El extravagante cuento ilustrado «Murillo», de Félix Pyat, publicado en el *Artiste* de 1832 y retomado en el *keepsake Le Rameau d'Or* de 1835 (26) prueba hasta qué punto esta virgen se ha desprendido de su cuadro para penetrar en la imaginación literaria. (¿No sería más apropiado hablar de imaginación popular?) En este cuento, el pretendido Murillo está tan fascinado por el retrato que ha hecho de su

¹⁴ «Se suceden con todos los matices de la luz matinal, desde la palidez nacarada del alba, hasta la llama del sol que espolvorea. El pie sobre las nubes, rechazan al dragón hacia la sombra, en medio de una lluvia de lirios, de palmas, de jazmines, embriagadas de ascetismo, se diría huríes que flotan eternamente en la iglesia de Cristo.»

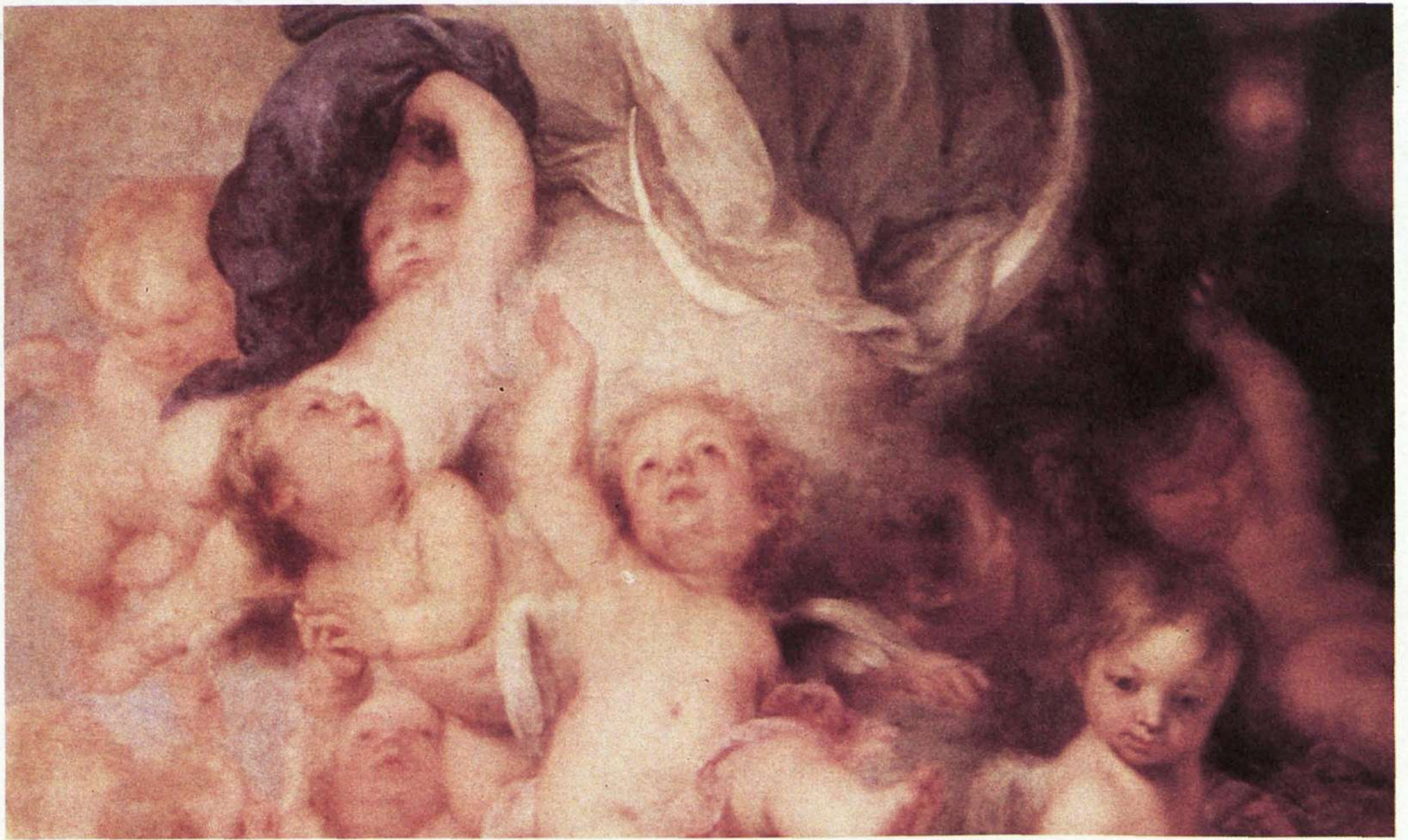
¹⁵ «—¿Quién sois? —las pregunté—. ¿Sois las hijas del Evangelio o las hijas del Profeta? Recordáis a la vez a la Virgen sin mancha de Belén y a las hijas de los ojos negros del Corán. Si yo os siguiera, ¿a dónde me conduciríais? ¿Hacia Cristo o hacia Mahoma?

—Somos —respondieron— las que entreviste con los ojos del alma entre las flores de la Alhambra el día en que soñaste con la felicidad. Buscamos la mezquita después de habernos extraviado bajo las bóvedas de Jesús. Conducenos al jardín de los naranjos, allí te diremos quiénes somos.»



«Adoración de los Pastores» (detalle). Museo del Prado. Madrid.





Virgen de los Venerables. Detalle. Museo del Prado. Madrid.



Virgen del Rosario. Museo del Prado. Madrid.



Virgen de los Venerables. Museo del Prado. Madrid.





«La Virgen de la faja». Colección particular. París.

amante Paquita que llega a olvidar su modelo. Esta última, celosa —después de todo, a todas las españolas se las debe tributar una pasión ilimitada—, termina por mutilar a su rival pintada hundiéndoles los ojos con su aguja de bordar para recuperar el cariño de su amante. Este, no solamente restaurará su cuadro, sino que, además, realizará numerosas versiones de él. Una de ellas terminará en el Prado. Paquita, obligada a verse inmortalizada para siempre en todo el esplendor de su juventud perdida, morirá de despecho. Balzac, Maupassant y también Oscar Wilde se contarán entre los autores que volverán sobre este tema del retrato «fuerte como la muerte».

Pero si con los bellos cuadros se ha hecho mala literatura de *keepsake* rosa, también pueden nacer de ellos bellos recuerdos. Así, el anciano Gautier recuerda, en el *Château du Souvenir*, a «las jóvenes bellezas y viejos amigos» de su pasado... y estas jóvenes bellezas dilatan su hermosura gracias al cuadro que habrá fijado sus rasgos «para la eternidad». El recuerdo surge «del fondo del espejo turbio» de la memoria del poeta, y encuentra su forma gracias a la imagen de Murillo. Eugénie Fort, más bella todavía que la visión conjurada por el maestro sevillano, no perderá jamás esta belleza «de joven española de diecisiete años», en la que Gautier había soñado en

1830, bastante antes de haberla encontrado:

«La nature de l'art jalouse voulant dépasser Murillo à Paris créa l'Andalouse qui rit dans le second tableau» (27).

Sin embargo, cuando la Virgen de Murillo ha salido de su cuadro, no ha vivido siempre una realidad independiente de su realidad pintada. Incluso en el contexto de un cuadro determinado, no pierde nada de su facultad de inspirar arrebatos místicos... y deseos voluptuosos. Así, Merimée, en 1830, se detenía a meditar delante de la figura de la Virgen de *San Bernardo en Oración* del Prado. Sin embargo, el autor de «Carmen» apenas capta el misticismo que abrasa al santo erudito que la Virgen acaba de alimentar con un chorro de leche que brota de su seno y atribuye al joven monje reacciones de otra naturaleza:

«Je ne crois pas qu'il y ait un tableau plus capable de faire pécher un moine dévot, mais jeune. La Vierge est si jolie, et montre tant de beautés qui l'on cache aux profanes, que le diable à beau jeu pour exciter les sens. Lisez le *Moine de Lewis*» (28)¹⁶.

Merimée parece presentir que veinte años más tarde otro joven monje, llamado Antoine, se vería obsesionado por la imagen tentadora de una Virgen de Murillo. Si Ambrosio, el Monje de Lewis, oraba ante una *Madonna* —retrato de su amante—, otra *Madonna*, invirtiendo los términos, trataría de seducir al San Antonio de Flaubert. El autor de la *Tentation de S. Antoine*, por su parte, ha pasado horas ante un cuadro concreto de la galería Corsini de Roma —la *Virgen gitana*— y, embrujado, volverá al mismo lugar en diversas ocasiones: allí se analiza, medita profundamente y permanece trastornado. No puede liberarse de la «alucinación perpetua» de estos «ojos... negros, tranquilos, auténticos, que miran de arriba a abajo y se posan directamente encima de uno...». Señalemos, por otra parte, que los detalles que fascinan a Flaubert —verdaderos y atinadamente observados— son, sin embargo, los mismos que ya antes que él admiraron los románticos; y como ellos *anche lui* reacciona ante esta virgen de Murillo no ya en el plano pictórico, sino en un plano intensamente personal, de hombre a mujer. Desde su primer encuentro con esta *Madonna*, Flaubert había confesado a su amigo Louis Bouilhet:

«Je suis amoureux de la Vierge de Murillo de la Galerie Corsini. Sa tête me poursuit et ses yeux passent et repassent devant moi comme des lanternes...» (29)¹⁷.



Flaubert terminará por trasponer esta *Virgen gitana* a la *Tentation* donde ejercerá para siempre su fuerza alucinadora sobre el Santo.

Así pues, esta Virgen de Murillo ha atormentado a varias generaciones de franceses, gracias a ella, su «sueño español» ha podido «ensancharse» y tomar forma definida, visual sobre el «lienzo resistente»: el cuadro había fijado la imagen indisoluble de una ilusión preexistente. Pero esta actualidad inmediata, pictórica, del cuadro se ve, a su vez, transfigurada por el escritor que proyecta sobre ella su visión interior, de la cual busca —y encuentra— confirmación sobre este espejo de sus ilusiones que se ha hecho cuadro. Transpondrá enseguida a su mundo literario no lo que haya «visto con sus propios ojos», sino más bien lo que «ha mirado con su imaginación» del lienzo de Murillo. El cuadro, imagen a la vez precisa y visionaria, se ha convertido así tanto en espejo como en fuente, de la cual las imágenes volverán a brotar renovadas hasta el infinito por la mirada del espectador.

Ilse Hempel LIPSCHUTZ
Vassar College

Traducción de José Luis Checa

¹⁶ «No creo que exista un cuadro más apto para hacer pecar a un monje devoto, aunque joven. La Virgen es tan bonita y muestra tantos encantos que pasan inadvertidas a los profanos que al diablo no le sería difícil excitar los sentidos. Leed el *Monje de Lewis*» (28).

¹⁷ «Estoy enamorado de la Virgen de Murillo de la Galería Corsini. Su cabeza me persigue y sus ojos pasan una y otra vez delante de mí como faros...» (29).



NOTAS

(1) Los personajes citados provienen de los textos siguientes: Charles Nodier, *Inés de las Sierras* (1837), Victor Hugo, *Hernani* (1830), George Sand, *Consuelo* (1842/43), Théophile Gautier, *Militona* (1847) y Prosper Mérimée, *Carmen* (1845).

Toda la pintura española, y no solamente la de Murillo, ejerció una profunda influencia sobre la imaginación de los románticos franceses. No hace falta insistir sobre ello en este lugar. De todos modos, me permito remitir al lector interesado a mi estudio anterior *Spanish Painting and the French Romantics* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972), cuya edición española revisada y aumentada aparecerá en Madrid, Ediciones Taurus, 1984.

(2) Desde un principio, la niña Eugenia de Montijo —había nacido en 1826— supo atraerse el afecto —que nunca cesaría— de Prosper Mérimée quien, durante su primer viaje a España en 1830 estrechó sus relaciones con sus padres, los condes de Teba-Montijo, y se contaba entre los invitados asiduos de su palacio en la plaza del Angel de Madrid. (Hay que confesar que Eugenia de Montijo era más bien pelirroja y que la «morena» de la familia era su hermana «Paca», María Francisca de Sales.)

(3) Théophile Gautier, «La jeune fille» (1830). *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, 3 vols. (París, Firmin-Didot, 1932, I, p. 7).

(4) George Gordon, Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage* (New York, Odyssey Press, 1936), canto 1, Book LVIII, 601 & Book LV, pp. 568-572.

(5) Théophile Gautier, «Un tour en Belgique et Hollande», *Caprices et zigzags* (París, Hachette, 1856). Relata Gautier en esta obra su viaje de 1836 por Bélgica con su amigo «Fritz» (el poeta Gérard de Nerval), en «busca de la mujer rubia del norte» (p. 2)... y «del tipo de Rubens». Cf. también Georges Poulet, «Gautier et le type biondo e grassoto», *Cahiers de l'Association internationale d'Etudes françaises*, 18, marzo 1966.

(6) Alfred de Musset, «L'Andalouse», *Poésies complètes* (París, coll. Pléiade, Gallimard, p. 73).

(7) Théophile Gautier, «Elégie I» (1830), *Poésies complètes*, ed. René Jasinski, 3 vols. (París, Firmin Didot, 1932), I, p. 5.

(8) Alfred de Musset, *Poésies complètes*, «L'Andalouse», p. 73 y «Madrid», p. 75.

Los poemas de Musset, «L'Andalouse», «Madame la Marquise» (p. 77) y «Madrid», reflejan claramente hasta qué punto la imagen de la andaluza se había convertido en el arquetipo de la mujer española: «Madame la Marquise» es una «Andalouse à l'oeil lutin», que tiene un nombre típicamente vasco: «Amaëgui». El título original del poema «L'Andalouse» había sido «Bar-

celona», es muy difícil intercambiar Cataluña por Andalucía y en el poema «Madrid» el poeta rechaza a la madrileña para sustituirla por su «princesse andalouse».

(9) El tema de la difusión de la pintura española durante el siglo XIX entre los franceses es tan complejo que sobrepasa con mucho los límites y propósitos de un artículo como éste. Me permito por ello remitir al lector interesado a mis trabajos anteriores: Ilse Hempel Lipschutz, «El Despojo de obras de arte en España durante la guerra de la Independencia», *Arte español*, 1961, pp. 215-270; este trabajo ha sido incluido en mi libro *Spanish Painting and the French Romantics*. Todo trabajo sobre Murillo deberá tener en cuenta la obra capital sobre el tema: *Murillo*, de Diego Angulo Iñiguez (Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 3 vols.).

(10) Catálogo del Louvre, 1810.

Murillo:

— Número 1.055, el Padre Eterno y el Espíritu Santo contemplando al Niño Jesús... sobre las rodillas de la Virgen. San Juan acompañado de Santa Isabel... le presenta una cruz (Diego Angulo Iñiguez, número 184).

— Número 1.056, Jesús sentado sobre las rodillas de su madre, juega con un rosario (Diego Angulo Iñiguez, número 166).

— Número 1.057, Jesús... en el Monte de los Olivos (Diego Angulo Iñiguez, número 242).

— Número 1.054, San Pedro... en la columna, flagelado (Diego Angulo Iñiguez, número 244).

— Número 1.059, un joven mendigo (Diego Angulo Iñiguez, número 390).

(11) Cf. Lipschutz, *Spanish Painting*, texto pp. 36-39, Catálogo de la Venta de 1852, París, pp. 322 a 324. El Catálogo de la Venta también de París, será publicado en la edición española. Entre estos cuadros se encuentran algunas de las obras más famosas del maestro como *La Concepción*, Soult, cat. de 1952, núm. 58, Diego Angulo Iñiguez, núm. 110 repuesta desde 1940 al Museo del Prado; un *Nacimiento de la Virgen*, Soult, cat. de 1952, núm. 58, Diego Angulo Iñiguez, núm. 130; *El Milagro de San Diego*, Soult, cat. de 1952, núm. 66, Diego Angulo Iñiguez, núm. 11 (se trata de la *Cocina de los Angeles*), por no poner más que algunos ejemplos.

Entre los cuadros de Soult vendidos por separado en transacciones enormemente complejas se cuentan, por ejemplo, la serie de los cuatro lienzos: *La curación del paralítico en la piscina* (Diego Angulo Iñiguez, núm. 82), hoy en la National Gallery de Londres, *El regreso del hijo pródigo* (Diego Angulo Iñiguez, núm. 83), hoy en la National Gallery de Washington; *Abraham recibe a los tres ángeles* (Diego Angulo Iñiguez, núm. 84), hoy en la National Gallery de Ottawa, y la *Liberación de San Pedro* (Diego Angulo Iñiguez), núm. 85), hoy en el Ermitage de Leningrado.

Sería necesario referirse también aquí a la célebre *Santa Isabel de Hungría cura a los tiñosos*, que, proveniente del Hospital de la Caridad de Sevilla, Soult donó al Louvre y que fue devuelta a España después de 1815 y, claro está, a la *Concepción Soult* (cf., nota 15).

(12) El Barón Isodore, Justin, Séverin Taylor acababa de adquirir el Obelisco de Luxor, de la Plaza de la Concordia, cuando Louis Philippe le encomendó la «misión española». Taylor, acompañado de los pintores Adrien Dauzats y Daramond Blanchard recorrería España durante casi dos años (de noviembre de 1835 a abril de 1837) a la búsqueda de obras de arte. Traería también molduras de tumbas reales, estatuas de yeso y preciosas porcelanas. En 1842, el coleccionista inglés Frank Hall Standish legó su colección de más de 500 cuadros, dibujos y grabados a Louis-Philippe (Lipschutz, *Spanish Painting*, catálogo, pp. 225-228). Se expuso en el Louvre al mismo tiempo que la galería española. Louis-Philippe, previsor y prudente al mismo tiempo, se sirvió de los fondos de la Lista Civil para determinar las adquisiciones españolas: tanto los cuadros del Museo español como los fondos Standish, al ser considerados de propiedad privada, le fueron restituidos después de 1848 y se vendieron en la casa Christie's de Londres.

Sobre el Museo español existe una obra esencial: Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, París, P.U.F., 1967).

Acaba de hacerse en el Louvre una exposición documental de importancia primordial para todo estudio del Museo Español: Jeannine Baticle et Christina Marinas, con la colaboración de Claude Ressort y Chantal Perrier, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848* (París, Reunion des Musées nationaux, 1981), cf., también Lipschutz, *Spanish Painting*, caps. 4 y 7.

(13) Luis Eusebi, *Notice des tableaux exposés jusqu'à présent dans la Galerie du Musée du Roi*. (Madrid, Ibarra, 1828). De la versión francesa de este catálogo se servirían los visitantes franceses del «Musée du Roi» de los años treinta, pues no habrá nuevo catálogo antes de 1843. Para la historia del Museo del Prado: Mariano Madrazo, *Historia del Museo del Prado, 1818-1866* (Madrid, C. Bermejo, 1945).

(14) Según Alfred de Musset, «Sur trois marches de marbre rose» *Poésies complètes* (París, Gallimard, Coll. Pléiade, 1957), p. 454.

(15) Este cuadro —aunque sólo fuese por los diferentes intentos de adquisición por parte del Louvre— había despertado la curiosidad del público parisino. En efecto, el Louvre intentó comprarlo en 1810 y 1835, para adquirirlo definitivamente solo en 1852, por la inaudita suma de 586.000 francos, 615.300 incluidos los gastos. Cf. Lipschutz, *Spanish Painting*, p. 37 y nota 25, también Diego Angulo Iñiguez,

Murillo, II la Concepción de los venerables, núm. 110, pp. 117-119.

(16) Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, éd. Marcel Bouteron (París, Gallimard, coll. Pléiade, 1959), p. 388.

(17) Michael Foucault, *Les mots et les choses* (París, Gallimard, 1966), p. 61.

(18) Louis Viardot, *Etudes sur l'histoire des institutions de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne* (París, Paulin, 1835), p. 425.

(19) Théophile Gautier, *Les Dieux et les Demi-dieux de la peinture* (París, Morizot, 1864). Los capítulos «Murillo» y «Velázquez» fueron escritos por Gautier, los demás, por Paul de Saint-Victor Arsène Houssaye.

(20) Théophile Gautier, *Militona* (París, V. Lecou, 1852), pp. 69-70.

(21) Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne*, vol. IX, *Oeuvres complètes* (París, Pagnerre, 1857), p. 27.

(22) Prosper Mérimée, «Le Musée de Madrid», *L'Artiste* (1831), pp. 73-75.

(23) Para Balzac, Murillo es *El pintor español por excelencia* cuyo renombre sobrepasa con mucho el de los otros grandes maestros españoles. En toda su obra a Goya sólo lo menciona una vez, a Zurbarán dos, Velázquez aparece tres veces solamente mientras que cuando quiere referirse al pintor más importante de España no duda en citar el nombre de Murillo al que menciona dieciséis veces. Cf. Honoré de Balzac, *Indes des personnes réelles*, por F. Lotte, vol. XI, *La Comédie humaine*, ed. R. Pierrot (París, Gallimard, col. Pléiade, 1959). «Goya», p. 1193; «Murillo», p. 1235; «Velázquez», p. 1283; «Zurbarán», p. 1288.

(24) Honoré de Balzac, *Les Marana*, vol. IX, *Oeuvres complètes* (París, Gallimard, col. Pléiade, 1959), p. 800.

Puede justificarse que Balzac piense efectivamente en la *Concepción Soult*: en la *Peau de Chagrin* (París, Gallimard, col. Pléiade, 1955), p. 107, menciona a «La Madonna de Murillo que posee el Mariscal Soult».

(25) Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne*, pp. 219-221.

(26) Félix Pyat, «Murillo», *L'Artiste*, 4 (1832), con una litografía «A la vista de este cuadro delicioso», de Auguste Bouquet, pp. 57-60, y *Le Rameau d'Or* (París, Janet, 1835), pp. 42-50.

(27) Théophile Gautier, «Le château du souvenir», *Emaux et Camées*, ed. Madeleine Cottin (París: Lettres modernes, Minard, 1968), p. 167.

(28) Prosper Mérimée, «Le Musée de Madrid», p. 75.

(29) Gustave Flaubert, *Correspondence*, vols. 9-17, en *Oeuvres complètes*, 2.ª serie (París, Conard, 1926-1933), X, pp. 313-306 y p. 281.

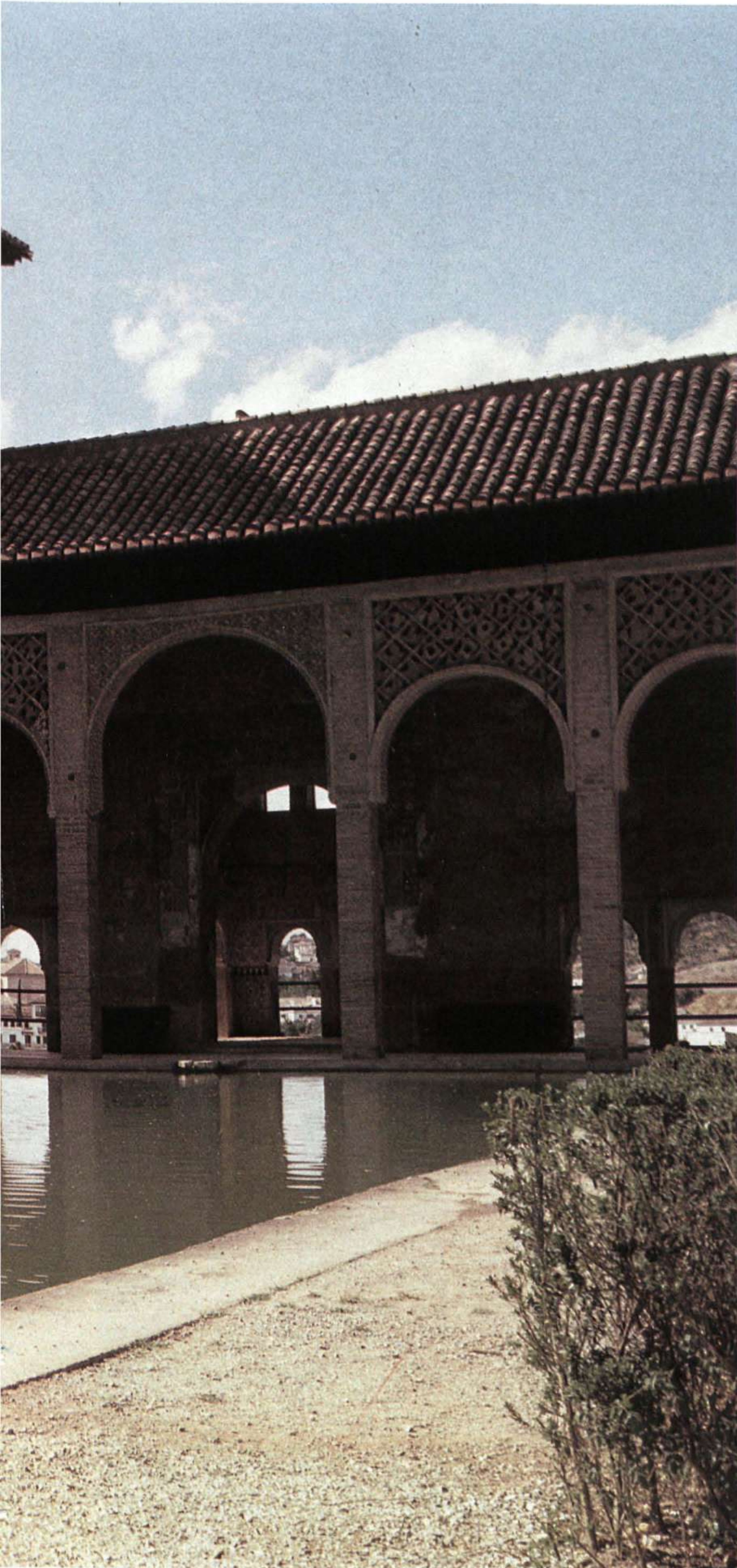
Ver Jean Seznec, *Nouvelles études sur la Tentation de Saint Antoine* (Londres, Warburg Institute, 1949), pp. 90-92.



EL ARTE ISLAMICO
y la imagen de la naturaleza
en la España del siglo XVI



Partal y Torre de las Damas. La Alhambra. Granada.



FERNANDO CHECA CREMADES, Profesor Titular de Historia del Arte Moderno y contemporáneo de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, ha orientado su labor investigadora al estudio del Renacimiento y del barroco. Además de su tesis sobre **Carlos V y el mito heroico del Renacimiento**, que será editada en breve, ha publicado, además de numerosos artículos en diferentes revistas especializadas, varios libros; entre ellos: **El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico** (Madrid, 1980. En colaboración con Víctor Nieto), **El Barroco** (Madrid, 1982. En colaboración con Miguel Morán) y **Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600** (Madrid, 1983).

Uno de los problemas más interesantes que la Historia del Arte plantea en cualquier momento es el del diverso significado que adquiere la utilización de los repertorios lingüísticos o de los sucesivos modelos culturales que la Historia ha ido proporcionando a lo largo de su desarrollo; repertorios y modelos, que nunca son sucesivos en el tiempo, sino que a menudo, se superponen, se interfieren o se complementan de manera compleja, haciendo por ello apasionante el estudio de un momento artístico desde este punto de vista. Hora es ya, por tanto, de revisar conceptos que como los de «influencia» o «pervivencia» no sirven para explicar el uso de un repertorio lingüístico que, como el creado por el Islam, no ha dejado de ejercer en nuestro país de las maneras más diversas.

El que en la España del siglo XVI, aquella que sólo a finales del siglo anterior todavía luchaba contra los últimos reductos de poder político islámico, las formas de este arte se utilicen todavía desde los más variados puntos de vista, ha recibido todo tipo de explicaciones: la persistencia de una mano de obra morisca cualificada es uno de los motivos constantemente aducidos. Pero sin negar la importancia de este factor (sobre el que más tarde alegaremos datos concretos), queremos centrarnos más bien en los problemas de *gusto artístico*, que facilite una comprensión más adecuada del fenómeno. Elegir la opción lingüística islámica en el tema de la imagen de la naturaleza supone, en los casos a que nos vamos a referir, una determinación *querida* y *consciente* sólo explicable desde parámetros estéticos basados en un determinado gusto artístico. Y todo ello sin olvidar las *razones de prestigio*, ya que el musulmán se presenta a los españoles de la Edad Moderna como un mundo de refinamiento, lujo y sofisticación de poderoso atractivo.

Por todo ello, y como hipótesis inicial, nos inclinamos a considerar el tema de la villa y el jardín hispano-musulmán del siglo XVI, desde dentro de las propias contradicciones y polémicas del lenguaje artístico. Vamos a estudiar algunos ejemplos de arquitectura y jardinería españolas del siglo XVI que son típicas muestras —aun cuando su apariencia superficial nos engañe a veces— de la mentalidad manierista, cuya estética se funda no sólo en razones de prestigio y ostentación, sino también en las de *eclecticismo*, *mezcla de lenguajes*, *dialéctica entre el interior y el exterior* y *búsqueda de placeres refinados*, todo ello sin

olvidar la fuerte persistencia de tradiciones populares de cultivo profundamente arraigadas.

Raíces históricas, pervivencias tradicionales y el tema de la casa rústica

Pedro López de Ayala, el ilustre cortesano y canciller de Pedro I, cuando detalla en su *Rimado de Palacio* las nueve condiciones necesarias para conocer el poder del Rey dice:

Otrosí sus posadas que parezcan reales,
alcaçares muy nobles e otras casas tales
unas fuertes e rezias, otras llanas, eguales
labradas muy fermosas, de buenos menestrales,

nos está indicando el *papel ostentatorio y de prestigio de la arquitectura* para la mentalidad prehumanista de la Castilla de la segunda mitad del siglo XIV. No olvidemos que fue este Rey el que, al plantearse la construcción de un palacio en Sevilla, recurre en forma clara a tipologías islámicas; el tema de la arquitectura palaciega se une al de la aparición de un determinado lenguaje que era portador de una determinada cultura que se veía en oposición a la cristiana. Pero el refinamiento cultural que suponía el mundo islámico, en contraste con el de la corte del Rey hace que, a la hora de levantar un palacio para el Monarca cristiano, se elijan las formas que mayor refinamiento rezumaban. El esplendor del Rey se unía en el siglo XIV al sentido del lujo de la cultura islámica.

Un siglo más tarde, en la España de los Reyes Católicos, el prestigio de lo islámico continúa vigente y, si bien en el entorno cortesano, las formas del último gótico se adoptan como repertorio básico en las numerosas fundaciones reales, podemos ya apreciar una de las características fundamentales del arte español del siglo siguiente: el pluralismo y el eclecticismo de lenguajes. Mientras las fundaciones reales adoptan como forma preferida el patetismo expresivo del gótico centroeuropeo, la Reina Isabel se convierte en coleccionista de pintura flamenca, es decir, de una de las alternativas —la nórdica— al lenguaje lleno de convencionalismos del gótico internacional.

Podría pensarse, pues, que, debido fundamentalmente a razones políticas, en la España de finales del siglo XV se produce un rechazo del sistema cultural y artístico islámico, pero esto dista mucho de ser cierto. Cuando en 1495, el alemán Jerónimo Münzer visita Barcelona, determinados mercaderes de su país le ofrecen una fiesta donde hubo «coros y bailes al estilo morisco», y, lo que es más importante a nuestros efectos, describe una serie de jardines en distintos lugares de España, en los que la tradición islámica está continuamente presente. No se trata tan sólo de jardines al estilo árabe en recintos islámicos, como el que describe en la mezquita de Almería (1), sino que en determinadas fundaciones reales, el modelo de jardín islámico se adopta de manera consciente. Así, describe tres monasterios de la propia ciudad de Almería, a cuyos monjes, «el rey les dio en la ciudad un decoroso alojamiento, con casas de los paganos y grandes y bellísimos huertos, con acueductos, riegos y canales, al estilo de los sarracenos» (2).

La España de los Reyes Católicos es consciente de la superioridad de las formas de la civilización árabe, y el conde de Tendilla recibe a los viajeros sentado sobre alfombras de seda, mientras que los mismos sarracenos restauran la Alhambra, «con la finura suya propia» (3). Estas alusiones culminan la que se hace al jardín de la Reina Católica en Guadalupe, donde Mün-

zer recoge uno de los tópicos del jardín islámico, es decir, su relación con el Paraíso: «Gusta la reina —dice— sobremanera de este monasterio, y cuando está en él dice que se encuentra en su paraíso» (4).

Pero a lo largo del siglo XVI, otros componentes, además de los de refinamiento y lujo cultural, iban a entrar a la hora de apostar por el mundo islámico en la decoración de los jardines. No hemos de desdeñar, en primer lugar, la importancia de los elementos populares y tradicionales, que, en el ámbito español, y por lo que se refiere al mundo campestre, equivale a mencionar el sentido tradicional islámico; tratados de agricultura como el de Gabriel Alonso de Herrera, que bebe en Columela, Palladio y el resto de las fuentes clásicas de los *Re Rusticae Scriptores*, se basan en la práctica de los cultivos tradicionales islámicos. Así sucede cuando se refiere a las acequias y otros sistemas de regadío y, sobre todo, al tratar de los árboles que han de adornar los jardines de placer: arrayanes, boxes y cipreses son los ejemplos propuestos (5).

Desde este punto de vista, sería interesante insistir en un elemento típico de la arquitectura de jardines, como es el de la dialéctica entre interior y exterior, ya que el jardín es el campo por excelencia de la privacidad, de lo íntimo y retirado, tal como lo han interpretado las más diversas culturas.

En el mundo islámico, la idea resulta especialmente sugestiva y está avalada por exigencias de tipo religioso. El Corán prescribe una estricta pulcritud en todo lo concerniente al interior de la vivienda, que se concibe como uno de los reductos esenciales de la vida y se opone al tráfico de la ciudad. Placer e intimidad como ideas opuestas a la vida urbana, eran conceptos que ya habían aparecido en la villa romana, y que el Renacimiento no haría sino prolongar. Los *coenacula*, *cubicula* y *conclavia* romanos, no olvidados por los musulmanes, adquieren en el Renacimiento una valoración que unía la idea de refinamiento y sofisticación, a la de retiro, concebido ya como retiro espiritual (6).

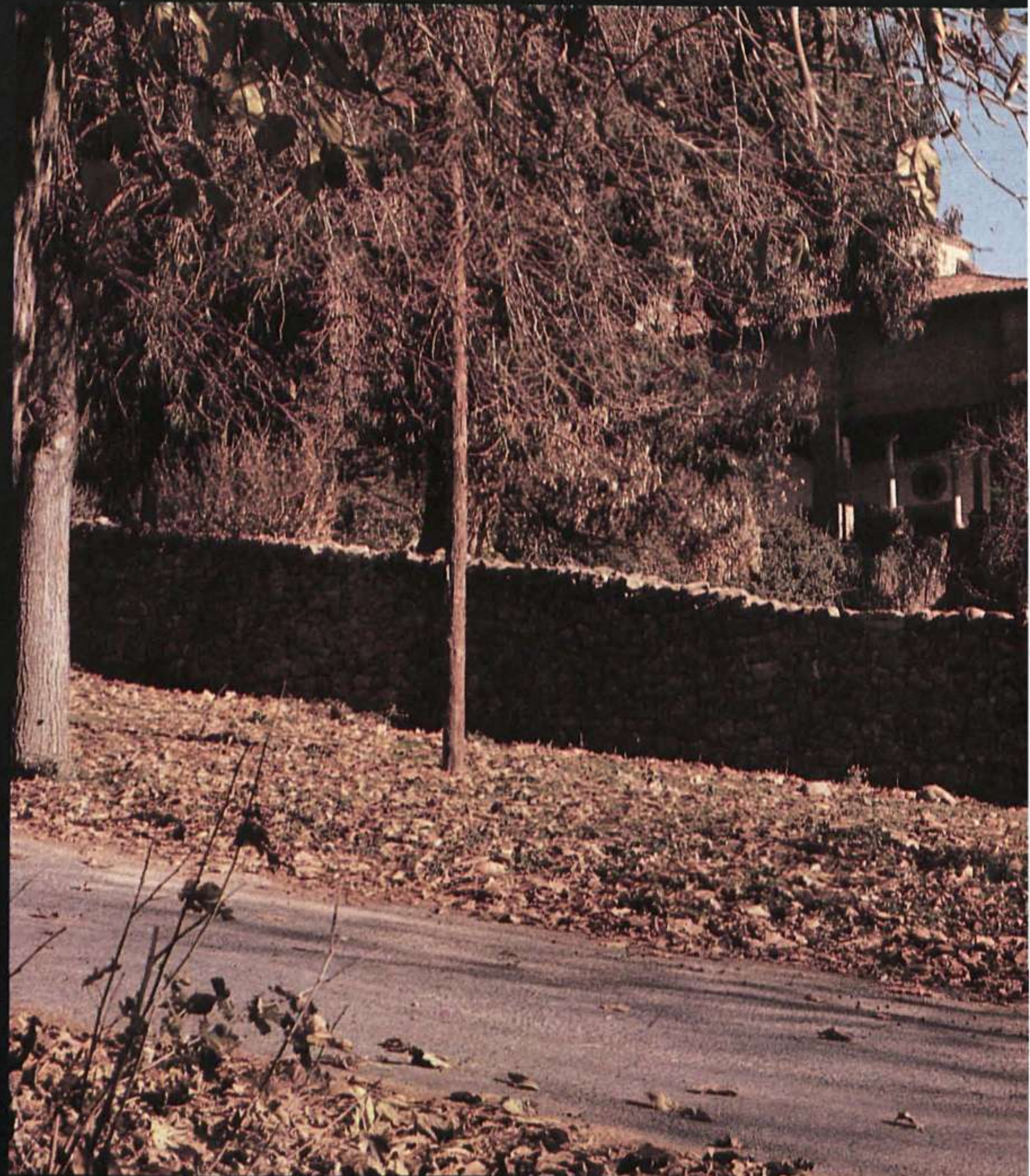
En este contexto hemos de referirnos al empleo que, en el ámbito regio, se hace de una idea antigua, como era la de la Casa Rústica o «Casa de Campo» (7), de cuya importancia en España nos pueden dar idea no sólo tratados como el ya citado de Alonso de Herrera, sino escritos más tardíos como el de Fray Miguel de Agustín (8), inspirado en una tradición de alcance europeo, pues sigue muy literalmente en algunos aspectos, y a veces hasta copiando los dibujos, al tratado francés de Estienne (9) sobre el mismo tema.

Los ejemplos que vamos a tratar, todos ellos del entorno cortesano, no recogen, es cierto, los componentes de tipo práctico y social a que estos tratados se refieren, pero es evidente que cuando Carlos V escoge como lugar de retiro el convento jerónimo de Yuste y allí hace edificar su palacio, se está entroncando con varias de sus ideas favoritas, enraizadas en firmes tradiciones de la cultura occidental. Por un lado, el tema del retiro campestre, del refugio a lugares apartados, es un claro exponente de un pensamiento antiurbano que ya había aparecido en Grecia y Roma, y al que los eremitas de la Edad Media proporcionaron un contenido religioso. En España, como veremos, los hombres del entorno imperial le dotarán de un sentido filosófico que culmina en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Fray Antonio de Guevara.

Pero la retirada al campo no ha de verse —como sucederá en el Barroco cuando se formule un verdadero ideal de religión silvestre— en esta ocasión como una referencia unívocamente religiosa. Carlos V plantea su residencia en Yuste como una ver-

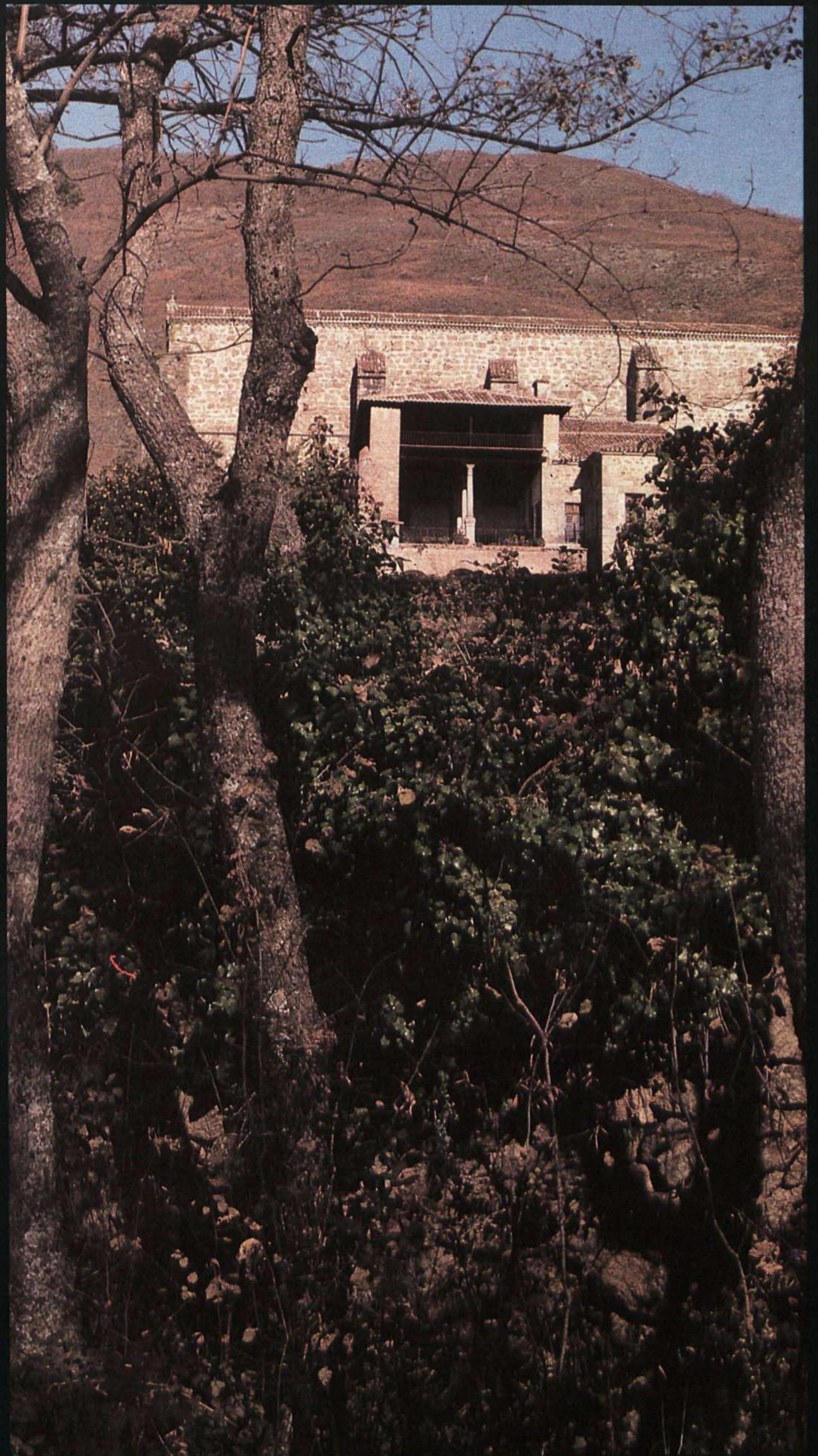


Fuente del Patio de los Leones. La Alhambra. Granada.



Palacio de Carlos V. Yuste.





dadera villa renacentista; todos los elementos preceptivos formulados por Plinio el Joven aparecen allí: un lugar ameno, apartado del tráfico cotidiano, la situación en la falda de una montaña que permite bellas vistas, el «basis villae», las loggias, la fuente, etc., pero, y esto es lo que nos interesa resaltar aquí, elementos constructivos como los soportes, las zapatas, los materiales, la arquitectura fundamentalmente arquitrabada, nos remite a un mundo distinto al del refinado renacimiento italiano, ya que se trata de una verdadera «casa rústica» a la española. De esta manera, la villa clásica se transforma en villa rústica (10).

Que estamos ante una elección consciente, y que hace coincidir con sorprendente coherencia los elementos culturales y los formales antes señalados, nos lo confirma la existencia de una operación similar precedente en un lugar de mucha mayor complejidad como es la Alhambra de Granada.

Si Yuste se oponía a toda una interpretación en clave heroica de la carrera imperial y recogía de ella los aspectos «pacifistas» contenidos en la ideología erasmista, el palacio que en 1527 comienza a construir Machuca en un gusto clasicista e italianizante junto al conjunto nazarí, constituye una oposición consciente a una parte tan característica del mismo como era el Patio de Daraxa, inmejorable ejemplo de mezcla de lenguajes. Nos encontramos ante un patio, trazado también en el siglo XVI, que recoge las tipologías rurales españolas como balcones, galerías, soportes, etc., como sucedía en Yuste, y las funde afortunadamente con elementos típicamente islámicos como el jardín interior o de patio y la fuente con surtidor, para la que se aprovechan tazas islámicas a las que se superponen otras de tipología ya renacentista. Situado en estrecha relación con el resto del palacio —se puede observar desde el suntuoso mirador de Daraxa—, su estructura y tipología no llama la atención como lo hace el cercano edificio de Machuca, y desarrolla en sí mismo una verdadera *estética del placer*, íntimo y recoleto, opuesta a la solemnidad del edificio clasicista. De esta manera, el retiro a una «Casa de Campo» como Yuste, o la significación del Patio de Daraxa como conjunto rústico, pueden unirse a ideas evasivas, de fuertes connotaciones espirituales, como eran las sostenidas por Guevara en su obra antes citada. Si Erasmo criticaba una cierta idea de la representación fabulosa del Príncipe, Fray Antonio, en uno de sus escritos, y como ha recordado Maravall, «adelanta la tan conocida contraposición roussoniana entre palacios y cabañas»; «más honesto —afirma Guevara— y aún más seguro era a los príncipes morar en pobres posadas que no de sudores ajenos hacer casas ricas» (11).

El jardín islámico como mundo de placer y las intervenciones en el Generalife

Recordemos, por otra parte, la importancia que el elemento islámico adquirió en determinadas manifestaciones del mismo año 1527, durante la permanencia de la corte imperial en Granada. El doctor Lange describe unas fiestas en la Alhambra resaltando como «el último día de su residencia en Granada, el Emperador llevó a mi noble señor a los jardines de la Alhambra», donde vio «la danza hecha por las moriscas, todas alhajadas con excelentes perlas» (12); y, por su parte, el embajador veneciano Navagero describe admirativamente los jardines del Generalife (13).

La evasión hacia mundos retirados y la adopción del lenguaje musulmán, como un universo de contenidos populares y rústicos, no es el único, ni el principal, punto de vista desde el que la

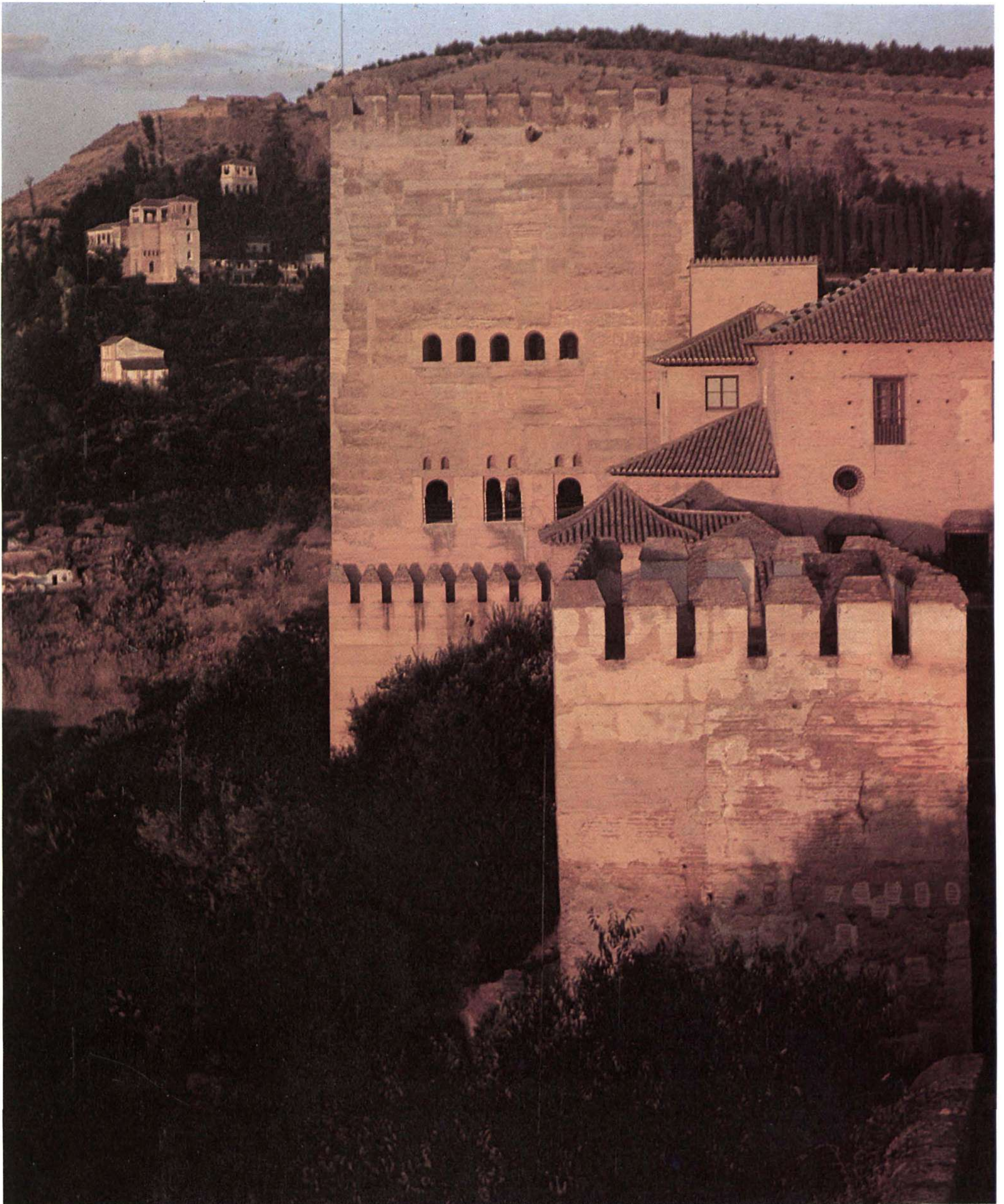
estética del Renacimiento y Manierismo elige lo islámico como referencia estilística en el tema del jardín y la villa. Y si bien, los ejemplos traídos hasta el momento a colación no pueden ser adscritos desde un punto de vista formal al mundo del manierismo, lo drástico de las oposiciones que manifiestan (vida retirada en Yuste versus mundo heroico, palacio clasicista frente a patio rústico en la Alhambra), preludian un mundo de contradicciones que pronto se extenderá a toda la cultura europea.

Con todo, la perspectiva ideológica del jardín no es la del drama, sino la de la evasión y el juego. El tema de lo lúdico, y su inserción dentro de la imagen de la naturaleza que propone la cultura manierista, como manifiesto del refinamiento a que habían llegado las cortes europeas, encuentra en el uso que se hace en España del jardín islámico una de sus mejores y menos conocidas muestras.

Ya desde fines del siglo XV, las manifestaciones lúdicas por excelencia de la Corte, es decir, la fiesta y el jardín, habían encontrado en el modelo cultural islámico un ejemplo a seguir. Y si Münzer nos describe multitud de jardines «a la sarracena», Lalaing, unos años más tarde, narra unas fiestas y torneos a la morisca, como el que presencié en Toledo, donde los participantes no sólo vistieron atuendos morunos, sino que portaron «además cimitarras, y también capas rojas, y sobre sus cabezas llevaban turbantes» (14). No es de extrañar que, ya en tiempos de Felipe II, cuando el gusto manierista por el jardín alcanza una extensión europea, lugares como el Generalife o los Reales Alcázares de Sevilla se cuidaran y reconstruyeran, superponiendo, en el segundo de los citados, un verdadero «programa» manierista (15).

En 1549, todavía en el reinado de Carlos V, en las instrucciones que se dan para la conservación de la Alhambra se especifica que el obrero «a de tener gran cuidado que todo lo que se hiziere y labrare en la dicha obra ansi de cantería y de albañilería como de talla y carpintería, azulejos y yesería, vaya hecho con la diligencia que requiere para la perfection e perpetuidad dello...» (16). Las obras continúan durante toda la segunda mitad del siglo XVI y, aunque no es nuestra intención seguir el proceso constructivo, sí señalaremos cómo en 1548, cuando los trabajos reciben nuevos impulsos, el marqués de Mondéjar escribe en carta al Rey que «en lo que Vuestra Magestad manda que se repare en el Generalife nos ha parecido muy bien *porque es una de las lindas cosas que ay en aquel Reyno* y es justo no dexalla caer» (17), mientras que en una carta sin fecha, además de afirmar que el Palacio de Machuca es «Recebimiento y entrada» del palacio de los moros, se alaba a éste en gran medida, así como las prodigiosas vistas, sus jardines y huertas, el Generalife y, en general, «el lugar (que es) sanissimo por participar de mui buenos aires y frescor y por tener estremadas aguas como tiene» (18). De esta manera se prolongaba un juicio laudatorio sobre el sitio, que ya se había convertido en tópico desde los días de Navagero.

Dentro del programa arquitectónico que Carlos V y el Príncipe Felipe trazaron a mediados del siglo XVI para reconstruir o edificar de nuevo un conjunto de palacios y residencias reales acordes con las necesidades de la monarquía española, habría que destacar, cosa no tenida hasta ahora lo suficientemente en cuenta, las intervenciones en la Alhambra y en los jardines del Generalife. Sólo en este contexto de respeto al pasado, y aun de admiración por los elementos culturales islámicos, se explica que ya en 1544, siendo Felipe todavía Príncipe, emita cédulas y órdenes para reparar «algunos hedificios del dicho generalife» que se han caído «a causa de las grandes aguas de invierno pasado» (19), y que estas actividades sean muy corrientes a lo largo de todo el siglo.



La Alhambra. Granada.

Las personas encargadas de estas reparaciones han de ser, como una y otra vez se repite, «alarifes practicos en su oficio». Con ello se plantea el debatido tema de la importancia de la mano de obra y su posible influencia en la configuración formal de obras y jardines. Como se deduce de los documentos, para las reparaciones y conservación de los jardines se recurrió con frecuencia a una mano de obra morisca, ya que ella era la que con más celo guardaba las tradiciones de cultivo y cuidado de los elementos vegetales; es muy expresivo al respecto que don Alonso de Granada Venegas, alcaide del Generalife (20), y dado que este es uno «de los lindos sujetos que ay en el mundo para lo poder... conservar como conviene», pida que «vuelvan a la dicha casa los jardineros moriscos que antes tenía, o, otros, de los que no an sido reveldes» (21). Por ello, en 1583, don Juan de Austria, que ya había sofocado la rebelión de las Alpujarras, le permite tener siete criados, «aunque sean moriscos», a los que incluso se les deja tener armas, que para repoblar ciertos lugares, además de asentar cristianos viejos, se añadan moriscos, ya que ellos son los que conocen «la guía de las aguas, trato, conocimiento y riego de las heredades y otras grangerias», y, por fin, y es lo que más nos interesa, que en el Generalife, del cual «está obligado a procurar su conservacion», emplee este tipo de mano de obra. El permiso no puede ser más taxativo, pues se admite que el cuidado de los jardines, «consiste en aver hombres que tengan cuenta con la cultivacion y grangeria de las huertas y jardines, (que) sean platicas y expirimentadas en ellos, y estos —se reconoce expresamente— no los ay ya sino moriscos, por cuyas manos an sido siempre tratadas y gobernadas», si esto no fuera así, pronto vendrían a perderse los jardines, «siendo una de las mejores cossas de recreacion que su Magestad tiene» (22).

La intervención de estos jardineros moriscos plantea cierto número de temas del mayor interés. Por un lado es clara la intención del Rey y su alcaide de conservar el sentido y lenguaje específico de unos jardines como los del Generalife, ya que, frente al sentido eminentemente nórdico del que quiso dotar a otros como los de Aranjuez, para los que llamó a constructores, jardineros y diqueros flamencos y franceses (23), en Granada se recurre a una mano de obra tradicional y autóctona, de la que se reconoce públicamente su experiencia, sobreponiéndola, incluso, a razones ideológicas, políticas o religiosas, pues no olvidemos que el mismo don Juan de Austria había sido el encargado de Felipe II para la represión de la sublevación morisca de las Alpujarras. Nos encontramos ahora, una vez más, y las repetidas alusiones documentales a la belleza del lugar así lo prueban, con que *razones de gusto artístico y estético* se imponen sobre cualquiera otras cuando se trata de explicar la opción por un determinado lenguaje formal.

Y no se diga, siguiendo criterios de craso sociologismo, que es la presencia de una mano de obra morisca la que explica la «pervivencia» e «influencia» de este lenguaje, pues bien claro resulta que la elección de los mismos se hace por los grupos y estamentos dominantes y que nada se habla, lógicamente, de sus funciones en las *Instrucciones de las obras de las Casas Reales de la Alhambra*, emitidas en Valladolid en 1549 (24).

La significación de la Alhambra, desde el punto de vista de la convivencia de estilos y lenguajes artísticos, es uno de los problemas más interesantes de la arquitectura española del siglo XVI. Granada había adquirido la cualidad de ciudad simbólica y emblemática desde los tiempos de su conquista por los Reyes Católicos, y esta característica había sido percibida con claridad por Carlos V, que pretendió convertir la ciudad en *símbolo urbano* de su reinado. Desde este punto de vista, las relaciones que se mantuvieron con los edificios islámicos preexistentes adquieren





especial sentido desde un punto de vista estético. Si se destruye la antigua mezquita y sobre ella se eleva la Capilla Real y la catedral renacentista concebida como panteón y símbolo de la victoria eucarística (25), el palacio de los reyes nazaritas se conserva, se restaura, y a su lado, pero respetando las partes fundamentales del mismo, se construye por Machuca el nuevo palacio a la italiana.

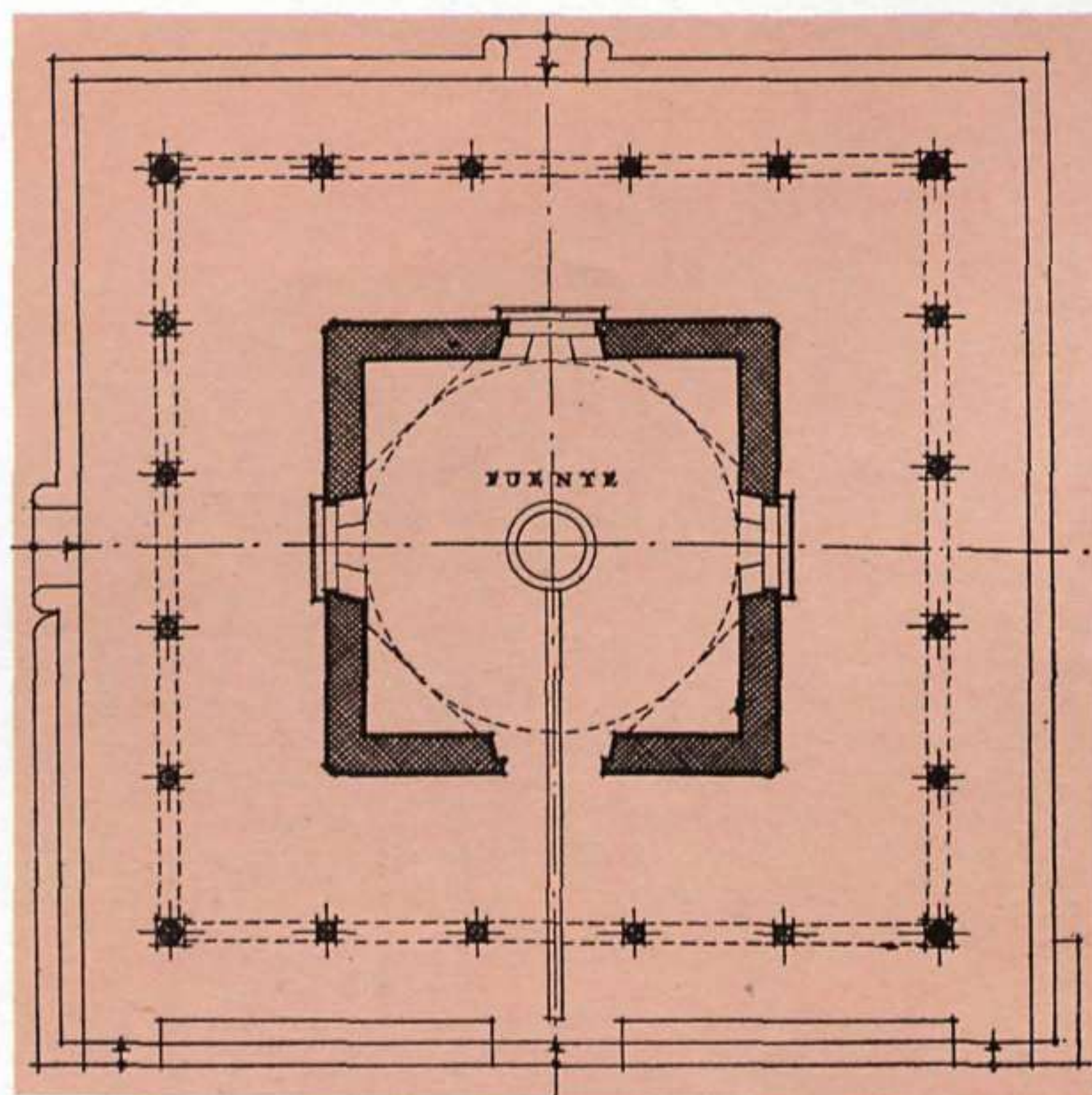
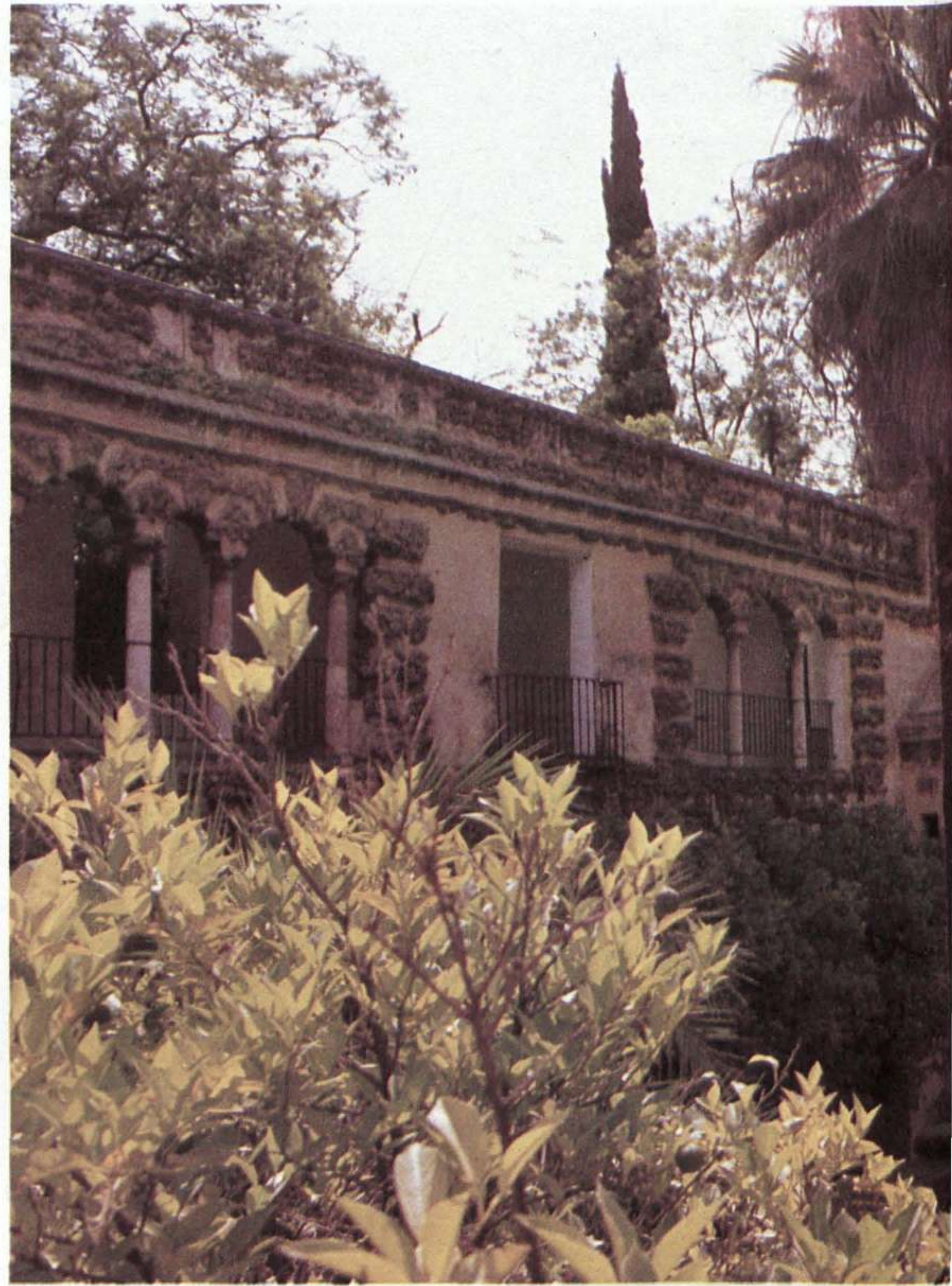
De ello, resulta claro que la cultura cristiana quiso imponerse política y religiosamente sobre los vestigios islámicos de contenido religioso, a la vez que expresa una actitud de profundo respeto y admiración por una arquitectura palaciega, a la que juzga superior (26). Se plantea así un interesante problema de restauración y conservación de un patrimonio histórico que posibilita un diálogo con el pasado, que se desarrolla a lo largo de todo el siglo (27).

Frente a los criterios destructivos que habían prevalecido ante la antigua mezquita, un edificio como la Alhambra recibe mínimas modificaciones, que, en ningún caso, suponen merma fundamental de sus instalaciones. Sería muy interesante señalar al respecto como, por ejemplo, en el Patio de los Leones, el único elemento de «cristianización» es enormemente discreto: se trata de unos pequeños escudos que se esculpen en los pabellones salientes de las crujías laterales. Frente a ello, habría que señalar la continua atención por las reparaciones de acequias, jardines, cañerías y otros elementos arquitectónicos en estado ruinoso que se producen a lo largo de todo el siglo XVI: en 1566 se habla de «aderezar las fuentes y arrayanes y otras diversas flores y caños y pasajes que en el (Generalife) ay para que de continuo este bien tratado» (28), aunque las citas podrían multiplicarse, culminando con las intervenciones de Juan de Minjares y Juan de Herrera a fines de siglo.

En los inicios de su intervención, Juan Herrera advertía al Rey de la tala de «álamos y otros árboles que están alrededor de la Alhambra y dentro de ella», como un elemento más del deterioro del edificio, a lo que habría que añadir el despojo de algunas piezas importantes, como la fuente de mármol blanco «labrada como benera» que se encontraba en la sala del Mexuar (29). De igual manera, el mismo Herrera, en un memorial enviado en 1589 a Su Majestad, reclama dinero para la reparación de la Alhambra, o «Casas Reales viejas que fueron de los Reyes Moros que con razón por todo el mundo tan nombradas son», centrandó su demanda también en el arreglo de los motivos jardinísticos, pues pide, sobre todo, la dotación de un cañero que cuide de las más de treinta y dos fuentes que allí existen y del «acequia del agua que viene al Alhambra», pues corrían peligro de que quedarán «secas todas las fuentes de las Casas Reales, de donde se nutren y mantienen todos los jardines, encañados, naranjos, murta y arrayanes que con tanta curiosidad an sido luengo tiempo mantenidos y criados»; de igual manera se había de «remediar la casa de plazer nombrada Ginalarife» (30).

De esta manera, y en el caso granadino, el enfrentamiento con un tema como el jardín hispano-árabe se realiza durante todo el siglo XVI desde el más escrupuloso de los respetos, con un sorprendente rigor arqueológico, a la vez que con un enorme sentido admirativo que valora una tradición no, en verdad, por sí misma, sino como un verdadero *factor operativo en la estética del placer* que se desarrollaba en las cortes manieristas de fin de siglo. Lo peculiar del caso español es que el interés estético por lo refinado y elitista encontró en el mundo islámico, en su idea de palacio y de jardín, un referente privilegiado que fue explotado a fondo en los casos de Granada y Sevilla.

La evasión a mundos utópicos, de fáciles connotaciones para-



Pabellón de Carlos V y Jardines del Alcázar. Sevilla.





disíacas exigía ser conservada. Y no es extraño, por ello, que el Rey enviara a Granada para ello nada menos que a su mejor arquitecto, pues para la mentalidad española los palacios islámicos, su arquitectura y jardines, constituyen un punto esencial de referencia a mundos inalcanzables. Fray Luis de León en su *Imitación a Petrarca*, evoca esta imagen al describir: «De labor peregrina / una casa real vi, cual labrada / ninguna fue jamás por sabio moro: / el muro, plata fina, de perlas y rubís era la entrada...». Y Cervantes, hace decir a Sancho Panza en un determinado momento (II, LV), aludiendo a los jardines islámicos de los palacios de Galiana en Toledo: «Válame Dios Todopoderoso! —decía entre sí—. Esta, que para mí es desventura, mejor fuera para aventura de mi amo Don Quijote. El sí que tuviera estas profundidades y mazmorras por jardines floridos y por palacios de Galiana». Es en este contexto cultural, al que se podrían añadir multitud de citas más (31) donde habría que comprender el vasto programa reestructurativo granadino, que no sólo se limitaba a la Casa Real Nueva —que en tiempos de Felipe II aún no había sido terminada—, sino los viejos palacios de los reyes moros. Para ello se redacta un memorial del más alto interés, desde nuestro punto de vista (32), que comprende lo que se ha de hacer en todas las partes del edificio —Cuarto de los Leones, de Comares, Alcazaba, Generalife y Torres—, y de cuya lectura se desprenden los propósitos esencialmente conservadores que guiaron las obras (33), que alcanzaron su máxima envergadura en el Generalife (34).

La perspectiva manierista: los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla

El punto de vista que impone el estudio de la presencia del mundo islámico en el ambiente de la corte española del siglo XVI, si lo centramos, como lo estamos haciendo, en el tema de la imagen de la naturaleza, nos plantea, como perspectiva esencial, la del *juego*, la de lo *lúdico* y de su inserción dentro de los ambientes naturalistas que propone la cultura manierista, como manifiesto del refinamiento a que habían llegado las cortes europeas, y de las que la española no constituye una excepción. No es de extrañar, por tanto, que, ya en tiempos de Felipe II, cuando el gusto manierista por el jardín alcanza una extensión europea, uno de los lugares en los que mejor se vaya a plasmar la imagen manierista de la Naturaleza, concebida como lugar lúdico, de esparcimiento y misterioso, sean los jardines que ya poseía el antiguo alcázar de Pedro I.

Si en el caso del Generalife hemos destacado la fascinación que sus jardines causaron en la cultura cristiana occidentalizada, produciendo una auténtica parálisis interventora que se trasluce en una *actitud respetuosa frente a la historia*, los jardines sevillanos contemplan, sin embargo, una verdadera transformación a lo largo del siglo XVI, que convierte un jardín hispano-musulmán en uno manierista de muy peculiares características (35).

Ya los Reyes Católicos gustaban de este lugar, pues Zúñiga nos indica cómo el Rey Católico «tenía gusto de pasar los inviernos» en Sevilla, para lo que, continúa el cronista, «añadió algunas obras en el Alcázar para su más cómoda habitación» (36). Recordemos que por estas fechas se encarga a Niculoso Pisano la realización de un altar de azulejos.

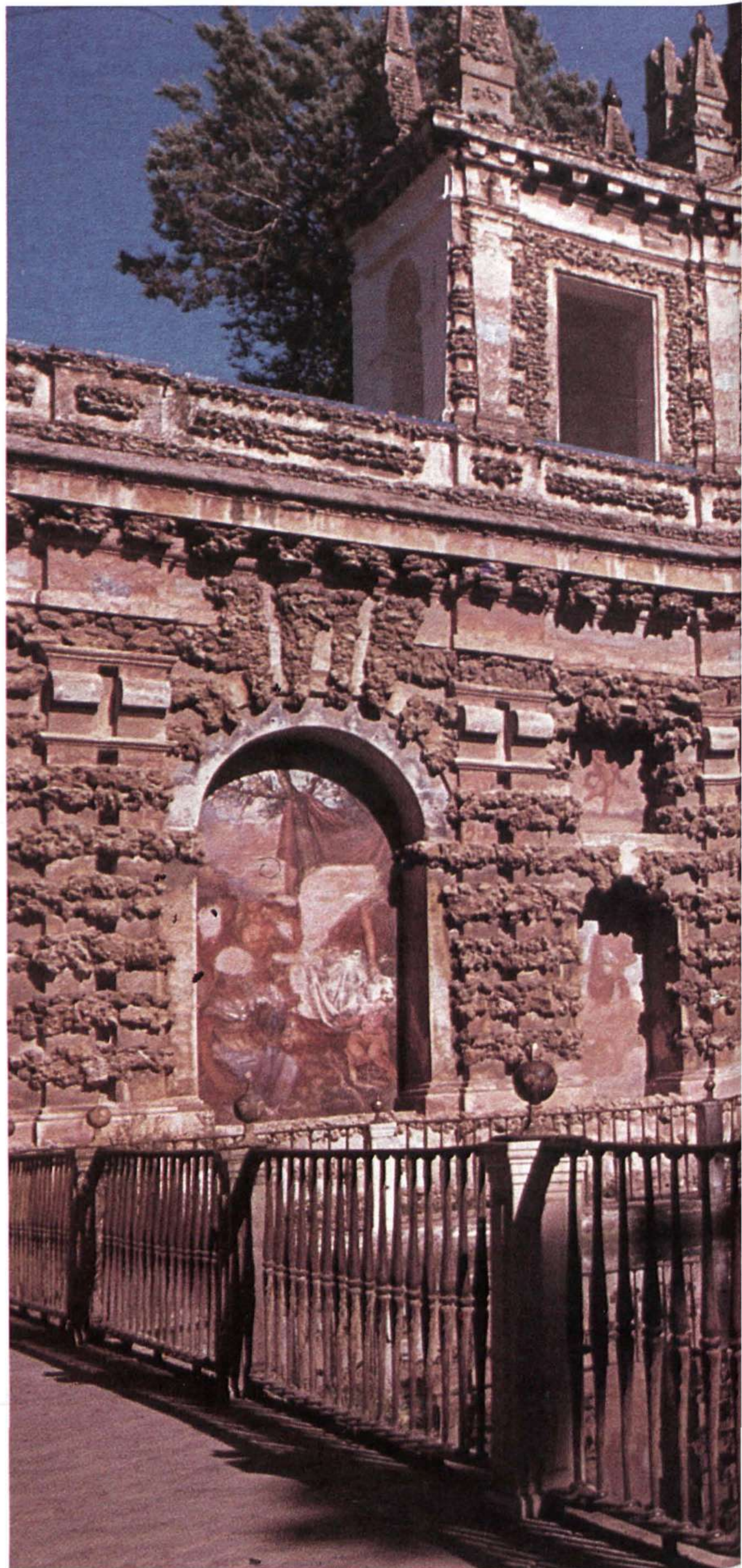
Con todo, las grandes obras de reforma del edificio no se inician hasta tiempos de Carlos V y, sobre todo de su hijo. Recordemos que el Alcázar sevillano había sido el escenario de las bodas imperiales. Desde este punto de vista, la elección de los

jardines del Alcázar sevillano por un príncipe manierista como Felipe II no puede ser más significativa. Cierta tradición situaba el paraíso en Andalucía, y un libro tan significativo como *Las Grandezas de España*, de Pedro de Medina nos recuerda como «los poetas antiguos fingían estar en esta provincia los campos que llamaban Elisios», idea que repite Torquemada en su *Jardín de Flores Curiosas* (27).

A pesar de las peculiaridades que señalaremos en el caso de los Reales Alcázares sevillanos y sus jardines, los elementos que en ellos aparecen los hacen adscribirse a la larga serie de jardines manieristas que, siguiendo los ejemplos italianos, se extendieron por toda Europa. Los tópicos del jardín manierista a la italiana se reflejan en los elementos del jardín sevillano, tal como lo describió Rodrigo Caro: un programa mitológico que enfatiza los elementos naturalistas, la presencia de burladores con sorpresas de agua, de fingidas naumachias, artificios hidráulicos y órganos artificiales, un laberinto y fuentes con estatuas de los dioses de la mitología clásica, son sus elementos más sobresalientes. Nos encontramos ante una *imagen naturalista de la arquitectura y de las mismas artes plásticas*, en la que las estatuas de las Ninfas, Oreadas, Sátiros y Silenos tallados en el mirto, así como las de Hércules y Anteo, reviven en Sevilla la tradición, no perdida en la Edad Media, del *Ars Topiaria* romana (38).

La comprensión de estos elementos, así como la presencia en Sevilla de numerosas grutas con representaciones mitológicas a las que más adelante nos referiremos nos remiten al contexto general de la polémica manierista en torno a las *relaciones entre arquitectura y naturaleza*, que, aceptada en estos jardines desde múltiples puntos de vista, culminan en la denominada galería del grutesco que cierra con su muro el Jardín del Estanque, donde Diego de Pesquera esculpió la imagen de Mercurio y las de cuatro leones, todas ellas en bronce dorado. El conjunto forma un todo orgánico caracterizado por alusiones de carácter naturalista. Las pinturas realizadas en esta galería representaban a Neptuno y al río Betis con una urna de la que vertía agua (39), si bien el elemento de mayor carácter naturalista residía en la mencionada galería realizada, con una insistencia no habitual en nuestro país, en el «opus rusticum» recomendado por los teóricos de la arquitectura para los jardines. En la galería la piedra aparece apenas sin desvastar, haciendo referencia de esta manera al *carácter ambiguo* de la arquitectura, que se acentúa por medio de su contacto con la naturaleza, cuando parece que los componentes artificiales de la galería se diluyen en el mundo naturalista del jardín. Esta, es hoy día, y posiblemente lo era de igual manera en los tiempos en que Rodrigo Caro nos describió el jardín manierista, el elemento fundamental en la configuración visual y espacial del jardín. Se trata de su parte más visible conforme entramos al recinto, y sirve de separación entre la zona del jardín y la de la huerta. Por otra parte, y al tratarse en su mayor parte de una verdadera loggia, constituye el punto de vista privilegiado del conjunto que, en su interior, y como veremos, estaban fuertemente compartimentados. La idea del orden rústico, es uno de los elementos clave de la imagen del jardín y, como indicó Bonnet, es hoy la parte del mismo de más acusado sabor manierista.

La *idea de ambigüedad y confusión de elementos*, y aun de géneros, de clara raigambre anticlásica y manierista, se destaca continuamente por Rodrigo Caro en su descripción, y no se circunscribe únicamente a la galería del grutesco. De las grutas que allí existían se dice que «están tan bien imitadas, que parecen naturales», insistiendo en la no oposición estricta entre naturaleza y artificio; aunque la cita más curiosa al respecto es la que puede hacerse cuando Caro se refiere a los escudos realizados con hierbas, a los que más adelante nos referiremos. Estas plantaciones le parecen al poeta «pinturas», idea que le da



Fuente de Neptuno (Jardines de los Reales Alcázares). Sevilla.



pie para realizar una curiosa disquisición acerca de la teoría de la mimesis, ya que «lo que en este arte de la pintura es la mayor perfección, es imitar lo pintado a lo natural; aquí la perfección consiste, en que lo natural parece pintado, obedeciendo la naturaleza la diestra mano del artífice, y no pasando de los estrechos términos en que le pone este nuevo jardín» (40).

Arana de Varflora, ya en el siglo XVIII, había descrito los jardines como «una deliciosa estancia donde hermosas fuentes y saltadores, publican con cristales su alegría» (41), insistiendo de esta manera en su carácter manierista e italianizante, que aparece muy claro en el resto de los espacios que componen el conjunto. En el denominado *Jardín de la Danza*, junto a las imágenes de una ninfa y un sátiro que hasta hace poco tiempo, adornaban la parte superior de dos columnas y, tallados en el mirto, se encontraban «muchas ninfas, oreadas, Napeas y algunos sátiros y silenos que las guían como si fueran danzando en coro» (42). En el *Jardín Nuevo* al que más adelante nos referiremos, se esculpieron igualmente en la vegetación las estatuas de Hércules y Anteo. Desde este punto de vista, nada diferencia el jardín sevillano de sus modelos jardinísticos italianos, que tanto emplearon la técnica romana del *Ars Topiaria*.

Uno de los elementos que mejor caracterizaban al jardín de los Alcázares era la presencia de una gran cantidad de manifestaciones de lo que podemos denominar *mecánica lúdica*, con lo que se adscribía a la moda italiana por el particular y que tenía su mejor representación en el órgano hidráulico existente en la *Villa d'Este*, que tanto llamó la atención de Montaigne, en los artificios de Pratolino o los de la Villa Aldobrandini en Frascati.

La existencia de estos artificiosos mecanismos plantea el problema de la relación entre arte y mecánica a la vez que entre naturaleza y mecánica, que constituye otra de las bases de la imagen de la naturaleza en el Manierismo. En Sevilla, la aparición de estos elementos fue muy frecuente; en el *Jardín Nuevo* existían cuatro grutas con representaciones mitológicas, y «todas ellas tienen tan espesos saltadores de agua y cañuelos menudos que parece que llueve cuando los sueltan, haciendo este oficio tan apacible a los ojos, sino también regalando los oídos con música concertada, que resulta de ocultos órganos con que artificiosamente están todas estas grutas compuestas» (43). De igual manera en el jardín existían burladores que mojaban a los incautos visitantes (44) por medio de ocultos mecanismos, que todavía se completaban con las estatuas de otras fuentes entre las que destacaba «una con una trompeta en la boca que toca a fuerza que le suministra el agua con soberano ingenio» (45).

Pocos años más tarde Salomón de Caus describirá similares artificios inspirándose en las realizaciones de Pratolino, y el mismo Rodrigo Caro, al referirse a los de Sevilla cita a sus inventores en la Antigüedad Herón de Alejandría y Ctesibio, cuyas ideas fueron recogidas por Vitruvio. La cita y descripción de Caro se inspira casi literalmente en este último, aunque ya en el siglo XVI habían sido traducidos al italiano los escritos de Herón (46).

Lo misterioso y lo oculto y la imagen de una naturaleza oscura y apartada del mundo habitual tenían en las grutas de los jardines su mejor representación plástica. En los jardines sevillanos el tema tenía una importancia singular pues toda una parte del mismo, hoy desaparecida, era precisamente un jardín subterráneo, denominado del *Crucero*, que según Rodrigo Caro, estaba plantado de naranjos «y es tan hondo —continúa— que apenas salen a emparejar los pimpollos de los árboles con él» (47). Como ha señalado Bonet, su origen hay que buscarlo en los antiguos criptopórticos, y sería sin duda, uno de los

lugares de más acusado sabor manierista del conjunto, al que habría que añadir las cuatro grutas del *Jardín Nuevo*.

En ellas vuelve a aparecer el tema de la dialéctica entre lo natural y lo artificial por la especial textura de sus materiales, a la vez que nos encontramos ante uno de los lugares donde se vuelven a desplegar los temas fabulosos y mitológicos. Caro sólo nos detalla el tema de dos de ellas, pero nos es suficiente para comprender el sentido general que se quería dar al conjunto. En una de ellas se representaba el Juicio de Paris —clara alusión al sentido clásico de la belleza, asociada a Venus, diosa nacida de las aguas— y su puerta se custodiaba por «Proteo y Forco, deidades del mar, con retorcidos caracoles» (48). En la otra gruta se escenificaba el tema de Diana Desnuda bañándose con las ninfas, con el cazador Acteón ya convertido en ciervo. Se trata de fábulas asociadas a un elemento naturalista tan esencial para los jardines, que manaba precisamente de estas grutas, ya en su versión marina —Venus—, como fluvial —Diana— y que se asocia tanto a la idea de armonía y belleza —recordemos que de las grutas salían sonidos musicales concertantes—, como con la de metamorfosis de los seres —Acteón—, tal como sucedía con los jardines regados por estas aguas.

Misterio y artificio, el primero de los cuales se acentuaba en la zona del laberinto (49), dominan pues en Sevilla tanto a la naturaleza como a la mecánica y colocan a esta villa junto a sus correspondientes paralelos europeos. Y si la aparición en el *Jardín Nuevo* de parterres con los escudos de armas reales, nos hablan de una posible influencia nórdica —tan habitual en el resto de los jardines de Felipe II—, la profusa existencia de estatuas con los dioses de la mitología nos remite más bien a modelos de estirpe italiana.

Nos encontramos ante una verdadera *morada o paraíso de los dioses*, donde rinde culto a un saber esotérico y naturalista. Mercurio y Neptuno presiden dos de las más importantes partes del jardín, como son el *Jardín del Estanque* y el *Nuevo*. Este último, sin duda el conjunto de mayor relevancia, además de las mencionadas grutas y las estatuas de Hércules y Anteo, estaba presidida en su centro por la escultura de Neptuno, obra de Pesquera y Morel, muy inspirada en el modelo de Juan de Bolonia. Y en el laberinto se situaba la Fuente del Parnaso coronada por Pegaso —otro tópico del jardín manierista europeo— al igual que aparecerá más tarde en el contexto heroico de la entrada de Felipe II en Sevilla y aparecía en los jardines de Abadía, del duque de Alba. El *Arte* y el *Saber*, simbolizados por la presencia de las Musas y Apolo, encuentra su mejor acomodo en un lugar apartado y de reposo como los jardines del Alcázar. Aunque en ellos no es posible discernir la existencia de un programa iconográfico conjunto, sí que aparece clara la intención de reflejar una imagen de la naturaleza basada en la ambigüedad y el misterio, unida un concepto del saber artístico que basa sus fuentes en una naturaleza a la que la mecánica es incapaz de dominar racionalmente.

Pero la especificidad de un jardín como el sevillano no reside obviamente en su entronque con la imagen manierista de la naturaleza que acabamos de esbozar. Lo característico de él es su inserción en un palacio de estilo oriental y su origen específicamente islámico. Cuando Carlos V y Felipe II deciden construir un lugar de maravillas, un paraíso, recurren de manera clara y significativa a una tradición islámica que es asumida críticamente, y no desde el punto de vista de una mera influencia. Y si en Granada el prestigio y la personalidad del lugar sólo permitió a los reyes una aproximación al pasado en clave res-



Diego Pesquera: Mercurio (Jardines de los Reales Alcázares). Sevilla.

tauradora, en Sevilla la intervención fue, como hemos visto, mucho más radical.

La asunción de todo un conjunto fuertemente caracterizado por su pasado islámico, al que se superponen los elementos manieristas arriba comentados, supone el paso de la idea de paraíso que supone este jardín, al concepto, claramente manierista, de *maravilla*, común a las cortes europeas del siglo XVI. El efecto manierista de los jardines sevillanos no resulta sólo de la inserción en él de un programa mitológico, ni de la existencia de fuentes, grutas o galerías rústicas, sino además y sobre todo, de la clara aceptación del lenguaje de formas islámico como uno de los más radicalmente anticlásicos de los que podía disponer la cultura visual española del siglo XVI. El repetidamente señalado carácter ecléctico del repertorio formal español del siglo XVI encuentra una de sus mejores manifestaciones en estos jardines que transportaban a los soberanos a mundos tan opuestos a los del ideal heroico como el Edén clásico o el Paraíso islámico. Que esto se realice en el interior privado y restringido de unos jardines, mientras que las construcciones oficiales del momento adquieren cada vez más el carácter de fortaleza, no es sino una manifestación más de la pugna, tan característicamente manierista, entre un exterior clasicista y un interior maravilloso.

Bonet Correa ha señalado cómo, mientras el jardín renacentista italiano se basa en la articulación perspectiva de su espacio, el hispano musulmán lo hace en la compartimentación y separación de sus diversas partes (50). Esto es lo que sucede en el caso de los Reales Alcázares, en donde, la aparición de un programa manierista, no es óbice para que la estructura general del jardín permanezca en esencia islámica. Con claridad lo describe Rodrigo Caro cuando afirma que, si bien los jardines se comunican unos con otros «están divididos con altas paredes, todas ellas empañadas de naranjos, de modo, que no parecen, y a partes ay jazmines, y mosquetas, que también encadenadas cubren su parte» (51).

Eran los elementos islámicos los que, naturalmente, más llamaban la atención de los viajeros extranjeros. Y si Navagero después de comentar un tanto displicentemente las tumbas de la Capilla Real de Granada, se detiene largamente en la descripción admirativa del Generalife (52), Cosme de Medici, más de un siglo después, nos señala como las fuentes del jardín de Sevilla son «all'uso moderno», pero, ellas y sus juegos de aguas «non escono punto dall'ordinario». Sin embargo, lo que realmente le sorprende es, una vez más, los aspectos específicos del conjunto: «La meraviglia maggiore di questi giardini —continúa— fu però quella per noi di trovarsi il giorno di dicembre i limoni gremiti di fiori, le spalliere pieni di rosa damaschine e de gelsomini di Catalogne, le prode con viole mammole, e aver recludi i bagni, e le fontane mercé del temperatissimo cielo non solo senz'ombra d'orrore ma con delizia e diletto» (53). Por su parte, el citado Navagero no duda en calificar el lugar como quizá «el más apacible de España» (54).

Cosme de Medici, en la avanzada fecha de 1669, aplica las categorías de la estética manierista como son las de «delizia» y «diletto» no a las amplias manifestaciones de este modo italianizante que se extendían sobre el jardín, sino a la maravilla de una vegetación que no existía en Italia y que se disponía según unos cánones de belleza ajenos al clasicismo.

Por otra parte, los jardines de los Reales Alcázares desarrollan toda una amplísima tipología decorativa a base de un elemento tan típicamente islámico como es el azulejo que aparece por doquier, pero sobre todo en la enorme serie de pe-



Estanque de Mercurio (Jardines de los Reales Alcázares). Sevilla.





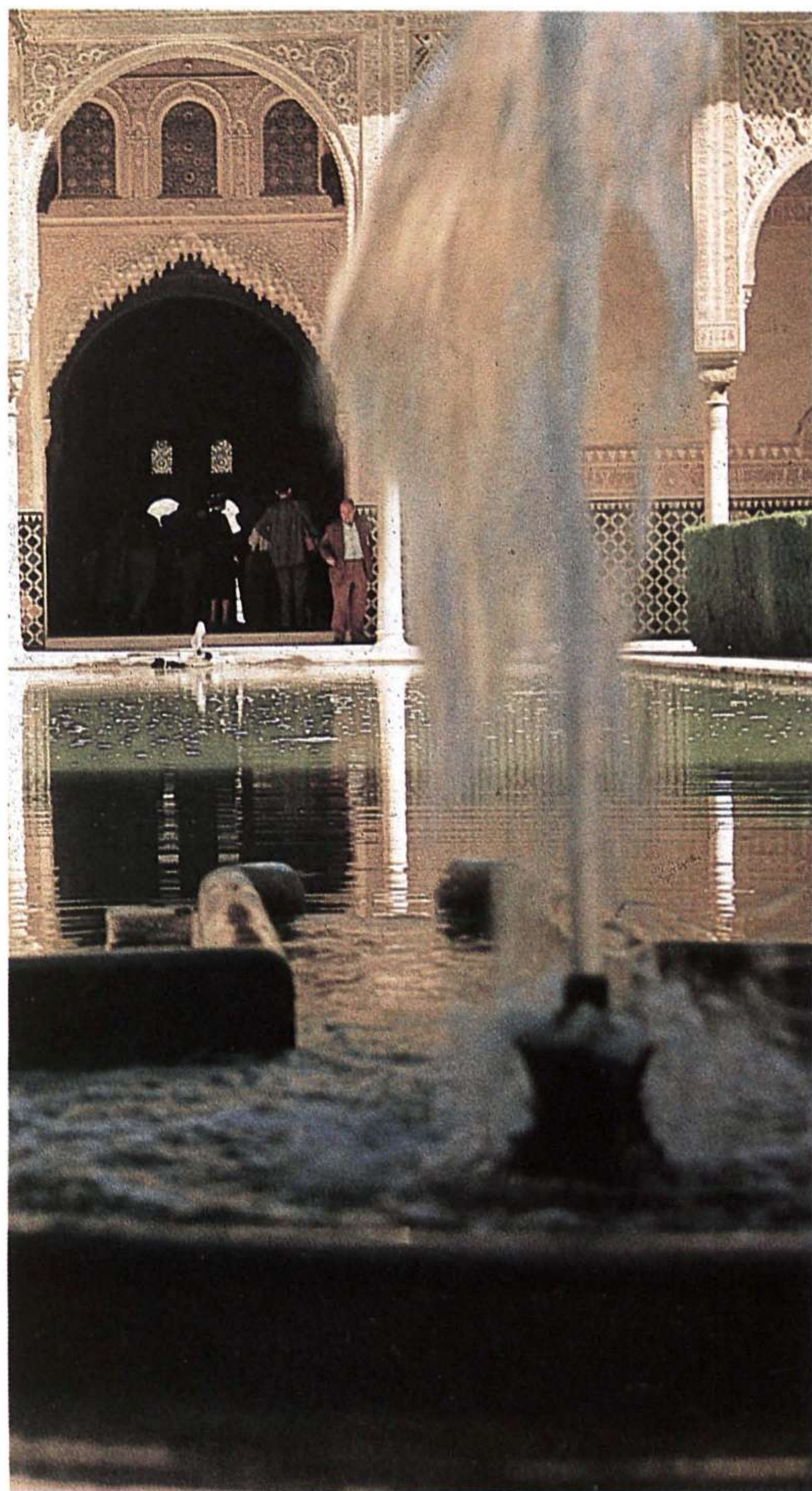
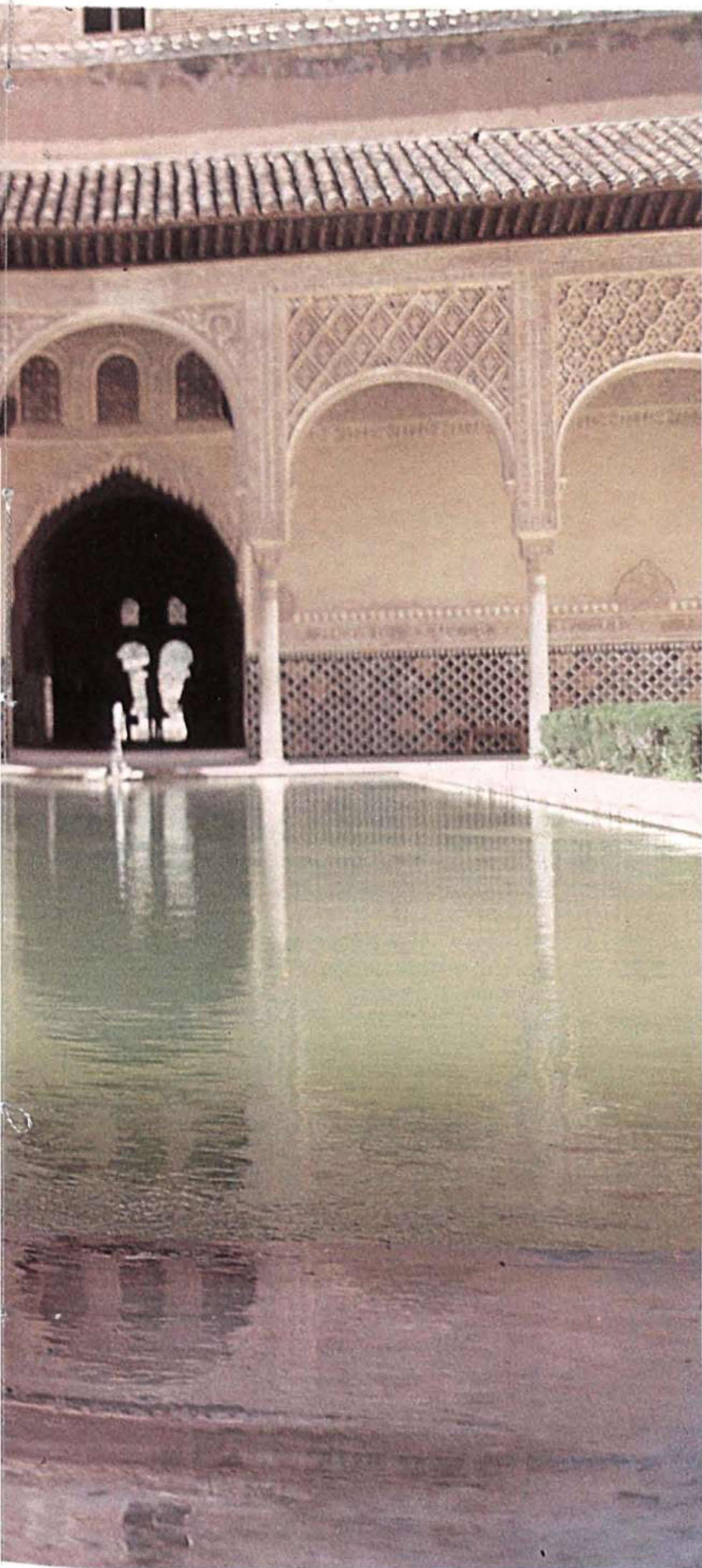
Patio de los Arrayanes en la Alhambra. Granada.

queñas fuentecillas, de tipología también islámica que aparecen en el conjunto y se mezclan con las de lenguaje renacentista y barroco.

Toda esta verdadera *poética de la contaminación* se resume en el célebre *Pabellón de Carlos V*, obra de Juan Hernández, levantado en 1543, ejemplo insuperable, como ha indicado Lleó, de arquitectura virtual. La adopción de un vocabulario arquitectónico islámico, junto a un sentido sintáctico proporcional claramente cinquecentista, es un ejemplo claro de una unión dialéctica entre ambas culturas, ajena a cualquier superposición ecléctica. El pabellón recoge la tradición musulmana que dignifica arquitectónicamente el centro del jardín, de donde

surge una fuente con el líquido vital, idea en definitiva de procedencia bíblica y clásica y que llega hasta el Renacimiento; pero también puede interpretarse como un cenador de los que abundaban en los jardines manieristas: Rodrigo Caro, al describirlo, dice: «que este retiro propiamente se hizo para pasar el calor de la siesta de los veranos» (55).

El *Pabellón de Carlos V* se recubre de un elemento tan islámico como los azulejos; pero éstos contienen un programa emblemático de carácter imperial. El sentido límpido, puro y sencillo de una arquitectura de proporciones, claramente intelectual y racional, nos remite al sofisticado mundo de la corte manierista española y a una cultura que había optado por lo islámico con un cierto regusto anticlásico.



Fenómenos paralelos podíamos señalar en el campo literario; la segunda mitad del siglo contempla el nacimiento de un nuevo género como será la *novela morisca*. Y si en *El Abencerraje* es bien claro el sentido nostálgico hacia una vida más bella que nos proporciona la evocación de la imagen del *moro como caballero*, una novela como *Las Guerras Civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, sólo puede entenderse desde el punto de vista del uso lúdico que del elemento islámico se realiza en ciertos ambientes del siglo XVI español (56). La descripción de los festejos que aparece en la novela, en la que se visten con atuendos moros elementos específicos de las fiestas cristianas (carros triunfales, personajes de la mitología occidental como

Cupido o Marte, el mismo hecho y devenir de los torneos) ha de verse desde el punto de vista, específicamente manierista, de la *mixtión e imbricación de distintos y aún opuestos lenguajes* en clave lúdica, placentera y cortesana, como sucedía en el caso de los jardines de Sevilla.

En realidad, sólo un lenguaje como el manierista en el que, por sus propios caracteres de *versatilidad* y *experimentalismo* cabían todo tipo de alternativas y que, por otra parte, había dado tanta importancia al tema arquitectónico del jardín, podía aceptar, sin que se conculcara ningún principio, un «tour de force» artístico tan peculiar como el de los conjuntos a los que nos hemos referido.

NOTAS

(1) Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal, 1494-1495*, Edición Madrid, 1951, p. 18, describe las huertas valencianas: «Nos llevaron a ver la huerta de la ciudad, que está excelentemente plantada de limoneros, naranjos, cidros y palmeras. Y todas sus cercas con las ramas y hojas de los naranjos. Hay también mesas, altares, púlpitos, naves, asientos, todo deliciosamente construido con arrayán... así, con él, forman varias figuras. Estuvimos también en la huerta del Rey, en la ciudadela y castillo, que era muy amplia y estaba sembrada de diversos frutos, con acequias y estanques, e, igualmente, en otros huertos nobles, todos tan adornados que te creerías en un paraíso». En la p. 21 se describe el jardín del Monasterio de Santa María de Jesús, también en Valencia, que «Tiene en el claustro una tan bella huerta con limoneros, cidros y varias figuras hechas de mirto, que no existe nada mejor». Similares descripciones en pp. 30, 31, 33 (Almería), 95, 115 (Guadalajara), etc.

(2) *Ibidem*, p. 31.

(3) *Ibidem*, p. 39.

(4) *Ibidem*, p. 96.

(5) Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de Agricultura*, Ed. Madrid, 1975, pp. 135, 139, 150.

(6) Cfr. la cantidad de citas de *El Corán*, en las que el Paraíso se compara a un jardín surcado de fuentes. De entre ellas elegimos la siguiente: «Estas son las leyes de Dios. A quien obedezca a Dios y a su enviado, El le introducirá en jardines por cuyos bajos fluyen arroyos, en los que estará eternamente...». Sura 4, 13.

Sobre la función del agua en los jardines musulmanes, cfr. M. Jesús Bermúdez, «L'eau dans les jardins musulmanes de l'Alhambra», en *Les jardins de l'Islam*, II^o Colloque International sur la protection et la restauration des jardins historiques organisé par l'ICOMOS et l'IPGA, Granada, 1973, pp. 177-184. Sobre el origen del concepto de jardín-paraíso en el antiguo Oriente, cfr. V. Sacville-West, «Persian Gardens», en A. J. Arberry, *The Legacy of Persia*, Oxford, 1953, pp. 259-291, y *Persian Gardens and Garden Pavillions*, por Donald Newton Wilber, Dumbarton Oaks, 1979. Sobre los jardines del Islam, cfr. G. Marcais, «Les jardins de l'Islam», en *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident Musulman*, Alger, 1957, I, pp. 233-244, y *The Islamic Garden*, Dumbarton Oaks, 1976. Más particularmente sobre los españoles, Dickie, J., «The Hispano-Arab Garden, its philosophy and functions», en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, XXXI, 1968, y id., «The Islamic Garden in Spain», en *The Islamic Garden*, Dumbarton Oaks, 1976, pp. 89-105. Sobre la Alhambra, cfr. Bargebuhur, F., «The Alhambra Palace of the Eleventh Century», *Journal Courtauld Warburg Institute*, XIX, 1956, y su fundamental libro, *The Alhambra, A cycle of studies on the eleventh century in Moorish Spain*, Berlín, 1968. Grabar, O., *La Alhambra, iconografía, formas y valores*, Madrid, 1980.

(7) Sobre el tema véase, Antonio Bonet Correa, «La Casa de Campo o Casa de placer en el siglo XVI en España», en *A Introdução da arte da Renascença na península ibérica*, Coimbra, 1981, pp. 135-145.

(8) *Libro de los Secretos de la Agricultura y casa de campo*, Barcelona, 1617.

(9) Estienne, *De la maison Rustique*.

(10) Sobre el palacio de Yuste, cfr. Martín González, JJ. «El palacio de Carlos V en Yuste», *Archivo Español de Arte*, 1950-51.

(11) Fray Antonio de Guevara, «El Villano del Danubio», B. A. E., LXV, pp. 160-165.

(12) A. Gallego Morell, «La Corte de Carlos V en la Alhambra en 1526», en *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, 1974, pp. 267-294.

(13) Navagero, A., «Viaje por España», en García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. I, pp. 855.

(14) Lalaing, *Primer viaje de Felipe el Hermoso*, en García Mercadal, T. I, pp. 464-465.

(15) Sobre ello cfr. Antonio Bonet Correa, «Renacimiento y Barroco en los Jardines musulmanes españoles», *Cuadernos de la Alhambra*, IV, Granada, 1968.

(16) A. G. S., *Casa y Sitios Reales*, Leg. 265, fol. 180, «Instrucciones de las obras de las Casas Reales del Alhambra». Y ya concretamente respecto a los jardines del Generalife se dice en 1583: «También nos ha hecho relación el dicho don Alonso que siendo como es alcaide del Generalife desta ciudad... está obligado a procurar su conservación la qual consiste en aver hombres que tengan gran cuenta con la cultivación y granjería de las huertas y jardines que tiene», AG. S., *Casa y Sitios Reales*, Leg. 265, fol. 60.

(17) *Ibid.* fol. 84.

(18) *Ibid.* fols. 124-126: «Parecer de Maeda sobre el edificio de la casa del Alhambra de Granada, «avian de considerar cerca de los edificios de esta casa la qual es recibimiento y entrada de la casa real que los moros tenían que es cosa de los edificios que ellos labraban mui señalada y lo mexor que se a visto y puesto y edificado en gran superioridad de la ciudad albaizin y alcazaba con todo lo demas que le pertenece y asi mesmo tiene grandissima vista de toda la comarca, ansi de la sierra nebadá como de la bega y billas y lugares que estan alderredor demas de los xardines y guertos xinalarife Rio de Darro y bosque que todo es cosa de gran contentamiento con el rio Xenil que pasa pro medio de la dicha vega y este es lugar sanissimo por participar de mui buenos aires y frescor y por tener tan estremadas aguas como tiene...».

(19) A. G. S., *Ibid.*, fol. 8. Sobre problemas de pagos y personal de estas reparaciones, *ibid.* fols. 9, 10, 12.

(20) Alcaide de familia conversa, cfr. Bonet Correa, «Renacimiento y barroco...» cit.

(21) A. G. S., *Ibid.*, fol. 80.

(22) *Ibid.*, fol. 60.

(23) He aquí la curiosa lista de los jardineros de Aranjuez en 1561: Gautier Thirion, flamenco (entallador); Jacques de Groube, flamenco (albañil); Jacques de Groube, hijo, (albañil); Giles Vanderbucht, flamenco (albañil); Xprostre Fouques, flamenco (albañil); Alard de Xonceau, flamenco (albañil); Joan Holbeq, flamenco (jardinero); Antonio Lacayn, flamenco (jardinero); Hector Henneson, flamenco (jardinero); Joan Bordiau, flamenco (jardinero); Daniel Vanhoele, flamenco (jardinero); Joos Vanhoele, flamenco (jardinero); Guillaume Cuivens, flamenco (jardinero); Guillaume de Vos, flamenco (jardinero); Adrian de Guisdale, flamenco (labrador); Gaspard Bataille, flamenco (labrador); Adrian de Bruyn, flamenco (diquero); Amin Beuger, francés (entallador); Estienne Rouen, francés (jardinero); Marrturin Ruete (jardinero) francés y Juan Rebundi, Joan Langle y Andres Rebundi, jardineros franceses. Archivo de Palacio. Libros de Cédulas Reales, T. II, fols. 122-125v.



Jardines de los Reales Alcázares. Sevilla.

(24) A. G. S. Leg. 265, fol. 18. El interesante documento precisa las funciones de los directores de las obras. Así, el Maestro Mayor trazará las obras «conforme a la traça que el Marques mi señor dexo y ha de dar a los entalladores y canteros y otros oficiales que en ella trabajan los dibuxos y diseños de lo que han de hacer con sus proporciones y tamaños precisos conforme a Arquitectura...», ha de visitar continuamente las obras, ha de recibir a los oficiales y examinarlos, tener cuidado de los materiales, ha de estar presente en los conciertos con los caleros, yeseros, etc., y ha de vigilar el comportamiento de los obreros.

(25) Cfr. E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A Study of Renaissance Spain*, Princeton, 1961.

(26) Cfr. E. Rosenthal, «The Lost Quarto de las Helias in the arabic Palace on the Alhambra», en *Miscelánea de estudios...*, pp. 933-943.

(27) Cfr. V. Nieto Alcaide, «La Giralda, torre sagrada de los vientos», *Rev. Separata*, núms. 5-6 (1981), pp. 102-111.

(28) A. G. S., *Casa y Sitios Reales*, Leg. 265, fol. 29.

(29) *Ibidem*, fol. 134.

(30) *Ibidem*, fol. 136.

(31) Por ejemplo, veamos lo que en la tardía fecha de 1627 afirma Francisco Cascales y Muñoz en sus *Cartas Filológicas*: «Edifican los Moros sus más suntuosas casas sin aquella soberbia fachada de los Romanos, con un humilde frontera, con basto y grosero principio, con una puerta baja, tanto que sin encorvarse y reventarse no puede entrar un enano, y cuando habiendo entrado alza la cabeza, descubre una y otra sala fabricadas a las mil maravillas, el techo con resplandecientes artonados de oro, las paredes adornadas de diferenciados grutescos; aquí un cuarto de frutas, allá otro de animales, otro cuarto de países, otro de montería, y todo labrado con tan ingenioso artificio y con tanta variedad y forma de arquitectura, que turba la vista y pasma el entendimiento del curioso que lo mira».

(32) *Memoria de las cosas que son necesarias para los reparos de las Casas Reales de La Alhambra de Granada que su magestad manda reparar*, A. G. S., *Casa y Sitios Reales*, Leg. 265, fol. 130.

(33) Por ejemplo, en el cuarto de los Leones se estima que es necesario solarlo, chapar de azulejo la sala de los Abencerrajes, solar «dos corredorillos a los lados desta sala de ladrillos vedriados y por vedriar y ase de recibir una pared que se hunde en el uno lado de la sala...», «hase de envolver la fuente de los leones y sus encañados y los losados de un crucero que haze en ella de losas de marmol y volverlo a losar y a encañar...». Las reparaciones son similares en el resto del edificio.

(34) Las obras del Generalife fueron: reparar un corredor que se había hundido, reparar el cuarto que está al lado del estanque principal, lo mismo las escaleras de las fuentes altas y «otra escalera por donde se sube a los jardines altos», junto a un patio «donde esta una fuente y algunos arboles entre el quarto y el corredor». Lo mismo con diversos cuartos como el que estaba labrado «a lo musayco» que se ha de solar de madera, diversas escaleras, el cuarto de entrada al Generalife, las casas de los hortelanos, los arquillos de la segunda entrada. También se propone limpiar el caz de la presa.

(35) La mejor descripción del jardín, ya del siglo XVII, es la de Rodrigo Caro, en *Antigüedades y principado de la Ilustrissima ciudad de Sevilla y Chorografía de su convento iuridico, o antigua Chancilleria...* Sevilla, 1634, fols. 56 a 57v.

(36) Ortiz de Zúñiga, *Annales Eclesiásticos y Seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla.*, Madrid, 1677, T. II, p. 202.

(37) Torquemada, *Jardín de Flores Curiosas*: «... y por ser la provincia del Andalucía en nuestra España tierra muy deleitosa, muchos afirmaron que estuvieron (los Campos Elíseos) en ella...», Ed. Madrid, 1982, p. 210, donde también se afirma: «Estos paraísos, como he dicho, se entiende ser todos huertos, o algunos lugares y aparte de la tierra muy deleitosas y apacibles».

(38) Sobre los problemas de ese género jardinístico y su empleo en Roma, cfr. Grimal, P. *Les jardins romains*, París, 1969.

(39) «Está este estanque arrimado a una muralla, que corre al medio día, y cerca, no sólo la ciudad, sino haze vistoso adorno a estos jardines: porque la parte que a ellos mira, está toda labrada de muchas labores a lo grutesco, y al Temple pintados en ella el río Betis vertiendo la Urna, coronado de olivaa (sic), pampanos, espigas y frutas; y allí junto muchos navios y bajeles, y el dios Neptuno con su Tridente govermando el mar; y deste modo van figurados otros dioses y diosas de la Gentilidad», Rodrigo Caro, *Ob. cit.*, f. 56v.

(40) *Ibidem*, fol. 57.

(41) Cfr. Arana de Varflora, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...*, Sevilla, 1766.

(42) *Ibidem*, 56v.

(43) *Ibidem*, fol. 57.

(44) «Todas las calles deste Jardin están sembradas de muchos, y espesos burladores: con los quales mojan a los que embobados en mirar la belleza del jardin y el artificio de las Grutas, incautamente se paran, causando risa a los que ven mojarse, y huyr», Rodrigo Caro, *Ob. cit.*, fol. 57.

(45) *Ibidem*, fol. 57v.

(46) Por Bernardino Baldi, *Di Herone Alessandrino De gli automati, overo machine se moventi, libri due*, Tradotti dal greco da... Venetia, 1589.

(47) Rodrigo Caro, *Ob. cit.*, fol. 56.

(48) *Ibidem*, fol. 57.

(49) Sobre el tema de la gruta, cfr. Naomi Miller, *Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto*, Nueva York, 1982; sobre el laberinto, Herman Kern, *Labirinti*.

(50) Antonio Bonet Correa, «Renacimiento y barroco...», cit.

(51) Rodrigo Caro, *Ob. cit.*, fol. 56v-57.

(52) Navagero, *Viaje por España*. Para el Generalife, cfr., nota 13, para la Capilla Real, pág. 857.

(53) Cosme de Medici, *Viaje por España y Portugal (1668-1669)*, ed. y notas, Angel Sánchez Rivero, Madrid, pp. 225.

(54) *Ob. cit.*, p. 849.

(55) Rodrigo Caro, *Ob. cit.*, fol. 57v.

(56) Sobre esta novela, cfr. Soledad Carrasco Urgoiti, «Les fetes equestres dans les Guerres Civiles de Granada de Pérez de Hita», en *Les fêtes á la Renaissance*, T. III, París, 1975, pp. 299-312.



NUEVA LECTURA DE «LAS

la emblemática como clave de su interpretación



Este grabado de Orozco está en el Séneca ilustrado (Madrid, 1670), y nos presenta a una sirena o doncella junto al rey, con clara referencia a la lisonja o adulación. Si bien el grabado es poco posterior al lienzo, él mantiene la ambivalencia de la doncella-sirena; Velázquez no presenta directamente al rey, lo hace por elipsis.

**SANTIAGO
SEBASTIAN**

*Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, ha centrado sus trabajos de investigación en el estudio del arte hispanoamericano y español del Renacimiento. Su labor se ha orientado principalmente hacia el estudio de los problemas iconológicos, cuyos resultados ha publicado en numerosos artículos aparecidos en revistas especializadas. Algunos de sus libros, como **Arte y Humanismo** (Madrid, 1978) recogen, junto con otros estudios nuevos, algunos de estos trabajos. Entre sus últimas publicaciones debe mencionarse **Contrarreforma y Barroco**, publicado en Madrid el año 1981.*

HILANDERAS»

Dedicatoria: Al doctor José Antonio Maravall

El profesor José Antonio Maravall es un insigne historiador del pensamiento político de la época barroca, y no desdeñó la Historia del Arte, como demuestra su estudio sobre Velázquez, publicado en 1960. Hace un cuarto de siglo fue el único español que percibió que la literatura emblemática obedecía al contexto de la sociedad barroca y que ofrecía un material clave para su interpretación. Hoy somos conscientes de lo que el profesor Maravall atisbaba en el horizonte, y quiero dedicarle este homenaje en su venturosa jubilación administrativa, que no académica e intelectual. Quizá nada más oportuno que dedicarle la «lectura» de este lienzo de Velázquez, en el que se llevará a cabo una alegoría sobre los vicios y pecados del Príncipe, personaje al que se dedican tanto libros político-morales durante el siglo XVII. Los grandes pecados del Príncipe pueden ser la lujuria y la soberbia, y tanto la fábula de «Palas y Aracne» como la de las «Sirenas», son modelos paradigmáticos de lo que ocurrirá al poderoso que caiga bajo tales seducciones. Antes de llegar a conclusiones moralizantes, son precisos unos datos históricos y estilísticos para centrar la obra como fenómeno estético.

El cuadro que tantas veces hemos visto en el Museo del Prado se realizaría, según la opinión más generalizada, en 1657, un año después de la «Familia de Felipe IV». Apareció inventariado por primera vez en 1772, como obra procedente del Buen Retiro, en la forma siguiente: «Una fábrica de tapices y varias mujeres hilando y devanando», lo cual no es un título, sino una descripción de lo que se veía. En el inventario de 1794 del Palacio Real apareció ya con el nombre de «Las Hilanderas», designación popular con la que figura en el actual catálogo del Prado. Caturla realizó un descubrimiento importante al dar con un inventario de los bienes de Pedro Arce, aposentador y montero de Felipe IV, quien afirma tener en 1664 un cuadro de Velázquez titulado «La fábula de Aracne» (1). Como las medidas de la obra inventariada no concuerdan con las del lienzo del Museo se dudó si se trataría de la misma obra, mas parece que el incendio del Alcázar Real en 1734 pudo afectar al cuadro y así se explicarían los añadidos que tiene el lienzo. Salvo la idea de que Velázquez hubiese hecho una réplica de su obra, se admite generalmente que «Las Hilanderas» es el mismo lienzo que el mencionado en el citado inventario (2).

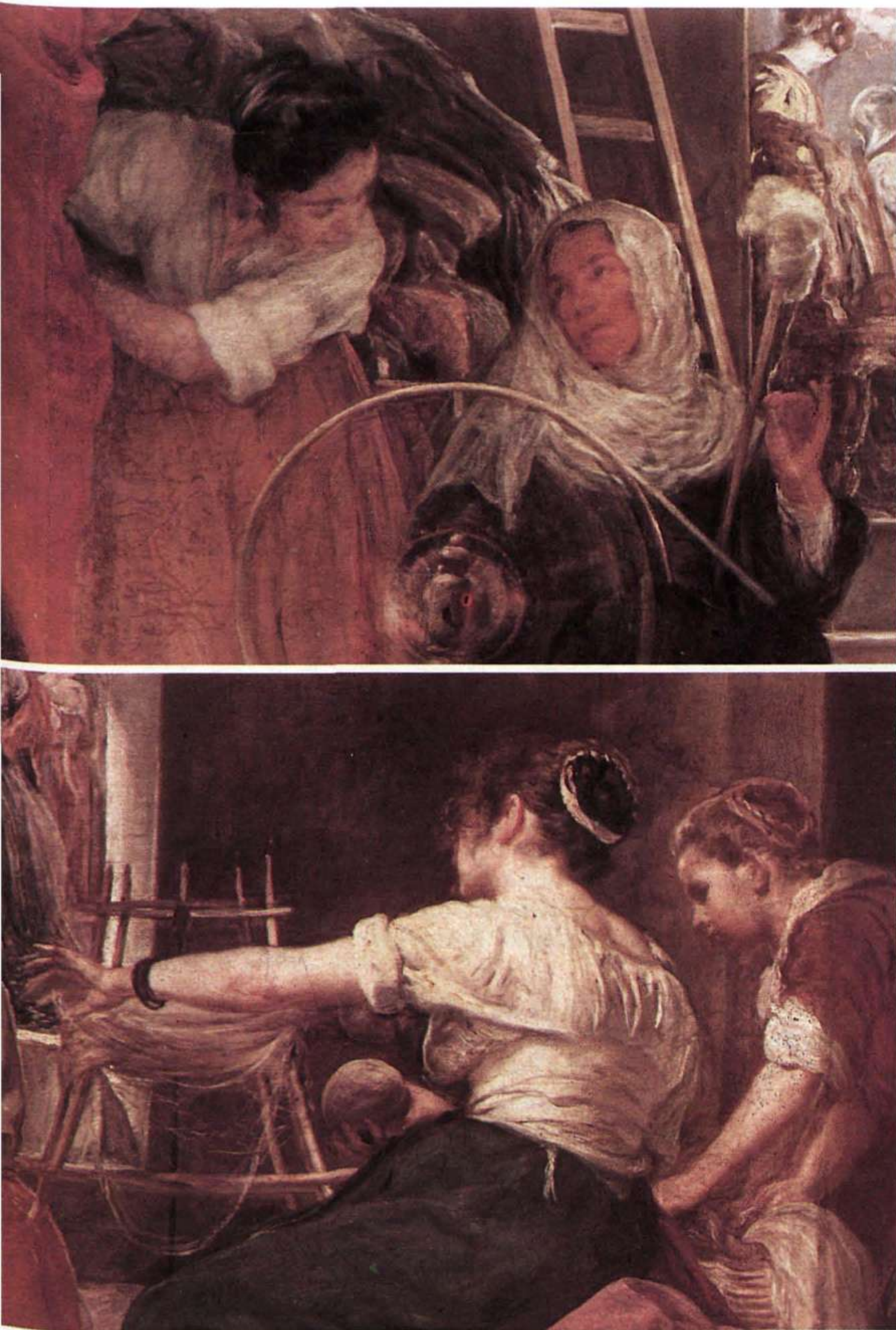
Desde Mengs los aplausos sobre el cuadro han sido unánimes, y aun Burger llegó a calificarlo como la obra maestra de las obras maestras. Es la culminación de la etapa final de Velázquez. «La gran maravilla del cuadro es lo que éste tiene de auténtico, de verdadera pintura. Porque, vencidos los enredos del tema, el espectador se encuentra ante esa luz que deshace los perfiles y acentúa el destellar de los colores. Esta luz va cortando la escena en sucesivos planos, pero engarzados musicalmente, sin advertirlo el espectador. Hay alternativos compases de luz y de sombra... Como una apoteosis, al fondo, viene esa auténtica transfiguración luminosa. El rayo atraviesa sin violencias la atmósfera y baña las formas y colores con entonaciones de gran delicadeza» (3).

En la fase de análisis preiconográfico vemos ante nosotros un escenario: en primer término, el supuesto obrador de una fábrica de tapices, y al fondo, un ábside o escenario que se alcanza por medio de dos elevados peldaños. En esos espacios autónomos tenemos unos grupos de figuras: en el prime-



ro hay dos hilanderas, una vieja frente a otra joven, más tres mujeres que hacen a manera de obreras o ayudantes de las primeras. En el segundo espacio vemos al fondo un tapiz con cenefa, de dibujo un tanto borroso. Hay, además, cinco figuras femeninas (una de ellas va cubierta con casco), que aparecen en todas las posiciones: de frente, de perfil, de espaldas, de tres cuartos. Casi en la embocadura del escenario hay una viola de gamba o gran instrumento musical, apoyado en una silla. La historia tradicional no superó en cuanto a la consideración del cuadro lo meramente externo y no pudo pensar en otra interpretación que la escena era de tipo laboral y se desarrollaba en los locales de la fábrica de tapices de Santa Isabel. El supuesto local habría sido una capilla y en el ábside se exponían los tapices terminados, que en este momento eran contemplados por unas damas de la corte, mientras que en su primer término aparecen cinco mujeres ocupadas en el lavado y tejido de la lana (4).

Ante tan pobres resultados de la crítica formal, era de espe-



rar que la lectura iconográfica fuera más rica en cuanto al contenido de las imágenes como base de una posible «historia». Incorrecta fue la lectura de Ceán Bermúdez, que llegó a pensar si serían las Parcas las tejedoras del primer término, como también lo fue la pretendida por Ortega y Gasset a nivel mitológico; otro tanto hemos de señalar sobre la lectura arbitraria de Kahr, que ha pretendido relacionar lo representado con la vida de Lucrecia. La primera identificación del tema del tapiz del fondo como «El rapto de Europa» la hizo el inglés Ricketts en la temprana fecha de 1903. Luego hubieron de pasar casi cuarenta años para que Enriqueta Harris identificara a Minerva con la diosa de la tapicería, y, naturalmente, se preguntó por la otra figura, que debía de corresponder a Aracne, la joven presuntuosa que le disputo el dominio del arte de tejer (5). Se había iniciado el buen camino iconográfico, pero faltaba mucho por recorrer. Por aquellos años, mi maestro don Diego Angulo había iniciado sus estudios sobre los modelos del gran pintor hispalense del Barroco. Así, en 1947 publicó el revelador tra-

bajo: Velázquez. *Cómo compuso sus principales cuadros*, y se planteó la lectura de esta obra. Y un año después escribió su memorable trabajo: «Las Hilanderas» (6). Quedó resuelto el tema de la contienda de Palas y Aracne, lo que venía a confirmar que el tapiz del fondo fuera «El rapto de Europa»; por otra parte, a nivel formal constató que las dos figuras del primer término derivaban de dos *ignudi* de la bóveda de la Capilla Sixtina, por Miguel Ángel. El estudio de Angulo dejó al descubierto la naturaleza mitológica del famoso lienzo, y su hipótesis fue aceptada en general por la erudición y seriedad con que se presentó.

La lectura de Angulo se convirtió en paradigmática, y en 1949 y 1961 Tolnay planteó su hipótesis de carácter alegórico. Vio con más claridad la idea general de la leyenda mitológica, representada en dos escenas sucesivas: «en primer término, Palas Atenea, disfrazada de una vieja operaria de tapicería, compete con la temeraria Aracne al lado derecho. En el fondo, Palas Atenea se manifiesta como una diosa y amenaza a Aracne, que ha osado competir con una diosa y que ha mostrado su falta de respeto por los dioses al representar en la tapicería sus deslices, por ejemplo, el *Rapto de Europa*, que aparece en el tapiz del fondo» (7). Nuevamente tropezó con el escollo de las doncellas, que no supo identificar, y las relacionó con la Música, la Arquitectura y la Escultura, más la Pintura (figurada por Aracne); con ello tendríamos al fondo una representación de las *artes mayores*, mientras que la competición del primer término entre Palas y Aracne, aludiría a las *artes menores* (8). Esta era la idea de la concepción artística, con el artesanado, en inferior lugar, mas como elemento indispensable para el desarrollo del arte. Esta interpretación no fue correcta, ya que se partió de una lectura errónea en lo que respecta a las tres supuestas damas del escenario.

Everett Hesse vio el lienzo como una representación dramática de la fábula de «Palas y Aracne»: era una disputa semejante a otras de los dramas de Calderón, como la de Eros y Anteros en *La fiera, el rayo y la piedra* o la de *El laurel de Apolo*. La representación dramática de «Las Hilanderas» tendría dos actos: el primero, realista, con el «desafío» entre la diosa y la mortal Aracne, mientras que la figura de la izquierda parece descender el telón del teatro cortesano, y el segundo acto, ya en el escenario superior, con la «disputa».

En todas estas lecturas del cuadro velazqueño se tropezó con la escena de las tres supuestas damas que están en la embocadura del escenario superior, personajes femeninos cuya identificación nunca se aclaró iconográficamente. Junto a una de estas damas o doncellas, apoyada en una silla, aparece una viola de gamba, que resultaba inexplicable para Angulo, de ahí que se preguntara: «¿Qué razón de ser tiene este gran instrumento musical en este taller donde trabajan unas modestas hilanderas?» Mi maestro intuyó que la clave del cuadro podría hallarse en tomo a la citada viola, y a su lectura en el contexto de la fábula citada volcó su gran erudición.

He presentado críticamente las diferentes explicaciones que se han propuesto para que quede manifiesta su diferencia con respecto a lo que voy a ofrecer. Es necesario recordar que cuando se lleva a cabo una lectura iconográfica conviene conocer la fuente literaria, ideológica o narrativa del hecho o tema. Y en este caso no hay duda: es unánime la confirmación de que el libro de cabecera de Velázquez fue *Las Metamorfosis* del poeta romano Ovidio. Además contamos con la prueba de que era su poeta predilecto, al punto que tenía en su biblioteca dos traducciones: la italiana de Ludovico Dolce, *Delle trasformazioni d'Ovidio* (1539-57), y la española bajo el título *Metamorfosis en romance* (9), que no corresponde a la traducción de Jorge de Bustamante, sino a la de Pedro Sánchez de Viana,

publicada en Valladolid en 1589 (10). Por lo que a la mitología se refiere no faltó en la biblioteca de Velázquez la obra canónica española del siglo XVI, la memorable *Philosophia secreta*, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estados, con el origen de los Idolos o Dioses de la gentilidad, escrita por Juan Pérez de Moya y publicada en Madrid en 1585. Estos dos libros serían fundamentales para la lectura e interpretación de los temas mitológicos narrados por Ovidio y plásticamente representados por Velázquez. El tipo de comentario mitológico de estos libros deriva del fenómeno típicamente medieval de «Ovidio moralizado», libro forjado, tal vez, en Borgoña, entre 1316 y 1328, que presentó a las *Metamorfosis* con la interpretación simbólica que se aplicaba a la Biblia, así se fundieron elementos tan dispares como las fábulas ovidianas, un tanto cínicas, y la piadosa moral cristiana» (11).

Aclaradas las fuentes librescas, voy a proceder a dar la nueva lectura. En este punto me aparto de todos los autores que leyeron el asunto de «Las Hilanderas», su error consistió en pensar que Velázquez partió del inicio del libro sexto con el tema de la contienda de Palas y Aracne. Siguiendo el texto ovidiano, el punto de partida fue el verso 551 del libro quinto, cuando se trata de las Sirenas o Aqueloides. Luego siguen los cien primeros versos del libro sexto, hasta que en el verso 103 se canta el «Rapto de Europa». Velázquez no se ajustó a la traducción del texto de Ovidio, sino que tuvo en cuenta los comentarios de Sánchez de Viana en las «Anotaciones». Por ello, para la comprensión del cuadro voy a dar los textos del comentarista que son más expresivos. La contienda de Palas y Aracne queda así sintetizada en las «Anotaciones» (VI, p. 121): «Dizen las fábulas que en Lidia uvo una mujer llamada Aragnes, nascida de una aldeula, de baxos padres, pero tan diestra y aventajada en el arte de racamar, y todo artificio de aguja, rueca y lançadera, que dexava muy atrás a todas las restantes. Por lo qual era tan presumptuosa que no contenta con anteponerse a todas las mortales, quiso tomar punto con los Dioses, y entrar en desafío con Palas, Diosa de la sabiduría. Mas Palas la venció y hizo pedaços su tela y convirtióla en Araña». Esta parte central del guión la dividió Velázquez en dos actos: el primero, al fondo, en el supuesto tapiz, cuando Palas aparece como diosa frente a la soberbia Aracne, y el segundo acto es el representado en primer término, la supuesta escena realista, con ambas en plena competición. Velázquez, siempre gustoso del engaño, nos presenta a Palas con cara de vieja, cuando, según el texto ovidiano, ya se había quitado la máscara senil; ambas están ayudadas por sendas mujeres, mientras que una tercera, al centro, recoge la lana desperdigada. De los trabajos realizados sólo se pone al fondo el ejecutado por Aracne, un tapiz con las andanzas amorosas de Júpiter, cuando raptó a Europa. Ahora, en lugar de seguir el texto de las «Anotaciones», reprodujo sencillamente «El rapto de Europa», de Ticiano, bajo el principio plástico del cuadro en el cuadro.

Para completar la descripción iconográfica del lienzo velazqueño faltan las tres supuestas damas que contemplan el desafío de Palas a Aracne, aunque una vuelve su rostro para mirar al espectador. Ellas realmente constituyen la clave del cuadro, y como hasta ahora no fueron identificadas, no se pudo alcanzar una «lectura» correcta ni menos una interpretación. Como antes

señalé, tales figuras proceden de un pasaje del libro quinto de Ovidio, cuando el poeta romano les pregunta acerca de su extraña figura híbrida: «¿de dónde os vienen esas plumas y patas de ave, siendo así que vuestro rostro es de doncella?»

(*Metamorfosis*, V, 552). Nuevamente, Velázquez echará mano de las «Anotaciones» de Sánchez de Viana, quien afirma que las Sirenas fueron hijas de Aqueloo y de la musa Tersícore, aunque recoge que otros afirman que su madre fue la musa Melpómene. Incluso indica los nombres de las tres: Aglaope, Pisinoe y Thelxiepiea, para unos, mientras que otros las llamaron Partenope, Leucosa y Ligia. Añade este comentarista: «Eran discretísimas, una en música de voz, otra en tañer una flauta, la tercera en tocar cythara o vihuela con tanta gracia que ninguno las oya que no quedasse arrobado de tanta melodía y dulçura».

Si bien Velázquez se goza en el engaño y la simulación, los textos literario-mitológicos que tiene en su biblioteca ya presentan a las sirenas como doncellas. Sánchez de Viana y Pérez de Moya están concordantes en la misma descripción. Se dice de Parténope —virgen, en griego— que tal doncella para engañar a los hombres aparenta honestidad y vergüenza, de ahí que la veamos de espaldas. Leucosa —que significa blanco— alude a los afeites que se pone para atraer a los hombres, y debe ser la que mira al espectador. Y finalmente, Ligia —que significa cerco— hace referencia al asedio que prepara a los hombres para hacerlos caer en sus redes. Por último, el detalle bien visible de la viola da gamba puede referirse a la que toca la cítara o vihuela, instrumento musical que Velázquez cambió para dejar el mensaje confuso y engañoso. También puede referirse a las tres, apasionadas y dedicadas a atraer con la música, por ello la *Philosophia secreta* justifica que son tres «porque la música se funda del diapasón y diapente y diatesarón». Y concluye acerca de sus profesiones que estas sirenas «tañían instrumentos y cantaban en voz, dentro que las tales su ejercicio es música y cantares, con que conmueven a lujurias, porque con la dulzura del canto atraen los hombres a su amor» (12).

Para terminar esta lectura iconográfica sólo me resta decir algo sobre una posible fuente de inspiración formal que hasta ahora pasó inadvertida. Me refiero concretamente a los *Metamorfoseos* de Ovidio, publicado en París en 1587. El grabado en madera correspondiente al libro sexto nos presenta un esquema del entorno espacial y arquitectónico de «Las Hilanderas», con Palas y Aracne compitiendo en primer término, y al fondo aparece un escenario al que se accede por peldaños, en el que se representa el castigo cruel a que fue sometida Aracne. Tolnay escribió que el contraste entre el espacio bajo y el escenario o espacio superior no «se representa en las antiguas ilustraciones grabadas en madera de las *Metamorfosis*, lo que no concuerda con el testimonio que aportamos (13). Parece incuestionable que esta edición parisina influyó en Velázquez, pero como el libro no figura en su biblioteca habrá que pensar que su curiosidad le llevaba a consultar tal vez la biblioteca de Palacio o las de sus amigos, siempre en busca de la posible fuente de inspiración.

La tercera fase es la iconológica, que está condicionada por la intuición sintética, y gracias a ella podemos captar su visión del mundo sin dejar de lado la psicología personal del artista. La dificultad que entraña la vemos facilitada por los comentaristas antes mencionados. El primero en el texto de sus «Anotaciones» a las *Metamorfosis* pone de manifiesto el valor, importancia y profundidad del mensaje encubierto en las fábulas del mundo antiguo. Estas historias no son baldías o de mero pasatiempo, sino que son cosas dignas «de admiración, siendo como son las fábulas tan dulces en su processo, y tan útiles si se entiende lo que debaxo de aquel sayal se esconde». Es fundamental conocer la hermenéutica de su lectura a un nivel más profundo, pues de lo contrario «es imposible poder entender Poeta ni Philosopho bien sin esta diligente interpretación». Velázquez





El mito clásico de las Sirenas aparece moralizado en los emblematistas. El punto de partida fue este emblema de Alciato, el número 115, cuyo epigrama tradujo Daza llamando a las sirenas doncellas (Lyon, 1549).

debió de leer todo esto con íntima satisfacción, mas no siendo poeta ni filósofo, sino pintor, creó unas obras complejas «para mostrar pintadas en las mismas, las obras preclaras de naturaleza, y la buena institución de las costumbres, o cosas semejantes». Estas palabras, escritas en 1589, parecen una premonición de la filosofía pictórica velazqueña en cuanto que ésta llevó un mensaje mitológico.

- Pero ahora, a estas alturas hay que preguntarse: ¿Por qué Velázquez representó «Las Hilanderas» en esta ocasión y no otra cosa? Tal representación debe de estar motivada por algo especial. Y la respuesta parece estar en función del mensaje que el pintor quería manifestar y naturalmente con referencia a la persona a que iba dirigido. Velázquez buscó la fábula de Pallas y Aracne porque ella encerraba una enseñanza moral, que era aplicable a la sociedad española de mediados del siglo XVII, y ella encajaba bien a su más eximio representante, es decir, el Rey, al que bien podía aplicarse por la función que desempeñaba en la metáfora político-doctrinal del buen tejedor. La clave de «Las Hilanderas» se encuentra en un tratado de emblemática publicado en Madrid un lustro antes de que se realizara el cuadro. Gracias a este lenguaje emblemático sabemos que el cuadro fue realizado pensando probablemente en el destinatario regio, nada menos que el mecenas del pintor de cámara, es decir, Felipe IV.

Juan de Solórzano fue un famoso juriconsulto, miembro de los Consejos de Castilla y de Indias, que llevó a cabo una vasta compilación de leyes sobre el mundo americano. Además publicó en 1651 su *Emblemata Regio-politica*, y en su emblema 14 nos presenta al Rey manejando un telar. Dada la personalidad de su autor, es muy fácil que fuera conocido por Velázquez, quien no pudo permanecer ajeno a un libro tan bien ilustrado. De este libro se hicieron varias ediciones latinas, pero fue traducido al castellano en Valencia, y en este emblema 14, que tiene el mote *Vita regum quasi texentis*, se explica en el epigrama:

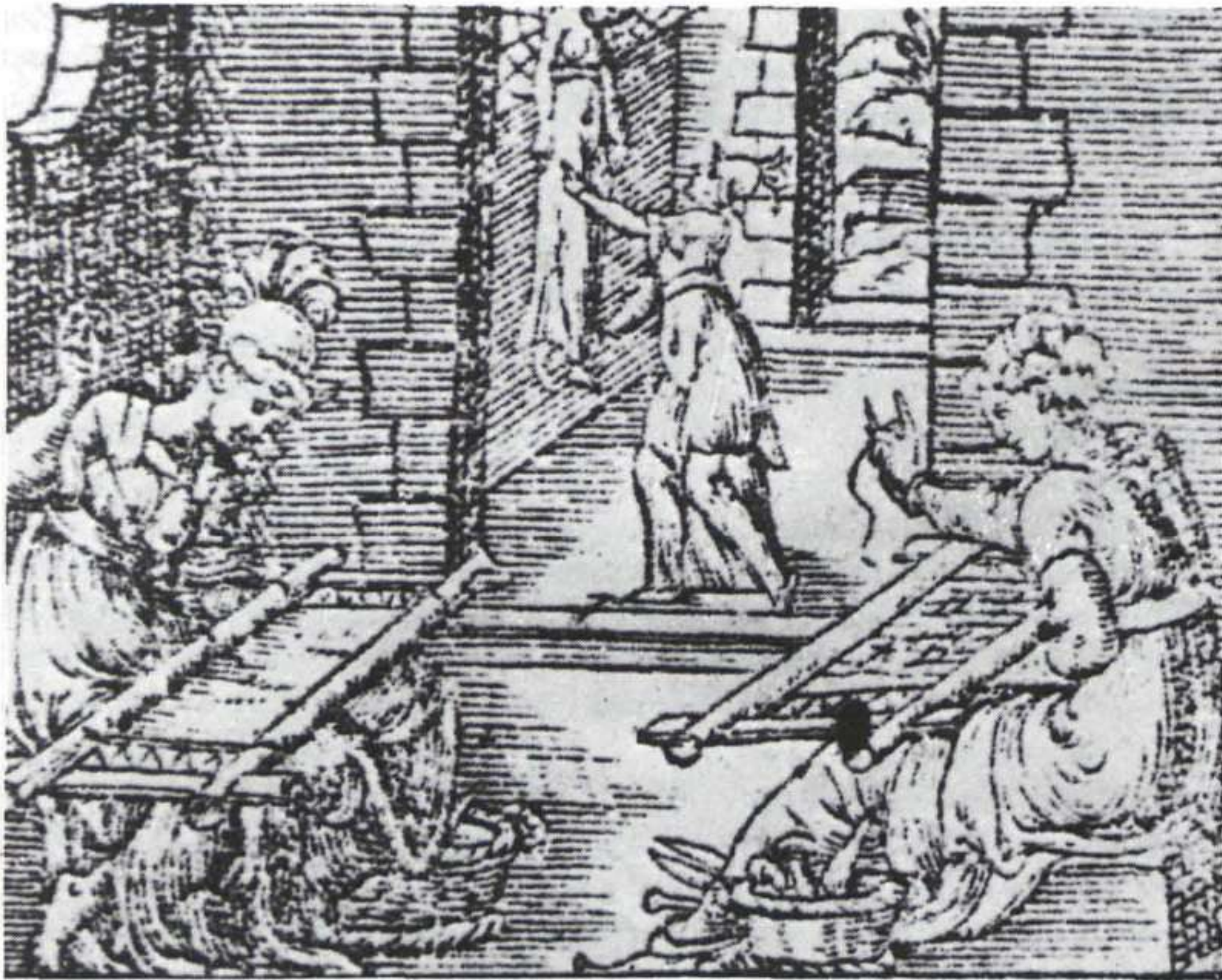
«Del que texe estime
El Rey el trabajo,
Imítele cuerdo,
Remedele sabio,
Porque en su gobierno
Siempre desvelados
Todo lo registren
Ojos, juicio y braços» (14).



El emblema 14: «Vita regum quasi texentis», de la *Emblemata regio-politica*, de Solórzano (Madrid, 1651), explica la clave oculta de «Las Hilanderas», al presentar la metáfora platónica del rey como Buen Tejedor.

La metáfora del Rey como buen tejedor estuvo por aquellos años de moda, y el primero en emplearla fue el padre jesuita Nieremberg, en 1643. Otro jesuita, Andrés de Mendo, la repetirá en 1662 al publicar en Lyon su *Príncipe Perfecto*, donde en el emblema 13 repetirá el citado grabado de Solórzano y escribirá: «Que la vida de un Rey era la vida de un Tejedor», estableciendo una larga comparación para dejar en claro su afirmación. Esta metáfora no era nueva, se remonta nada menos que a Platón, quien ya decía que el gobernante debe ser un buen tejedor (15). De esta fuente tan antigua como prestigiosa derivan las referencias de los tratadistas citados y, en última instancia, ella es el precedente que llevó a Velázquez a elegir la fábula mitológica, cuyo destinatario era su Príncipe.

Ahora tenemos además elementos gráficos y literarios que nos permiten manifestar la hipótesis de que el lienzo de «Las Hilanderas» sirvió a Velázquez para presentar una alegoría sobre los vicios o pecados del Príncipe, ese personaje al que se dedican tantos libros político-morales durante el siglo XVII. Parece estar claro: el cuadro es una pintura con clave moral y doctrinal. El gran pecado del que detenta el poder, es decir, el Príncipe, suele ser la soberbia, y la fábula de Pallas y Aracne es



Grabado del libro VI de las Metamorfosis, de Ovidio (París, 1587), que ofrece un esquema no sólo del escenario montado por Velázquez, sino del enfrentamiento de las contendientes. La intención de Velázquez fue otra y substituyó la escena trágica del castigo de Aracne por la presentación de las Sirenas.



el modelo paradigmático de lo que ocurrirá al que menosprecia a los demás, que puede llegar a irritar a la divina justicia. Sánchez de Viana afirma que por «esta fábula se da a entender que Aragne (la qual significa la humana fraude) vence y sobrepaja todas las del mundo, salvo a Palas, diosa de la sabiduría. Porque el saber de Dios significado por Palas, conoce el engaño del hombre, pues su magestad es ecudriñador de los secretos coraçones humanos. Por lo qual no piense ninguna araña vencer a Palas, que quando menos se catare, se hallará vencida y destrozada su tela, de la mano poderosa de Palas, pues Dios como no sabe engañar por su divina bondad, ansi no puede ser engañado, porque es summa sabiduría, y reconosce nuestras marañas y deshaze nuestras traças y designios» (Anotaciones VI, pp. 121).

Dentro del contexto general de la contienda de Palas y Aracne hay una clave más oculta que alude a otro vicio del Príncipe, y esta clave, oculta hasta ahora, la señalan las mencionadas Sirenas, colocadas en un lugar estratégico, sirviendo de enlace con el espectador, engañando a éste, que no sabe si tales figuras forman parte del tapiz o corresponden a un plano de la realidad. Sus gestos y actitudes llaman la atención y provocan un interrogante. Precisamente, en un nivel de significado las Sirenas se caracterizan porque «su astucia era tanta que siempre tañian y cantavan lo que mas conformava con el gusto de los miserables oyentes: como para caçar los ambiciosos, cantavan sus hazañas, por coger los libidinosos, cosas de amores». Ahora se comprende el sentido de la fábula del tapiz con el «Rapto de Europa», en la que Júpiter, príncipe celeste, no tuvo inconveniente en transformarse en toro y bajar del monte Olimpo «para cumplir sus torpes deseos y sucios apetitos» (16). Mas cuidado, porque es difícil escapar a los encantos de las sirenas. El hombre prudente debe hacer como Ulises y sus compañeros, o seguir la observancia de los mandamientos de la ley de Dios y de la Iglesia.

Mas no se agota aquí el significado de las Sirenas, es decir, en relación con los placeres libidinosos, la idea general que lleva su nombre es que

deleitan con suavidad, como los lisonjeros, «pemiciosissima ponçoña de los príncipes», que consiguen echar «a los grandes profundissimo sueño». Así, los lisonjeros, «conoscido el humor del señor, buscan industriosamente el portillo mas flaco suyo, para por allí entrar el castillo: si se precia de valiente, alaba sus hazañas; si de rico, su industria y buena traza; si de servidor de damas, su gracia y discreción, gentileza, liberalidad y valor: en fin, con gran eficacia levantan hasta el cielo sus intentos. Y como este trato sea a los señores (no muy cautos) tan agradable como perjudicial y dañoso, fueron los lisonjeros con razón dichas Syrenas, hijas de una de las Musas que pone suavidad: pero como al fin ellas trayan a los oyentes a su muerte, ansi los lisonjeros traen a los príncipes a su perdición. Y es argumento de príncipe sapientissimo ser enemigo de tan pemiciosos y abominables monstruos» (Anotaciones, pp. 119 v). Hay además en estas palabras una clara amonestación contra los validos y en general los cortesanos, contra los cuales el cuadro puede ser una velada denuncia.

Es necesaria, sin duda, una aclaración de tipo histórico para ver cuán fundadas eran las metáforas pictóricas de Velázquez. Su rey Felipe IV fue llamado el *Rey Galante*, lo que nos corrobora un testigo de la época, el viajero francés Brunel (1655): «El desarreglo de este príncipe duró mucho tiempo, y fue tal, que le hacían caer lo mismo sobre la meretriz más tirada que sobre la más reservada dama». Y Deleito nos ha recordado: «Toda clase de mujeres eran buenas para su erótico deporte: doncellas, casadas y viudas, altas damas, sirvientas de palacio, burguesas, actrices, menestralas» (17).

Cada vez parece más claro el sentido moralizante de «Las Hilanderas», cuadro en el que Velázquez, gracias a la magia de sus pinceles, ha presentado una fábula con el fin de advertir al Príncipe, su rey y señor, de los vicios que debe evitar, especialmente, la adulación, la soberbia y el pecado carnal, según recomienda Juan de Torres (18). No era preciso que Velázquez viviera en palacio para conocer los devaneos del saturniano Felipe IV, que tuvo instintos de polígamo sultán. Sólo nos queda la duda de si el Rey entendió el elevado lenguaje alegórico y moralizante empleado por el pintor de cámara.





NOTAS

(1) M. L. Caturla, «El coleccionista madrileño D. Pedro de Arce, que poseyó "Las Hilanderas" de Velázquez», en *Archivo Español de Arte*, XXI, Madrid, 1948, pp. 302.

(2) J. Gudiol Ricart, *Velázquez*, 261. Barcelona, 1963. Nombra el cuadro que comentamos como «La fábula de Aracne».

(3) J. J. Martín González, *Velázquez*, 133. Ed. Moretón. Bilbao.

(4) K. Justi, *Velázquez y su siglo*, 183. Trad. Madrid, 1953. No faltan estudios de tipo estructural y aproximativos a su trazado armónico. G. Cavallius, *Velázquez's Las Hilanderas*. Upsala, 1972. B. Mestre Fiol, *El cuadro en el cuadro*, 124-153. Palma de Mallorca, 1977. José del Campo, «Las Hilanderas», *Traza y Baza*, n.º 8. Valencia, 1983.

(5) E. Harris, *The Prado. Treasure House of the Spanish Royal Collections*. London y New York, 1940.

(6) D. Angulo Iníguez, «Las Hilanderas». *Archivo Español de Arte*, XXI, pp. 1-19. Madrid, 1948.

(7) Ch. de Tolnay, «Las Hilanderas and Las Meninas. An interpretation». *Gazette des Beaux-Arts*, XXXV, pp. 21-38. París, 1949.

(8) Ch. de Tolnay, «Las pinturas mitológicas de Velázquez». *Archivo Español de Arte*, n.º 133-36, pp. 44. Madrid, 1961. Mi colega J. Moffit prepara un trabajo en la dirección señalada por Tolnay, que no comparto.

No participo de las lecturas de Azcárate y Kahr.

J. M.º Azcárate, «La alegoría en "Las Hilanderas"», en *Varia velazqueña I*, pp. 344-51. Madrid, 1960.

Inaceptable es la lectura de M. M.

Kahr, «Velázquez's Hilanderas: A new interpretation. *The Art Bulletin*. Set. 1980. Pretende que el tema se refiera a la vida de Lucrecia (Tito Livio: *Décadas I*, n.º 63) y se basa en un grabado de Hendrik Goltzius: *The complete engravings and woodcuts I*, fig. 8. New York, 1977.

(9) F. J. Sánchez Cantón, «Los libros españoles que poseyó Velázquez». *Varia velazqueña I*, p. 642. Madrid, 1960.

(10) Ovidio, *Las Transformaciones*. Traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas. Lleva el subtítulo: «Con el complemento y explicación de las fábulas, reduziendolas a philosophia natural y moral y astrologia e historia». Es significativa esta traducción por tener un grabado al inicio de cada libro y precisamente el sexto presenta la disputa de Palas y Aracne, aunque por confusión tipográfica apareció en el libro IX. Lo más interesante son las notas o «Anotaciones», que ocupan otras tantas páginas como la obra traducida.

O. H. Green, *España y la tradición occidental III*, 232. Trad. Madrid, 1969.

(11) S. Sebastián, *Mensaje del arte medieval*, 123. Córdoba, 1978. G. Highet, *La tradición clásica I*, 107 México, 1954. Born, «Ovid and allegory». *Speculum IX*, pp. 362-79, 1934.

(12) J. Pérez de Moya, *Philosophia secreta I*, 174 y 175. Barcelona, 1977. No fue este el único texto, Velázquez conocía, aunque no consta en su biblioteca, la obra básica del humanismo, *Los Emblemas*, de Alciato, libro profusamente ilustrado. En 1615 se publicó en Nájera la traducción y comentario de Diego López: *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, y en 1655 se reeditó en Valencia la misma obra. Es una obra que bien pu-

do conocer Velázquez y que tiene comentarios al emblema 115: *Sirenes*, muy semejantes a los citados de Pérez de Moya y Sánchez de Viana.

(13) Ch. de Tolnay, «Las pinturas mitológicas de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, n.º 81, p. 43. Nuestro descubrimiento demuestra lo contrario, sin duda, porque los grabados de la edición parisina no fueron catalogados en los repertorios que él consultó. Agradezco el conocimiento de la citada edición a mi colaborador J. Zárate. Por otra parte, no había que descartar la influencia concomitante de la técnica teatral española, que tendía a dividir el escenario en varios compartimentos, siguiendo en ello una tradición antigua. E. Orozco Díaz, «Un aspecto del barroquismo de Velázquez», *Varia velazqueña I*, pp. 198-9. W. H. Shoemaker, *The multiple stage in Spain during the XV and XVI centuries*. Princeton, 1935.

Cfr. E. W. Hesse, «Calderón y Velázquez», *Clavileño*, n.º 10. Madrid, 1951.

(14) B. Porreño, *Dichos y hechos del Rey Felipe IV* (Madrid, 1942) dijo acerca del Rey Prudente: «Fue su vida llena de cuidados, como la de un texedor que tiene la tela repartida en diversos hilos, y trabaja con manos y pies y ojos; y su muerte fue como cuando se corta la tela del telar» (Cfr. E. Simons y R. Godoy, *Discurso del Sr. Juan de Herrera, aposentador mayor de S. M., sobre la figura cúbica*, 52. Madrid, 1976).

El escritor que más difundió esta imagen de Felipe IV fue el jesuita P. Nieremberg: *Corona virtuosa y virtud coronada* (Madrid, 1643), cuando escribe: «Prudentemente nuestro Rey Felipe IV comparó el oficio Real al del

Texedor. El Texedor sentado está, pero trabaja con todo el cuerpo, con manos, con pies, con boca: no hay potencia del alma que deba ocupar un Rey», p. 313.

(15) Platón, *El Político o de la Realidad*.

(16) J. Pérez de Moya, Ob. cit., I, 87.

Está claro que las tres doncellas del escenario se corresponden con las sirenas en los sentidos indicados. Su relación con los *lisonjeros* parece estar más clara, así en un emblema casi coetáneo, el grabado de la «*Questión III*» del *Séneca ilustrado en blasones políticos y morales* (Madrid, 1670), por Juan Baños de Velasco, nos presenta a una doncella (sirena) junto al rey; el capítulo tiene el siguiente título: «Si les haze falta a los Reyes quien les diga verdades, que quien les persuada que las oygan», pp. 47 y siguientes.

(17) J. Deleito Piñuela, *El Rey se divierte*, n.º 17. Madrid, 1964. Véase también G. Marañón, *El Conde-Duque de Olivares*, caps. 14 y 15. Madrid, 1980.

(18) J. de Torres, *Philosophia moral de príncipes para su buena criança y gobierno: y para personas de todos los estados*, Libros XIII-XVII. Burgos, 1602.

Nota Bene. Este trabajo en su redacción fue presentado al III Congreso Nacional de Historia del Arte (Zaragoza, 7 de diciembre de 1982).

Agradezco la colaboración muy especial de mi discípulo J. Zárate, que prepara su tesis sobre la «Emblemática Política del siglo XVII», que me dio notables sugerencias.



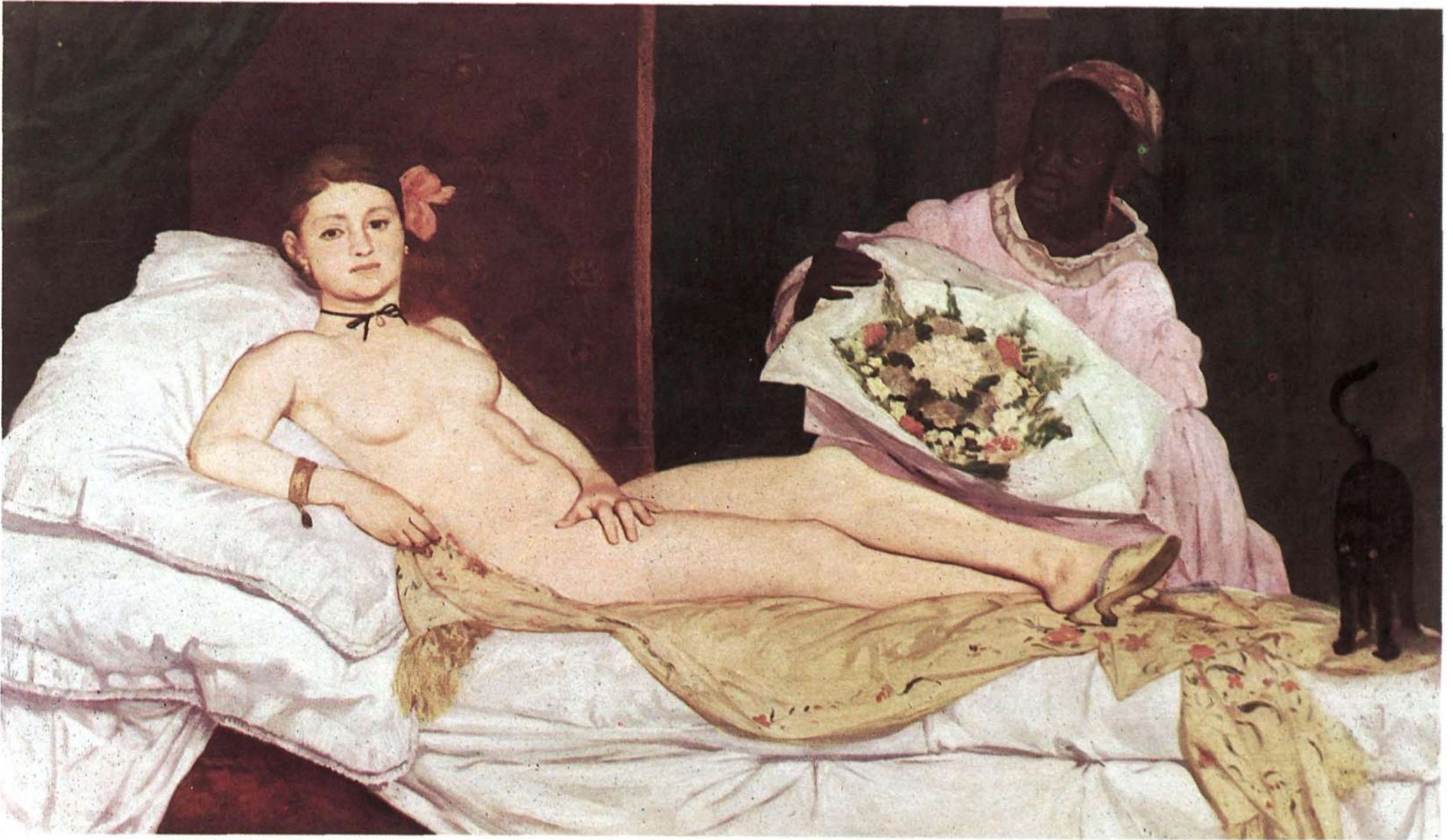
E. Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*.

IMAGENES DE LO INSIGNIFICANTE

una aproximación a la iconología del arte de vanguardia

FRANCISCO CALVO SERRALLER

*Profesor de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Su densa producción bibliográfica se ha centrado en el estudio del arte barroco y de los siglos XIX y XX, prestando una especial atención al estudio de las fuentes. Ejemplo de ello es la edición de los **Diálogos de la pintura** (Madrid, 1979), de Carducho, y su **Teoría de la Pintura del Siglo de Oro** (Madrid, 1981). Junto a la publicación de numerosos artículos sobre los temas citados debe añadirse su labor como crítico de arte, a la que viene dedicándose ininterrumpidamente desde hace varios años.*



E. Manet, *Olympia*.

Fundada por Aby Warburg como una disciplina autónoma dentro de la historiografía artística contemporánea, la iconología tiene por objeto el desciframiento e interpretación del contenido o significación de una obra de arte. Aclarando aún más esta cuestión, elemental desde el punto de vista enunciativo, se puede añadir que el iconólogo prescinde del análisis de los aspectos formales de la obra para centrarse en el asunto representado en la misma, su argumento o, si se quiere, la ideología que está condensada en cada imagen. Sin la pretensión de desarrollar aquí los interesantes y complejos problemas metodológicos que conlleva la aplicación de esta rama de la historia del arte, voy a recordar, sin embargo, la célebre distinción que estableció Erwin Panofsky entre iconografía e iconología, no por discutida menos eficaz de cara a nuestro propósito inicial de intentar exponer las cosas lo más diáfana posible. Así, siguiendo literalmente las correspondientes definiciones que elaboró el quizá más popular representante de esta escuela, «la iconografía constituye una descripción y clasificación de imágenes, así como la etnografía es una descripción y clasificación de las razas humanas: se trata, pues, de una investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos... Al hacer todo esto, la iconografía brinda una valiosa ayuda para fijar las fechas y los lugares de procedencia, e incluso a veces la autenticidad misma de las obras, al tiempo que proporciona una base indispensable de cara a toda interpretación ulterior. No obstante, no pretende elaborar tal interpretación por sí misma. Recopila y clasifica los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos».

La iconología, por su parte, también según el mismo Panofsky, habría que entenderla como «una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que, por tanto, se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar».

He reproducido al pie de la letra esta distinción entre iconografía e iconología, a pesar de las polémicas que ha originado desde las posiciones más diversas e incluso de haber sido parcialmente recusada por el propio Panofsky, que posiblemente la concibió como reacción frente al burdo positivismo académico, para recalcar sin demora la específica necesidad interpretativa que debe acompañar a cualquier estudio sobre el contenido icónico del arte de vanguardia. En efecto, a diferencia del arte del pasado, cuyo *corpus* de imágenes se nos muestra perfectamente sedimentado y jerarquizado, el del arte contemporáneo es producto de una fortísima mutación cualitativa aún en pleno desarrollo. En estas condiciones no es posible apoyarse en ningún sobrentendido previo, que permita eludir la consideración crítica sobre el destino global del arte de vanguardia, cuyos contenidos dependen muy directamente de los revolucionarios cambios formales. En este sentido, la siempre arbitraria diferenciación entre la forma y el contenido de una obra es, en este caso, particularmente espinosa.

Ante este cúmulo de dificultades, no debe, pues, extrañarnos que la práctica totalidad de los estudios iconológicos hayan sido orientados al arte del pasado, dedicándose fundamentalmente al análisis de la tradición clásica en el arte moderno, desde el Renacimiento hasta fines del siglo XVIII. Durante este largo período, que abarca casi cuatro siglos, se mantuvieron vigentes unos mismos principios estéticos fundamentales, así

como una doctrina artística, un sistema de representación, una jerarquía de los géneros y unos contenidos ideológicos, prácticamente idénticos, todo lo cual facilitó el que se acometiese desde la actualidad esa ordenación aséptica de materiales, apenas comprometida desde un punto de vista intelectual, que Panofsky definió como iconografía. Sin embargo, cuando, aproximadamente a partir del siglo XIX, no sólo aparecen nuevos temas, sino también se revolucionan los géneros y, por fin, el propio lenguaje formal, la actitud crítica debe predominar sobre la arqueología y, sobre todo, hay que transformar el método iconológico para adecuarlo a las nuevas circunstancias de expresión artística.

Ciertamente, después que fueran cayendo los ideales clásicos de la belleza como objeto artístico prioritario, el de la imitación selectiva de la realidad, el de la narración histórica ejemplar y el del encuadre escenográfico de la perspectiva, cuyo valor simbólico fue puesto en evidencia precisamente por el propio Panofsky, así como el de la teoría de las proporciones; después de todas estas y otras muchas mutaciones, que culminarán en la desaparición de cualquier residuo figurativo —insisto—, ¿cómo seguir aplicando el mismo método iconográfico-iconológico? ¿Cómo interpretar el contenido de un arte que carece de tal cosa, de un arte abstracto? Panofsky afirmó, por ejemplo, que el único límite impuesto para la realización de «una correcta interpretación iconológica» aparecerá en aquellas obras de arte «donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales, y donde se efectúe una transición directa desde los motivos al contenido, como ocurre en Europa con la pintura de paisaje, de naturaleza muerta y de género, por no aludir al arte no figurativo». Aunque Meyer Schapiro, J. Bialostocki y Ernst Gombrich, entre otros, han demostrado posteriormente la posibilidad de «una correcta interpretación iconológica» en aquellos géneros pictóricos citados por Panofsky, la desaparición de todo contenido figurativo sigue constituyendo un desafío.

Esto es lo que sostiene al menos Eric Michaud en un excelente trabajo, titulado significativamente *El fin de la iconografía. Una nueva retórica de lo sensible*, en cuyo comienzo se dice lo siguiente: «La crisis de la representación, que sacude a la pintura desde el último tercio del siglo XIX, parece implicar el fin de un uso: el de una iconografía entendida como conjuntos de imágenes y de figuras al servicio del pintor —tales como las que le proporcionaba Cesare Ripa en uno de los primeros catálogos de 1593—. El fin de la iconografía (y no la muerte, puesto que este fin aún no se ha realizado), consiste, por consiguiente, en el abandono por parte de los pintores de estos conjuntos, de este material figurativo del que Ripa afirmaba que debía “persuadir mediante el ojo”, como la retórica “persuade mediante la palabra” y “activa la voluntad”. En este fin de siglo, una misma cuestión estimula, en efecto, los trabajos de numerosos pintores: ¿cómo emocionar al espectador sin involucrar su memoria, sin apelar a su razón? ¿Cómo circunscribir la pintura en lo que tiene de propio, librándola de toda contaminación literaria? ¿Cómo conmover, convencer, persuadir mediante procedimientos que ya no serán nunca más los de la *istoria*?».

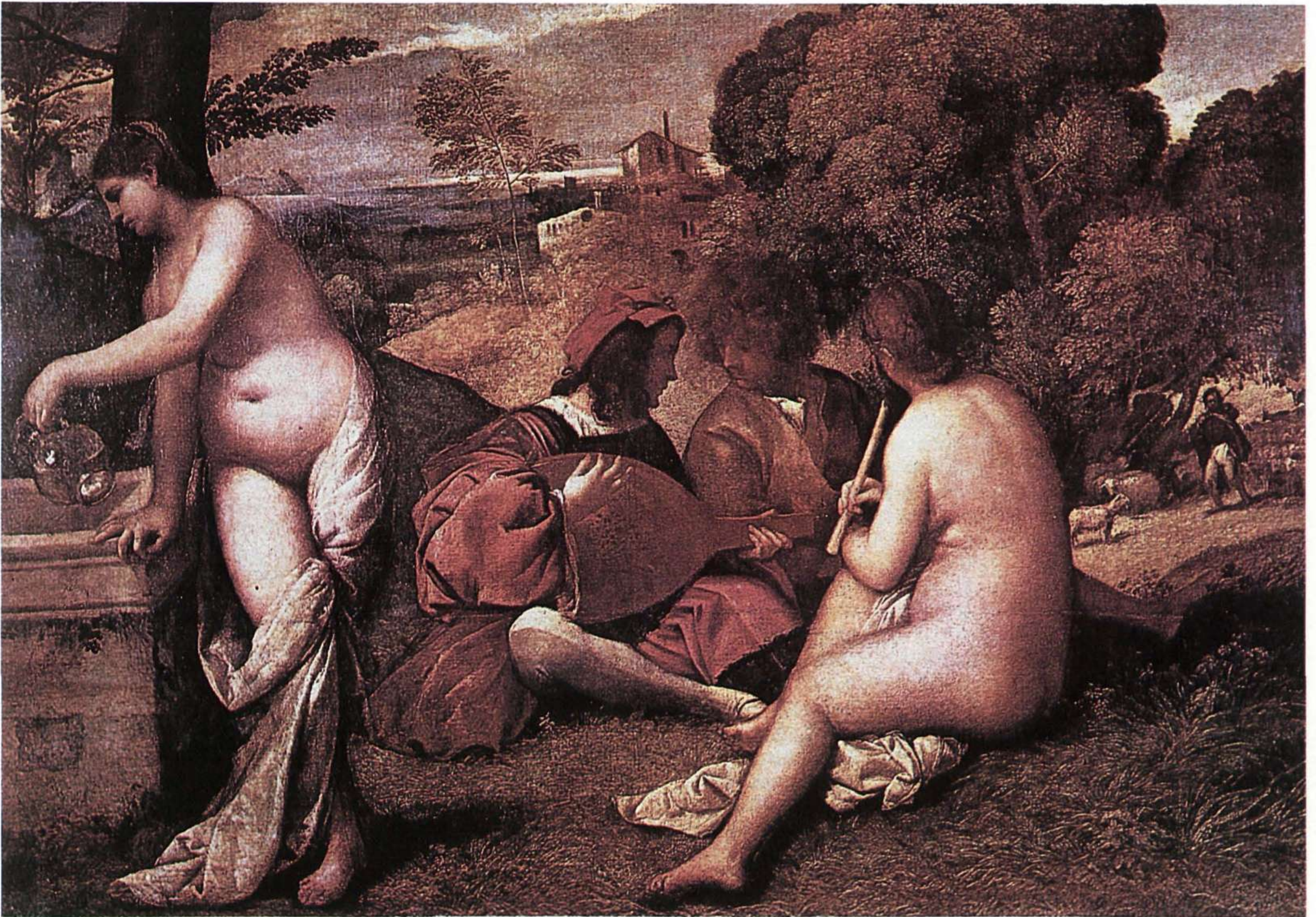
Creo que se puede resumir el largo párrafo reproducido de Eric Michaud en este otro interrogante: ¿qué alcance comunicativo cabe esperar de un arte que ya no es una mera ilustración literaria, de un arte que deviene autónomo, ensimismado? En estas circunstancias, por de pronto, los símbolos no pueden buscarse fuera de los códigos formales que genera el propio lenguaje artístico dentro de sí mismo y, por tanto, resulta de todo punto imposible intentar separar la forma del contenido. Más aún: al ser autónomo e identificarse con sus medios de

expresión específicos, el arte se transforma en algo infinitamente versátil, es capaz de acoplarse a cualquier contenido.

Dicho de una manera directa: autónomo o, si se quiere, «puro», el arte adquiere *una infinita plasticidad*; es imprevisible. Ya no ilustra signos o símbolos, que toma prestados de fuera, sino que pretende generarlos a partir de las múltiples experiencias cambiantes con que cada artista, en particular, trata de expresarse. El arte contemporáneo es, por ello, esencialmente individualista y subjetivo, supedita cualquier norma a la expresión de lo singular, es, como agudamente advirtió Ortega y Gasset, radicalmente *intrascendente*. Por este camino, que sitúa a la imaginación como la principal fuerza creadora, en directa oposición con la estética racionalista del clasicismo, nos introducimos en la dispersión más absoluta, en la multiplicación fragmentaria de lo artístico, cuyo anárquico sentido centrífugo ha sido definido, desde Hegel hasta los teóricos de estética de nuestro siglo, sucesivamente como «interesante», pero entendido en el sentido hegeliano de «todo aquello que reclama nuestra atención sin efecto duradero»; «descentrado» (Sedlmayr), al perder toda referencia exterior a sí mismo; «aburrido» (Wind), por ser «infinitamente susceptible a formas nuevas, porque ninguna forma nueva puede considerarse definitiva, se halla en un estado de perpetua autotransformación»...

Intrascendente, descentrado, aburrido, superfluo, fragmentario, experimental, etc. De continuar por esta vía, nos topáramos, en realidad, con una lista interminable de adjetivos, cargados de intenciones más o menos apocalípticas, pero dependiente siempre de una idéntica perplejidad frente al fenómeno típicamente moderno de la pérdida del sentido de la trascendencia, uno de cuyos múltiples síntomas toma apariencias artísticas. Como vienen insistiendo casi todos los filósofos de la historia, tal crisis de valores se produce a partir del modelo de sociedad secularizada que emerge en la Ilustración, la auténtica creadora de la autonomía humana a través de la glorificación de una razón inmanente.

Comentando las consecuencias artísticas derivadas de este proceso de secularización, según fue magistralmente previsto por Hegel, Edgar Wind ha escrito lo siguiente: «A su juicio (de Hegel), había llegado el momento en la historia del mundo en que el arte no continuaría vinculado, como lo había estado en el pasado, a las energías centrales del hombre; se desplazaría hacia la periferia, donde constituiría un amplio horizonte de espléndida diversidad. El centro sería ocupado por la ciencia —es decir, por un espíritu implacable de investigación racional—... Explicaba que en una era científica, la gente continuaría pintando y haciendo esculturas, escribiendo poesía y componiendo música, y en tanto que los hombres hacían todo esto, sería de desear que los hicieran bien. Pero no nos engañemos, escribe: «Por espléndidas que puedan parecer las efigies de los dioses griegos, y por mucha perfección que hallemos en las imágenes de Dios Padre, de Cristo y de la Virgen María, de nada sirve; ya no caemos de rodillas». Lo que Hegel quería decir fue magníficamente ilustrado unos cuarenta años después por Manet, cuando pintó *Cristo con los ángeles*. A diferencia del cuadro de Mantegna sobre el mismo asunto, esta obra pictórica no se hizo con la intención de obligar a nadie a arrodillarse. Se pintó para una exposición, no para una iglesia. Manet deseaba que se le admirase como pintura pura. Estaría claro, entonces, que al desplazarse hacia la periferia, el arte no pierde su calidad como arte; sólo pierde su impacto directo sobre nuestra existencia: se convierte en una espléndida superfluidad. Un arte así desligado de las realidades de la vida no deja de ser amplia e intensamente disfrutado. Por el contrario, nada nos proporciona mayor placer que comulgar con unas imágenes tan libres. Como explicaba Baudelaire con incompa-



Giorgione, *Concierto Campestre*.

orable claridad, «la risa provocada por una comedia de Molière, que es una risa significativa porque se refiere a la vida, es más ruin y menos intensa que la pura, desinteresada e incontrolable risa que puede asaltarnos ante una extravagante *drölerie* de Callot, una fantasía sin relación alguna con nuestra existencia. Según Baudelaire, la pura fantasía produce arte por el arte, un arte altivo que no está al servicio de nada ni de nadie y que plantea todos sus problemas desde dentro».

Con este prolongado inciso filosófico, que he rematado con la cita de Wind, he pretendido hacer patente, sin más dilación, la más grave cuestión que pende sobre la identidad del arte contemporáneo —la de su autonomía—, pues sólo a través de ella podrá entenderse, a su vez, la razón de ser de su insólita proliferación de imágenes, que naturalmente ya no dependen de repertorios tipificables objetivamente, sino del albur de la expresión individual. Por eso, a diferencia de las *leyes de gravedad* que regían la evolución histórica de la iconografía del arte de los antiguos maestros, leyes mediante las cuales, según Białostocki, «cada tema nuevo se asimila al tema antiguo, ya bien conocido», la nueva iconografía del arte contemporáneo carece por completo de cualquier patrón, se renueva continuamente con cada estilo y forma individuales no se identifica mediante ningún principio de semejanza, sino de diferencia. En definitiva: más que un repertorio, constituye un flujo vertiginoso de imáge-

nes cambiantes continuamente y, por tanto, plural e imprevisible. Con el arte contemporáneo, ¿asistimos, pues, a ese «fin de la iconografía», tal y como comentaba Eric Michaud? Si hemos de creer lo que afirman los más conspicuos representantes de la Escuela de Warburg, desde Panofsky hasta Gombrich, pero también otros iconólogos de diferente tendencia, como el también citado H. Sedlmayr, no pueden caber dudas al respecto. Desaparecidos los parámetros objetivos y con ellos la posibilidad de identificar científicamente los signos convencionales que ilustran los contenidos artísticos, la labor del iconólogo carecería de fundamento.

De todas formas, al llegar a este punto, quizá convenga advertir que, obligados a juzgar las inquietantes novedades del presente en función de sistemas de valores heredados del pasado, los historiadores tienden, por lo general, a interpretar en tonos catastrofistas cualquier cambio cultural demasiado agudo. En este sentido, la profunda revolución que se opera en el arte contemporáneo no podía ser una excepción y, de hecho, frente a la fuerte resistencia conservadora que se encontraron los partidarios del estilo moderno, ellos mismos no tuvieron más remedio que adoptar posturas a su vez progresivamente extremistas, cuya condición beligerante adquirió enseguida una denominación justamente militar: arte de vanguardia. Ya hemos tenido la oportunidad de conocer algunos de los juicios descali-

ficadores del arte de vanguardia por parte de unos cuantos eminentes filósofos e historiadores de nuestra época, cuya sagacidad analítica se ha estropeado al equivocarse el fin de una época con el fin del mundo. Lo recuerdo ahora porque esto es lo que les ha ocurrido a muchos de los más brillantes representantes de la Escuela de Warburg con el arte contemporáneo y con el de todas aquellas otras épocas del pasado que no se asimilaban a un estricto canon racionalista, como lo ha explicado convincentemente Hermann Bauer de la siguiente manera: «La Escuela de Warburg, E. Wind, F. Saxl y E. Panofsky, influidos por Vischer y Cassirer, concibe la obra de arte como un síntoma de la Historia de la Cultura y ese carácter sintomático como un símbolo de la Cultura, que tiende a la perfección de la Ilustración. Por ello, los principales objetos de investigación son las constantes de pensamiento, las constantes de imagen y las constantes simbólicas, así como el reconocimiento de su evolución. El estudio de la evolución de un símbolo es el estudio de las transformaciones históricas de la conciencia y, al mismo tiempo, de una constante. La Historiografía del Arte en la Escuela de Warburg está marcada por el Renacimiento como objeto central. Es el nuevo gran estilo, que tiene su origen en la voluntad social de despojar el humanitarismo griego de la práctica medieval, latinooriental (mágica)».

La irrupción de las disgregadoras corrientes demonistas del individualismo romántico, primer fundamento sólido del ulterior desarrollo del espíritu de vanguardia, horrorizó, por tanto, a todos estos profesores, educados en el respeto escrupuloso de la Razón de Las Luces, cuya monstruosa sombra, habitada por los grotescos rasgos nacidos del sueño y la conciencia alucinada, del fantástico universo de la psicología moderna, no han estado nunca dispuestos a aceptar. Posiblemente, la solución definitiva de este desajuste entre el arte y la historiografía contemporáneos, una de cuyas múltiples manifestaciones, pero, desde luego, no la única, es la de las limitaciones descritas en el método convencional de la Escuela de Warburg, no se produzca hasta que surja un método histórico, a su vez revolucionario, que no sólo sea capaz de mirar de frente, sin prejuicios, a las ciertamente muy distintas creaciones artísticas de nuestra época, sino también, con lo que ellas han ampliado la visión humana, modifiquen la consideración crítica convencional del pasado. Volviendo a nuestro tema central, hay, pues, que afirmar que lo único que termina con el arte actual es la validez de los métodos tradicionales de la iconografía y, en general, de la historia del arte, puesto que la producción de objetos artísticos, con sus correspondientes cargas simbólicas, continúan, aunque han de ser descifrados con un instrumental analítico nuevo.

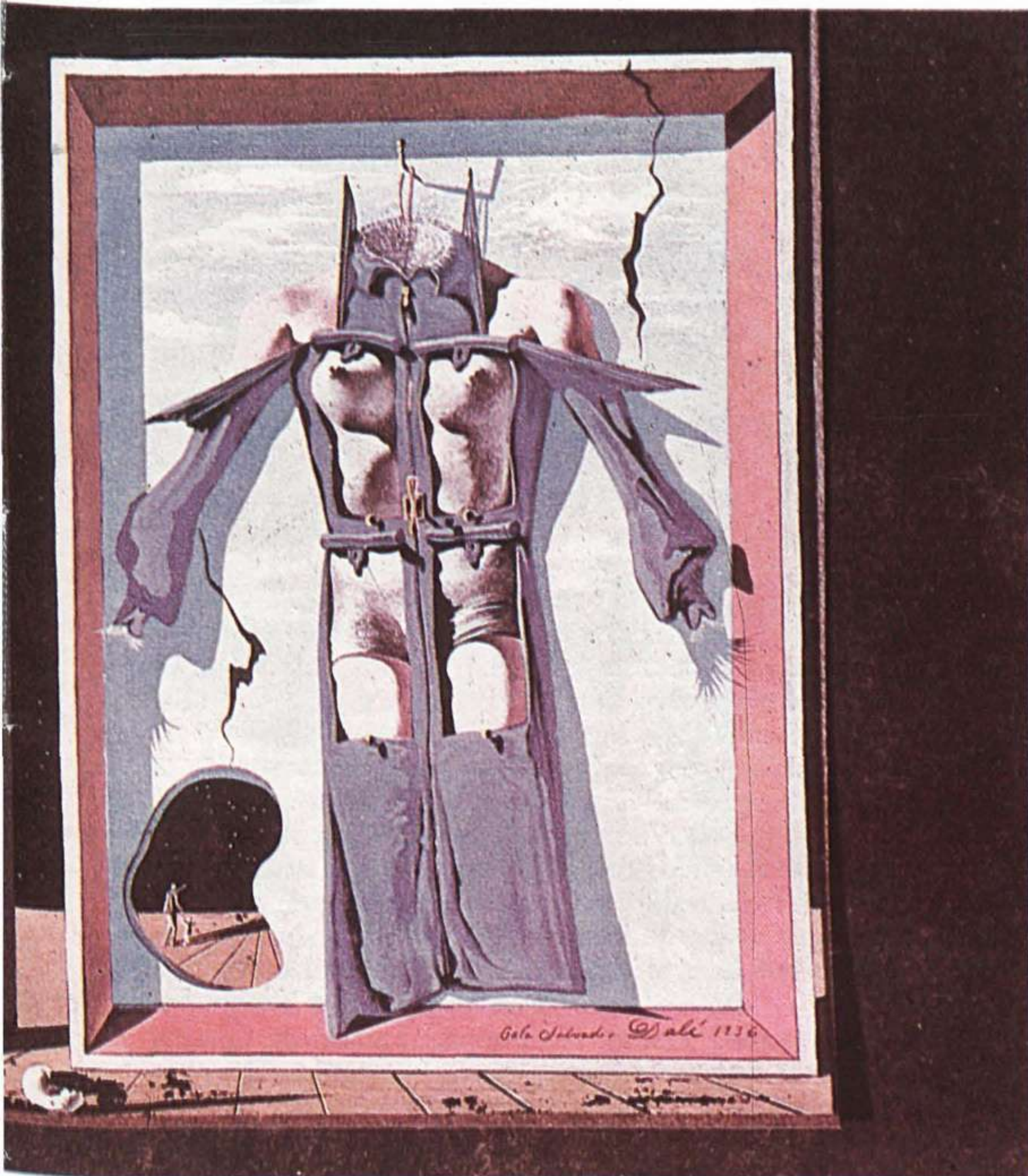
En este sentido, coincido plenamente con lo que, al respecto, ha escrito Marc Le Bot, el cual sostiene que «para conocer las condiciones reales que determinan la existencia del arte actual, las regulaciones temporales —aunque tengan un ritmo totalmente nuevo— de su desarrollo, el estatuto social de sus producciones, no es suficiente que se aplique concienzudamente a formas artísticas incongruentes, no ya la verdadera adquisición teórica y metodológica de la historia del arte cuando tiene por objeto obras de la tradición, sino procedimientos de encuesta, de clasificación, de descripción, que no son más que los instrumentos de trabajo científico y que, como tales, no bastan para establecer su carácter científico. En materia de arte contemporáneo, la aplicación de estos procedimientos no puede garantizar el carácter científico de la investigación más que si se han determinado, en primer lugar, nuevos puntos de vista teóricos, a partir de los cuales sea posible pensar bajo la categoría de arte, sin contradicción, a la vez las obras del presente y las del pasado. Lejos de contradecir o anular las adquisiciones científicas producidas por el estudio de las artes antiguas, las



Salvador Dalí. *Día y noche del cuerpo*.

nuevas perspectivas abiertas por el mismo arte contemporáneo deberían, en principio, conducir a retocar el campo general del conocimiento histórico en materia de arte. Retoque que hay que concebir como una contribución indispensable a la teoría de la historia. Su primer paso consistiría en formular la hipótesis de que el arte contemporáneo es, realmente, un arte nuevo, al que no se le puede aplicar adecuadamente el sistema de categorías que ha dominado científicamente en el arte tradicional. Este nuevo arte está, quizá, marcado profundamente por sus aspectos lúdicos, si no paródicos. Pero eso mismo no permite pensar que se haya paralizado bruscamente hacia 1870 en una risa estéril y que sus episodios actuales no sean más que los epifenómenos de su descomposición. Cualquiera que sea el nuevo rumbo de las cosas, nadie puede prever su fin, porque continúa. Hay que considerarlo como es».

Tal y como es, la producción de imágenes en el arte contemporáneo se ha caracterizado, como ya indiqué, por su extraordinaria versatilidad, su total falta de adhesión estable a ningún contenido simbólico que se presentara como intemporal, incluso aquellos generados por la sociedad secularizada de la Ilustración, cuyos abstractos «emblemas de la Razón» han sido tan agudamente analizados por J. Starobinski. En cualquier caso, más que el estudio sistemático de la conquista revolucionaria de nuevos contenidos artísticamente significantes, o, si se quiere, de la nueva sanción artística de imágenes tradicionalmente consideradas como insignificantes, vamos a repasar ahora algunas de las circunstancias históricas que la hicieron posible. En este sentido, considero fundamentales la crítica al concepto



de belleza como objeto artístico prioritario, así como el carácter narrativo —histórico— que se venía tradicionalmente atribuyendo a las artes plásticas, y, en fin, la búsqueda de contenidos modernos que sustituyeran con temas de actualidad el repertorio convencional de imágenes heredado del clasicismo. La fantástica energía revolucionaria que acarrearán estas complejas transformaciones no se va a limitar, en todo caso, a un simple cambio de imágenes, sino, como ya se ha insinuado, sobre todo, a partir del llamado arte de vanguardia, va a afectar también a las propias estructuras significantes, tanto en lo que éstas tienen de lenguaje propiamente dicho, con su organización sintáctica correspondiente, como en la capacidad más amplia de crear nuevos ámbitos de significación artística aplicables a nuevos objetos materiales e incluso nuevos comportamientos o acciones de carácter, por así decirlo, inmaterial.

Nuestro análisis, empero, se va a desarrollar selectivamente a través de una serie de síntomas por fuerza parciales, pues de otra manera estaríamos obligados a elaborar toda una teoría del arte moderno, que nos alejaría de los propósitos limitados que nos guían en esta ocasión. Pues bien, entre estos síntomas, de naturaleza anti-clásica, el primero es el de la ruptura con la idea artística de belleza, consecuencia de la concepción platónica del arte como una imitación selectiva, que fue la espina dorsal del pensamiento estético occidental, desde los griegos hasta el siglo XVIII.

Momento clave de redefinición del clasicismo, puede resultar ahora interesante recordar lo que escribió L. B. Alberti acerca de la belleza en su tratado canónico *Sobre la Pintura*,

donde, tras repasar las cualidades y estudios que debe realizar el aspirante a artista, le exige que esté «atento siempre en todas estas partes no sólo a la similitud de las cosas, sino ante todo a su belleza. Pues la belleza en pintura es una cosa no menos agradable que necesaria. El pintor antiguo Demetrios no logró la suma alabanza, puesto que estuvo más atento a expresar la similitud que la belleza. Así pues, han de ser escogidas de los más hermosos cuerpos todas las partes alabadas. Y así hay que dedicar el estudio y el cuidado desde un principio a conocer, tener y expresar la belleza. Cosa que es, sin duda, la más difícil de todas, porque no se compendían en un solo lugar todos los méritos de la belleza, sino que están dispersos, por lo cual todo esfuerzo debe consistir en investigar y analizar estas cosas... Así, pues, siempre que queramos pintar cojamos de la naturaleza, y siempre escojamos las cosas más hermosas y dignas de ésta». Con esta defensa del arte como imitación selectiva de la naturaleza, que ilustrará a continuación con el célebre ejemplo de Zeuxis y las más hermosas vírgenes de Crotona, en el que se declara incapaz al ingenio artístico para obtener por sí solo la belleza ideal, L. B. Alberti fundó dogmáticamente el concepto objetivo y normativo de la pintura moderna. E. Panofsky ha estudiado en su magistral ensayo *Idea* la génesis y el desarrollo histórico fundamental de este concepto, desde Platón hasta Bellori, cuyos fundamentos se basan en la aplicación platónica «como medida del valor de la producción plástica y pictórica del concepto extraño a ella de una verdad conceptual, es decir, de una concordancia con las Ideas», lo cual suponía declarar la imposibilidad de «una estética de las artes figurativas considerada como campo espiritual *sui generis*».

El ideal selectivo de la Belleza, que regulaba rígidamente el proceso de fabricación formal de una obra, así como el de la Historia, que obligaba a una justificación literaria de la misma, acabaron cerrando un sistema de representación que tradicionalmente ha sido llamado «realista». Fue, en efecto, entonces, durante el renacimiento, cuando se elaboró ese sistema realista, que debe ser denominado así porque surge de la concepción clásica del arte como imitación. Ocurre, sin embargo, que la noción de realismo del renacimiento es muy distinta de otras posteriores y especialmente de la contemporánea, porque, como lo ha subrayado Lionello Venturi, la imitación era entendida en aquella época de una manera selectiva, idealista y moralista a la vez: no se copiaba la realidad tal cual es, indiscriminadamente, sino sólo lo que se entendía como mejor en ella, su belleza; por tanto, no se reflejaba mecánicamente la realidad, sino, en definitiva, aquello que instruía y aleccionaba a costa de ella. La ciencia y la moral, o, más exactamente, una reducción moralista de lo científico, se aliaron en la codificación de esta visión interesada de la realidad, que, en pintura, alcanzó su máxima expresión en el género llamado histórico, cuyo carácter normativo se refleja como la proyección dogmática de un modelo ideal vinculante.

Para conseguir rescatar las artes plásticas de su adscripción tradicional dentro de la artesanía, que era todo saber mecánico y servil, y alternativamente, legitimarlas con el nuevo rango de ciencias liberales, ejemplares desde un punto de vista ideológico, los teóricos del primer renacimiento tuvieron dos caminos: uno, relacionar las artes con la geometría; el otro, siguiendo la trayectoria general del pensamiento filológico renacentista, asimilar los procedimientos formales de la retórica. Esta operación ha sido la que nos ha explicado André Chastel de la siguiente manera: «Explotar la analogía con la elocuencia, hasta la transferencia íntegra de las nociones de la retórica a la actividad artística o en un plano más limitado insistir sobre la particular maestría de las artes del dibujo, la estructura matemática». Por un lado, pues, una visión racional —científica— de la realidad,

cuyo instrumento es la perspectiva; por otro, hacer énfasis en el valor persuasivo de la anécdota, cuya relevancia significativa procede de la historia como narración ordenada —propagandística— del acontecimiento. La suma de ambos, que podemos denominar como la forma y el contenido, garantizan la belleza de una obra. De esta manera, se creó lo que Francastel definió como *un orden visual*, fórmula que sintetiza lo que tiene un esquema de visión de configuración formal de la realidad y de modo de pensarla; ésto es: de representar una ideología en imágenes. Pero precisando más las características meramente lingüísticas de este sistema de representación mediante la perspectiva y que suele conocer como realista por creerse producto de la visión natural, he de advertir que en él, como afirma de nuevo Francastel, «los seres y las cosas han aparecido como determinados únicamente por su relieve sobre el fondo imaginario que constituía el límite en profundidad del espacio, establecido en el *Quattrocento*, tanto por los escultores como por los pintores, en virtud de una admiración casi mística hacia la forma de bajorrelieve de la antigüedad. En este sistema se llegó progresivamente a no representar más que el relieve de los objetos, y la última palabra en el arte de la pintura parecía ser, en el siglo XIX, la facultad de sugerir el movimiento giratorio por medio del *trompe-l'oeil*.

En cualquier caso, este sistema codificó la visión artística mediante el cubo escenográfico de la perspectiva, haciendo válida la equivalencia entre un cuadro y una ventana, y restringió muy selectivamente los temas. Dentro de estos últimos, por de pronto, sólo estaban autorizados los que tuvieran una trascendencia ejemplar.

Entre ellos hay que volver, por cierto, sobre el carácter eminentemente restrictivo de la belleza, en cualquiera de cuyas derivaciones clásicas —la armónica y la luminosa— nos encontramos con una idéntica valoración positiva del límite, hasta el punto que es perfectamente legítimo identificar, según este antiguo patrón, lo bello con lo medido, y lo que no lo es, por tanto, con lo desmesurado. No se me olvida, desde luego, que ya desde la propia Antigüedad clásica, concretamente durante el helenismo, fueron produciéndose impugnaciones, más o menos veladas o laterales, a esta dogmática identificación de la perfección con lo limitado, entre las que conviene recordar este famoso tratadito *Sobre lo sublime*, del *Pseudo-Longinos*, curiosamente sólo redescubierto a partir del siglo XVIII, mas, con todo, no creo que se pueda discutir su absoluta preponderancia histórica, de la belleza entendida como medida, armonía, incluso durante la agitada época que va del Renacimiento al Barroco. Naturalmente, puede uno agarrarse a la tensión dialéctica que desde entonces se va produciendo entre la interpretación objetiva y subjetiva del ideal de belleza dentro de la misma corriente clasicista, e incluso estar tentado, como Panofsky, a extenderla al arte de nuestro siglo, pero es evidente, de todas formas, que esta oposición entre contrarios no se busca en el mundo contemporáneo dentro de la categoría normativa de lo bello, que desaparece como objeto del arte, el cual, a partir del Siglo de las Luces, se lanza definitivamente en pos de lo ilimitado.

De hecho, el concepto estético de lo sublime no encierra otra cosa que el sentimiento de lo ilimitado. En este sentido, tiene razón Eugenio Trías cuando afirma que «la categoría de lo sublime, explorada a fondo por Kant en la *Crítica del Juicio*, significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría formal y limitativa de lo bello. En tanto el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos, esta categoría, que un viaje por la cordillera alpina puede remover, lo mismo que la visión cegadora de una tempestad o

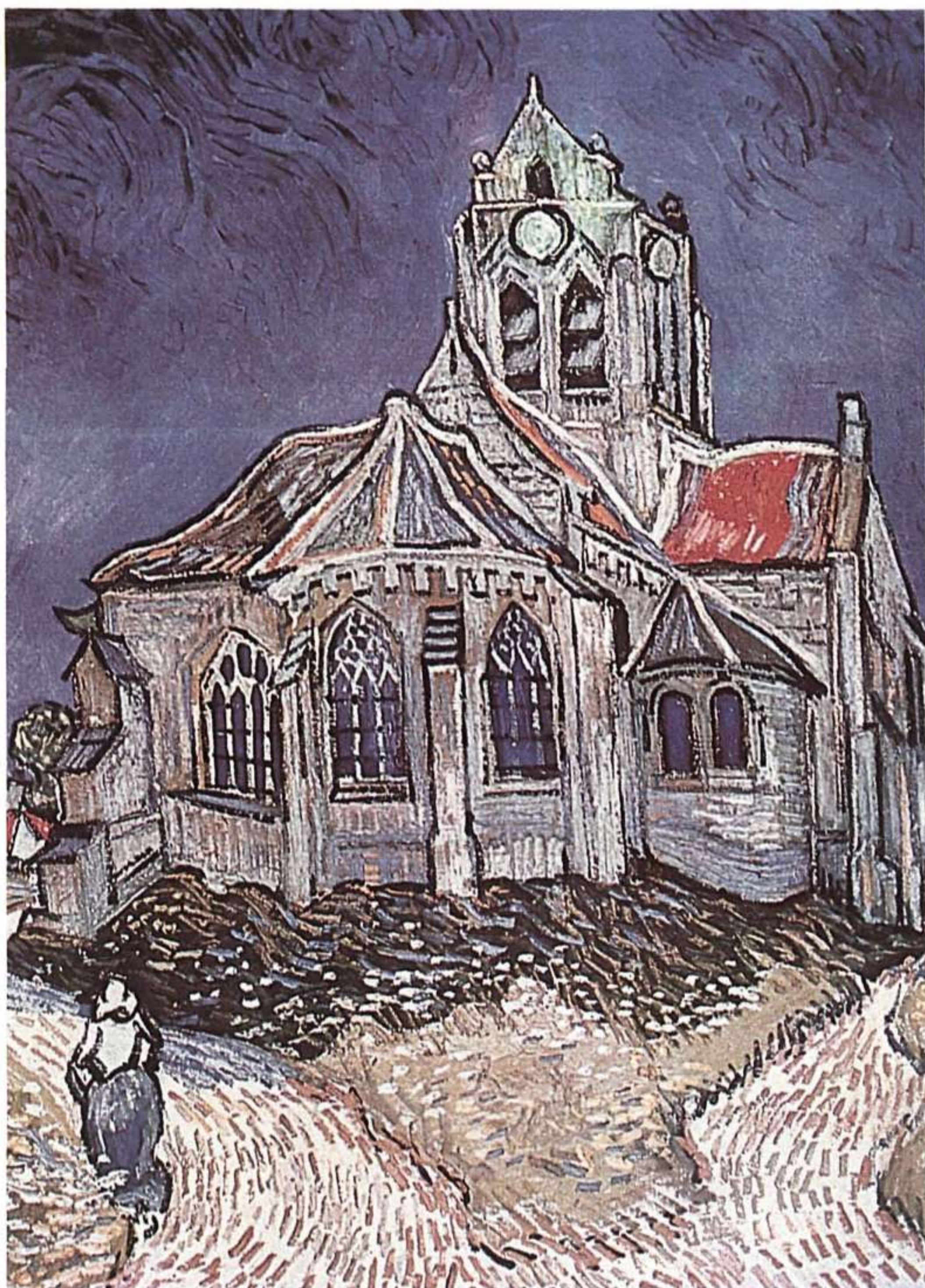
la percepción de una extensión infinita que sugiere desolación y muerte lenta, así un desierto arábigo, rompe el yugo, el *non plus ultra* del pensamiento sensible heredado de los griegos, abriendo rutas hacia el *Mare Tenebrarum*. La exploración del nuevo continente, iniciada por Kant de forma decisiva y decidida, correrá a cargo del Romanticismo».

Antes de esta explosión de límites, hubo, sin duda, otros intentos de hacer flexible esta rígida normativa de la Belleza, como son todas aquellas categorías manieristas de *giudizio*, *gusto*, *grazia*, *capriccio*, *stilo*, *non finito*, etc., pero lo que en la segunda mitad del siglo XVIII se ponía en cuestión, inaugurando la estética contemporánea, no era la excesiva rigidez del sistema, sino precisamente a este mismo en su totalidad. Para decirlo de una vez: no sólo la belleza dejaba de interesar al arte como algo limitado, sino que desaparecía por completo de su campo de significación; lo feo y hasta lo monstruoso podían compartir ahora, con igual interés, sus derechos. Podemos a este respecto acudir a la cita de otro gran teórico del momento, el también alemán G. E. Lessing, en cuyo *Laocoonte* escribe lo siguiente: «... En los últimos tiempos, el arte ha adquirido dominios incomparablemente más vastos. El campo donde se ejerce su imitación se ha extendido a la Naturaleza entera visible, y de ésta lo bello es solamente una pequeña parte. La verdad y la expresión, se dice, son la ley suprema del arte, y del mismo modo como la Naturaleza está continuamente sacrificando la belleza en aras de designios más altos, asimismo el artista debe subordinar esta belleza a un plan general, sin buscarla más allá de lo que permiten la verdad y la expresión. En un palabra: la verdad y la expresión transforman la fealdad natural en belleza artística».

Pero, como es bien sabido, la fama del tratado de Lessing se debe a una más honda impugnación de la estética clásica: la reconsideración crítica de los límites convencionales que definen la separación entre las artes. Así, revolucionando ese otro principio al que antes aludíamos sobre la unidad básica entre artes plásticas y literatura, basado en el celeberrimo tópico de la *ut pictura poesis*, Lessing sostenía la radical incompatibilidad entre aquellas artes dependientes del espacio (p. e., la pintura) y las que lo estaban del tiempo (p. e., la poesía), cuyas consecuencias inmediatas más funestas denunció, afirmando que «en la poesía ha producido la manía descriptiva, en la pintura, el prurito de la alegoría». En cualquier caso, esta reclasificación de las artes mediante sus respectivos fundamentos espacio-temporales no debemos tomarla como si fuera la alternativa definitiva al modelo clásico, sino, sobre todo, en lo que tienen de ruptura y nuevo camino al futuro ensimismamiento de las artes, ya que, lógicamente, en su formulación más concreta, la concepción general del espacio y del tiempo que manejaba el teórico alemán era la de considerarlos como entes absolutos a la manera de Newton, mientras la posterior será la de la relatividad, a la manera de Einstein, cuyos razonamientos tanto encandilarán, como los de la matemática axiomática, a muchos de nuestros teóricos de la vanguardia artística.

De estas revoluciones estéticas, por tanto, lo que interesa subrayar aquí es la apertura ilimitada a nuevos campos de significación artística, antes considerados artísticamente insignificantes. Desde el punto de vista temático, si queremos algunos ejemplos contemporáneos, nos bastará con citar los casos de Fusseli, Goya y Blake o el de los arquitectos utópicos de la Revolución francesa, por ceñirnos a creadores entre la Ilustración y el Romanticismo, todos ellos, como el compositor Mozart, escrutadores de la Luz y de la Sombra.

De manera que una vez que fueron desbordadas las barreras restrictivas de la Belleza e incluso de ese prurito edificante de lo anecdótico ejemplar, circunscrito en el género mayor de un arte



Vincent van Gogh. Iglesia de Auvers.

histórico, entendido naturalmente como la vigencia histórica de lo ideal, intemporal, ¿cuáles fueron los contenidos alternativos? Antes de hacer su glosa, creo, en todo caso, que se me debe permitir hacer algunas precisiones sobre la jerarquía tradicional de los géneros, en principio supeditados todos al de la historia, como ya se ha señalado repetidas veces, pero, además, incluso en las vertientes subalternas insinuadas dentro del retrato, el paisaje, el bodegón, etc., aplastándose en ellos el valor de lo individual, de lo irreductible a categorías simbólicas socialmente ejemplar. Así, L. B. Alberti, al definir la composición, según él, la parte constitutiva fundamental entre las que se divide el arte pictórico, nos dice que «es aquella razón de pintar por la cual se componen las partes en una obra de pintura» e inmediatamente añade que «la mayor obra de un pintor es una historia». Con ello, el máximo teórico de la doctrina artística del renacimiento no sólo estaba indicando explícitamente cuál sería la futura jerarquía de los géneros, con las graves consecuencias históricas que se derivarían de ello, como han señalado enfáticamente Pierre y Galiene Francastel en su *Historia del retrato*, sino también retomando esa noción decisiva de la *Poética* de Aristóteles por la que el arte es considerado imitación de las acciones humanas y, en función de ello, aprovechando la división de géneros literarios que el filósofo griego dejó establecida: epopeya y drama, tragedia y comedia. Como de todos estos géneros literarios, Aristóteles consideró más noble a la tragedia, voy a entresacar algunas de sus características más notables, cuya influencia posterior sobre la doctrina de las artes plásticas como narración histórica en imágenes juzgo relevante.

«La tragedia —a partir de ahora, cito literalmente a Aristóteles— es mimesis de una acción noble y eminente..., cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta, y que por medio de la piedad y el temor realizan la purificación de tales pasiones... La más importante de las partes de la tragedia es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de los



Pablo Ruiz Picasso. Paisaje de Horta de Ebro.

hombres, sino de acciones y de vida. Por consiguiente, no actúan para mimetizar los caracteres, sino que abarcan los caracteres por medio de las acciones; de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo. Además, sin acción no sería posible la tragedia, pero sí lo sería sin caracteres; en efecto, las tragedias de la mayor parte de los autores recientes no tienen caracteres y, en general, esto se da con muchos poetas, como también entre los pintores es el caso de Zeuxis con respecto a Polignoto, pues Polignoto es un buen pintor de caracteres, pero la pintura de Zeuxis no tiene carácter alguno.» Y, en fin, más adelante, Aristóteles concluye de la siguiente forma: «Y puesto que la tragedia es mimesis de los seres mejores que nosotros, es preciso mimetizar a buenos retratistas; pues éstos al restituir la forma particular de los que retratan, los hacen parecidos, pero los pintan más bellos; así también el poeta al imitar a hombres irascibles y perezosos u otros que tengan en sus caracteres rasgos de este tipo, aun siendo tales que los hagan elevados».

En realidad, en estas notas definitorias de la tragedia nos encontramos con casi todas las claves que convierten después al género llamado histórico en el más elevado al que puede aspirar un pintor; más aún: en el único género que restituye al artista la dignidad de verdadero humanista, de sabio liberal. Pero ese imitar selectivamente acciones nobles de hombres mejores que nosotros, sin temor a idealizar sus rasgos, pues se trata de conmovernos y edificarnos moralmente, restringirá el campo de los temas artísticamente significativos a las hazañas de los dioses y de los héroes, cuya ejemplaridad tiene que ser decididamente intemporal. ¿Puede entonces dudarse que, sobre estas premisas, los contenidos del arte moderno occidental, a partir del renacimiento, se inspiren invariablemente en las fuentes literarias de la mitología clásica y de los textos sagrados del cristianismo o, por otra parte, que en el retrato, por ejemplo, la razón de ser de reproducir un personaje sea en función de

encarnar simbólicamente los atributos heroicos o poseer una dignidad social ejemplar? De esta forma, desde entonces, no hay de hecho ni paisajes libres de anécdotas que los justifiquen, ni retratos que no se amolden a las exigencias simbólicas de aparato, ni en general tema alguno que no tenga que mostrar de una u otra manera la significación trascendente que avala su sentido moral.

Precisamente por existir esta dogmática definición moral de la finalidad del arte, con su correspondiente jerarquía de géneros, es por lo que resultan tan fácilmente tipificables las principales fuentes literarias del arte moderno y, por ende, tan sistemático —iconográfica o iconológicamente— el estudio de sus contenidos. Repárese, además, que no se producirá ninguna modificación sustancial de este rígido sistema hasta prácticamente la época contemporánea, pues antes sólo se darán resquebrajamientos por la influencia de la iconoclastia protestante, cuya consecuencia más inmediata es dejar temporalmente al arte sin misión social y, por ello, sin identidad a los artistas, por un momento reducidos de nuevo a la vieja condición de artesanos, como se puede comprobar en las vidas de muchos pintores del Norte.

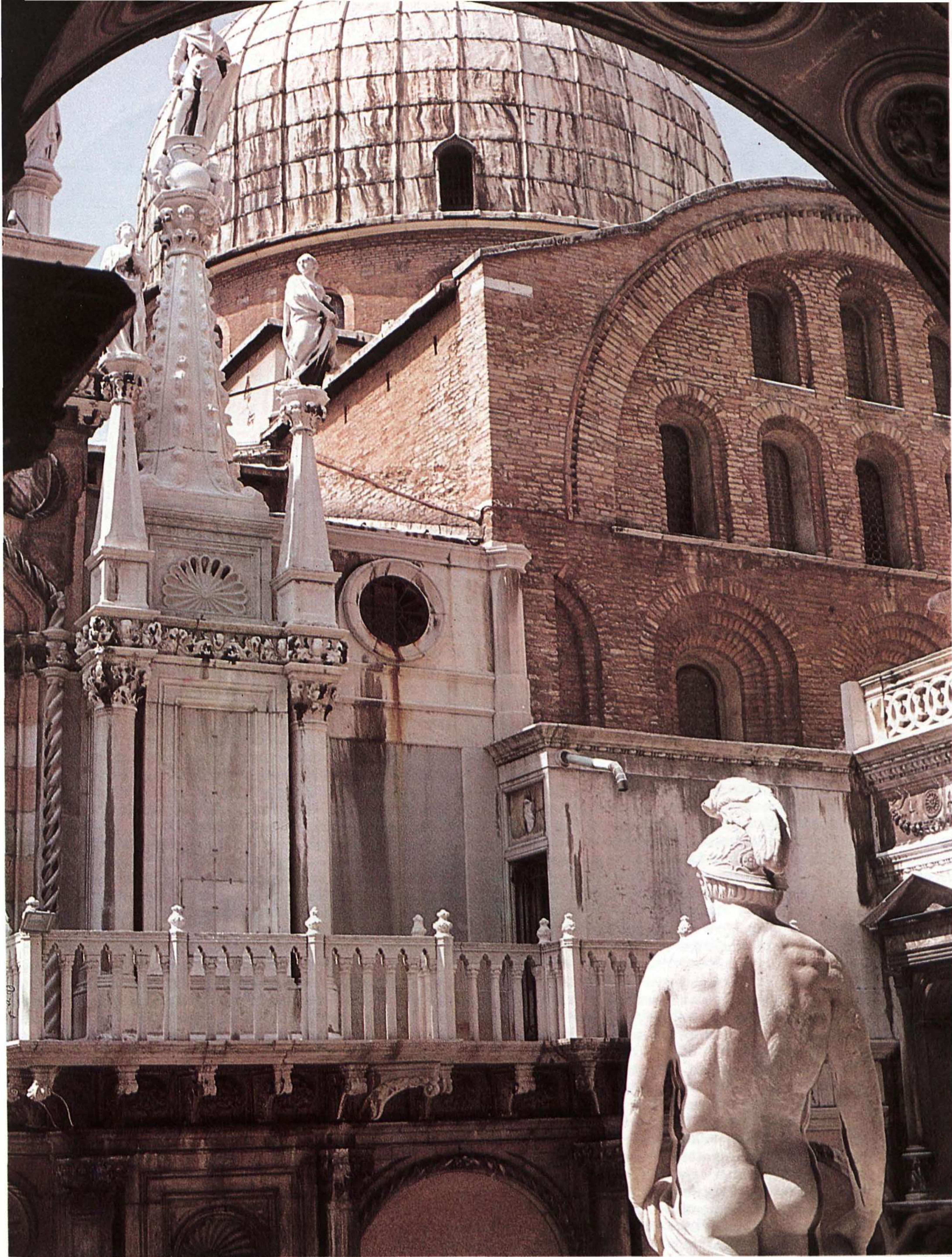
Pero, volviendo a tomar el hilo argumental donde antes lo dejamos —en las revolucionarias ampliaciones que en el siglo XVIII se producen respecto a los límites convencionales de los contenidos artísticos; esto es: primero, al romperse con las restricciones de la belleza, luego con los contenidos históricos tipificados y su carácter intemporal, etc.—; volviendo sobre todo ello —repito—, nos quedan todavía por tratar algunos asuntos indudablemente muy importantes a la hora de explicar la revolución temática que se avecina en el arte contemporáneo, en ese sorprendente repertorio iconográfico del arte de vanguardia, conquistador de la insignificancia. A través de Kant ya hemos visto, por de pronto, que apenas hay ya temas que «a priori» puedan ser rechazados como anti-artísticos; para el filósofo de Königsberg, en realidad, tan sólo los derivados de la categoría de lo repugnante, pero basta seguir la trayectoria histórica del arte posterior para demostrar que ni siquiera aquéllos van a dejar de interesar al creador contemporáneo, de todo lo cual toma buena nota Eugenio Trías en su ensayo, aquí ya citado, titulado *Lo bello y lo siniestro*.

Para ilustrar las consecuencias prácticas de esta nueva visión estética antes me serví de los ejemplos tópicos de Goya, Füssli y Blake, pero basta con avanzar históricamente un poco más para encontrarnos con la proliferación de las temáticas y los tratamientos más heterodoxos. Así, la pintura romántica nos trae no sólo una revolución de los géneros artísticos, situando por encima el paisaje autónomo y el retrato individualizado, sino también algo que será decisivo: nos trae la *actualidad* como tema, sobre lo cual creo que merece la pena detenerse a meditar. Pues bien, lo primero que hay que tomar en consideración a este respecto es un asunto meramente etimológico: exactamente el que se deriva de la palabra misma de «moderno», que hasta aquí hemos venido utilizando en toda su rica y confusa ambigüedad, desde su aplicación como adjetivo que históricamente define a la época comprendida entre la Edad Media y la Contemporánea; es decir, desde el siglo XV al XIX hasta su significación más filosófica como categoría estética tal de modernidad. Naturalmente, es pensando en esta última por lo que reclamo ahora que atendamos sobre su significado etimológico.

Pues bien, moderno significa, al pie de la letra, simplemente «aquello que se hace al modo de hoy»; esto es, la actualidad. Y con este sentido, además, comenzó a emplearse a partir del Renacimiento cuando se establecían analogías comparativas entre el valor de los antiguos y, sucesivamente, los de cada

tiempo presente, que no en balde pretendían ser los émulos de aquéllos. Recuerdo esto, en todo caso, no para plantear esa interesantísima polémica, que lleva aparejada una concepción cíclica de la historia, sino solamente para llamar la atención sobre la resolución final de la misma, cuando, por fin, tras mil batallas se consigue aislar el *quid* de la cuestión, que no es, como cabría suponer, enfrentar en la antítesis antiguo y moderno lo que se hacía antes con lo que ahora se hace, sino, sobre todo, oponer lo intemporal a lo que no lo es o, si se quiere, sin más remilgos, encarando directamente el tema que nos ocupa, oponer un arte intemporal, de ideales suprahistóricos, a un arte temporalizado, esencialmente hijo de la historia. En este sentido, clasicismo y modernidad, como paradigma que son, respectivamente, de lo que se pretende fuera del tiempo y de lo que no puede explicarse sin él, resultan categorías irreducibles. Todavía más claro: si gráficamente quieren imaginarse el alcance de esa categoría de la modernidad, nada mejor que piensen en lo que son las modas, término, por lo demás, cuya afinidad etimológica no hay que perder mucho tiempo en subrayar. Las modas, en su significación más lata e indiscriminada, han existido desde siempre, pero de lo que aquí se trata es de plantear su incidencia decisoria en el mundo de las artes y, aún más, el hecho de su constitución histórica como categoría estética, en cuyo caso si queremos hablar con propiedad, hay que relacionar las modas artísticas con el fenómeno mucho más general y complejo de la modernidad.

Estoy dándole vueltas a este asunto, que las tiene y muchas, con la sola intención, sin embargo, de exponer las consecuencias que puede acarrear, dentro de la perspectiva iconográfica, este paso revolucionario desde el clasicismo a la modernidad. Desde esta perspectiva hay, por cierto, una primera consecuencia, de naturaleza reactiva, muy dinámica, pero que, a la postre, tiene un interés comparativamente relativo. Me refiero a esa lógica reacción nihilista frente a todos los ideales del pasado inmodesto que se produce en cualquier período revolucionario; en una palabra: ese ridiculizar por sistema todos los temas de antaño, negar su vigencia, denunciar su carácter decididamente anacrónico. Y este frenesí ocupó, desde luego, las mentes de casi todos los artistas ya en vísperas de la Revolución francesa, como lo han estudiado Starobinski, Levey, Antal y Rosenblum, entre otros muchos especialistas de aquella época apasionante, pero, muy por encima de este primer afán destructivo, muchas veces ingenuamente enredado en los arquetipos formales de la simbología que se decía rabiosamente combatir, estaba, de inmediato, la gravísima tarea pendiente de cómo acabar rellenando el vacío de imágenes resultante. En un análisis que afrontara puntualmente este problema desde un criterio filológico, o, si se quiere, retomando esa distinción de Panofsky, que mentamos al principio, entre iconografía e iconología, en un análisis iconográfico, pues, no habría que ir sino desgranando, a través de esa mecánica de movimiento pendular con que se comportan las «leyes de gravedad iconográfica», el tejer y el destejer de los antiguos y los nuevos temas, lo que significa la mayor parte de las veces un simple modo de revestir con distinto traje un mismo patrón de fondo. Bajo este prisma, no hay más que eso que Bialostocki ha denominado «temas de encuadre», aprovechando, a su vez, las agudas observaciones de Rudolf Wittkower, que fue quien determinó que «el mismo símbolo figurativo tiene en cada caso un sentido diferente dentro del especial marco histórico en que aparece, aunque sea siempre la expresión de un par idéntico de contrastes elementales». Afirmación esta de Wittkower, que, como ya he señalado, da pie para que Bialostocki defina así la normativa general de lo que él llama «temas de encuadre»: aquellos «que expresan los conflictos básicos de la vida y de las costumbres, de las fuerzas del bien y del



San Marcos desde el Palacio Ducal. Venecia.

mal, del ser humano y de la naturaleza, los que forman el principal repertorio del arte antiguo, aunque dentro del marco de estos temas se incluyen conflictos condicionados individual o históricamente. El mecanismo de las tradiciones y transformaciones iconográficas —sigo con la cita literal de Bialostocki— está dominado por las leyes de la *gravedad iconográfica*, la que nos lleva a la conclusión de que cada tema nuevo se asimila al tema antiguo, ya bien conocido».

No he querido dejar sin plantear este importante problema metodológico, que, por lo demás, tan buen resultado le ha dado a Bialostocki en sus investigaciones iconográficas precisamente del arte romántico, pero ciertamente no es el problema que aquí me preocupa, por un lado, mucho más general, y, por otro, mucho más concreto; en última instancia, un problema distinto o, al menos, visto desde distinta perspectiva: en mi caso, desde una perspectiva, por así decirlo, más estética que historiográfica. ¿Cuál es entonces? Con las mutiladoras simplificaciones a las que me obligan las circunstancias, lo voy a formular de una vez por todas: pretendo reflexionar sobre las consecuencias derivadas en el campo iconográfico a partir no de otra ley que de la propia ley de gravedad de la modernidad; dicho frontalmente: ¿qué es lo que ocurrió y, sobre todo, qué cabe genéricamente esperar de la introducción de la actualidad como exigencia principal de la inspiración artística? Por de pronto, algo no por meridiano menos históricamente escandaloso: que se empiezan a introducir en las obras de arte temas y personajes de hoy en día, aquello que ocurre a nuestro alrededor, lo que está de moda, el presente, lo efímero.

Claro que ahora pienso que quizá para algunos de nosotros, que estamos ya estragados de «novedades», «modas» e «ismos», pues, a la postre, no conviene olvidar que estos últimos no son sino el producto de esa modernidad acelerada, beligerante, que fue la vanguardia, no venga mal recordar los escándalos mayúsculos que se organizaron en torno a aquellos pioneros que empezaron a atreverse a considerar como dignos temas de inspiración los de la realidad circundante más vulgar, entre los que me limitaré a citar los casos más conocidos de Coubert y Manet, ambos atacados hasta la histeria por los críticos de su época, fundamentalmente por la incalificable osadía de los asuntos tratados en sus cuadros, como ocurrió muy especialmente en el ya célebre *affaire de Le déjeuner sur l'herbe*, cuya fecha de exhibición en el Salón de los Rechazados de 1863 sirve a Gaëtan Picon para marcar el nacimiento de la pintura moderna.

No era para menos: tras siglos de acostumbrar la mirada a no ver en el sacrosanto territorio del arte sino dioses y poses edificantes, o, lo que es lo mismo, a creer que el espacio artístico estaba reservado a lo sobrenatural o a lo sobresaliente, ¿cómo aceptar sin dar un respingo que apareciera en el cuadro el vecino de al lado o cualquier otra insignificancia? ¡Así que claro que tenían y tienen razón en su sofoco los probos ciudadanos escandalizados de antes y ahora con esta intolerable intromisión del presente en el arte! ¡Como que, desde entonces, ya nada sería lo mismo, ya el arte no podrá ser lo que era, ya, si se me apura, el arte deja de ser arte! Sin ir más lejos, he aquí que, a pesar de todas las institucionalizaciones de las vanguardias que se quieran, aun hoy todavía no se han conseguido sosegar las conciencias a este respecto, y véase si no, ahora que al parecer estamos al cabo de la calle, el ruido de las posmodernidades y las transvanguardias. Pero ésa es otra cuestión.

Recuerdo que nos habíamos quedado en la muy simple del susto que se llevaron los burgueses visitantes morbosos del Salón de los Rechazados de 1863 ante la increíble desfachatez del mencionado cuadro de Manet, que representaba un apacible almuerzo campestre, *revival*, por lo demás, de una tela

histórica entonces tan indiscutiblemente museable como era el famosísimo *Concierto campestre*, de Giorgione, e incluso con alguna que otra reminiscencia del no menos respetable lienzo perdido del divino Rafael titulado *El juicio de París*, cuya composición se pudo conocer gracias a un grabado de Marcoantonio Raimondi. ¿Era, pues, la presencia de la señorita desnuda la que estuvo a punto de producir una apoplejía en las almas demasiado sensibles? Basta con observar que, por aquellas mismas fechas, eran universalmente aclamadas las venus groseramente lúbricas de Paul Baudry o Cabanel y hasta la celebración orgiástica de *La decadencia de los romanos*, de Thomas de Couture, maestro por cierto de Manet, para comprobar que no se trataba de una ofensa sexual a las buenas costumbres, sino de un bofetón estético. Respecto a cómo interpretar el verdadero alcance de este último, se puede, sin duda, coincidir con Francastel en su apasionada argumentación sobre la revolucionaria manera, desde un punto de vista estrictamente formal, con que el cuadro de Manet fue pintado, lo que le lleva a concluir que su extraordinaria significación histórica se basa, a diferencia de la de Courbet, no en la simple renovación de los contenidos, sino en lo que él llama «nueva especulación sobre las relaciones de la técnica y lo imaginario»; esto es, también a través de sus propias palabras, que «el tema deviene algo accesorio; los medios empleados constituyen el verdadero tema de la obra. La pintura deja de servir de modo de expresión adaptado a temas independientes de la estructura técnica de la obra... Ya no se trata de comunicar al espectador una información que se le podía haber igualmente transmitido por vía oral; hay que interesarlo en el problema en sí de la pintura, en el problema del conocimiento visual. La vista, el sentido intelectual del hombre, le permite aprehender ciertas propiedades específicas del mundo exterior; la pintura debe dejar de estar al servicio de la memoria o de la tradición, debe proporcionar a la sociedad el modo de explorar el universo no en función de sistemas filosóficos o figurativos antiguos, sino en consideración de los nuevos métodos experimentales, con el propósito de destronar en todos los dominios la retórica y la lógica clásica».

Nadie puede poner en duda el valor de estos juicios críticos de Francastel, cuyo objetivo principal se dirige a resaltar la decisiva influencia que hay que reconocer a la conciencia del arte como un lenguaje autónomo en la génesis y el desarrollo del llamado arte de vanguardia; en realidad, más o menos, es eso mismo que al principio estuve definiendo como un proceso de ensimismamiento y sobre lo que habrá que insistir más adelante. De todas formas, tampoco hay que perder de vista en el problema la fatalidad que amenaza siempre a los historiadores al tener que juzgar los acontecimientos del pasado de una manera parcial y, por ello, regida por la ley pendular de las compensaciones. Quiero decir, aplicando ya la lección al terreno de la historiografía artística, que bascula, por su parte, otorgando alternativamente más relevancia a la forma o al contenido, que no puede desdeñarse la presión correspondiente ejercida en Francastel y en otros muchos historiadores del arte de nuestro siglo en pro de una valoración más decidida a la obra de arte como estructura formal, en lo cual podríamos detectar, además, la asimilación académica de lo que significó precisamente el arte de vanguardia. En cualquier caso, hecha esta salvedad, y sin perjuicio de que en su momento haya que volver sobre ese asunto de la autonomía artística, ahora, sin embargo, me parece más urgente tratar de la influencia de la modernidad sobre los contenidos de las obras.

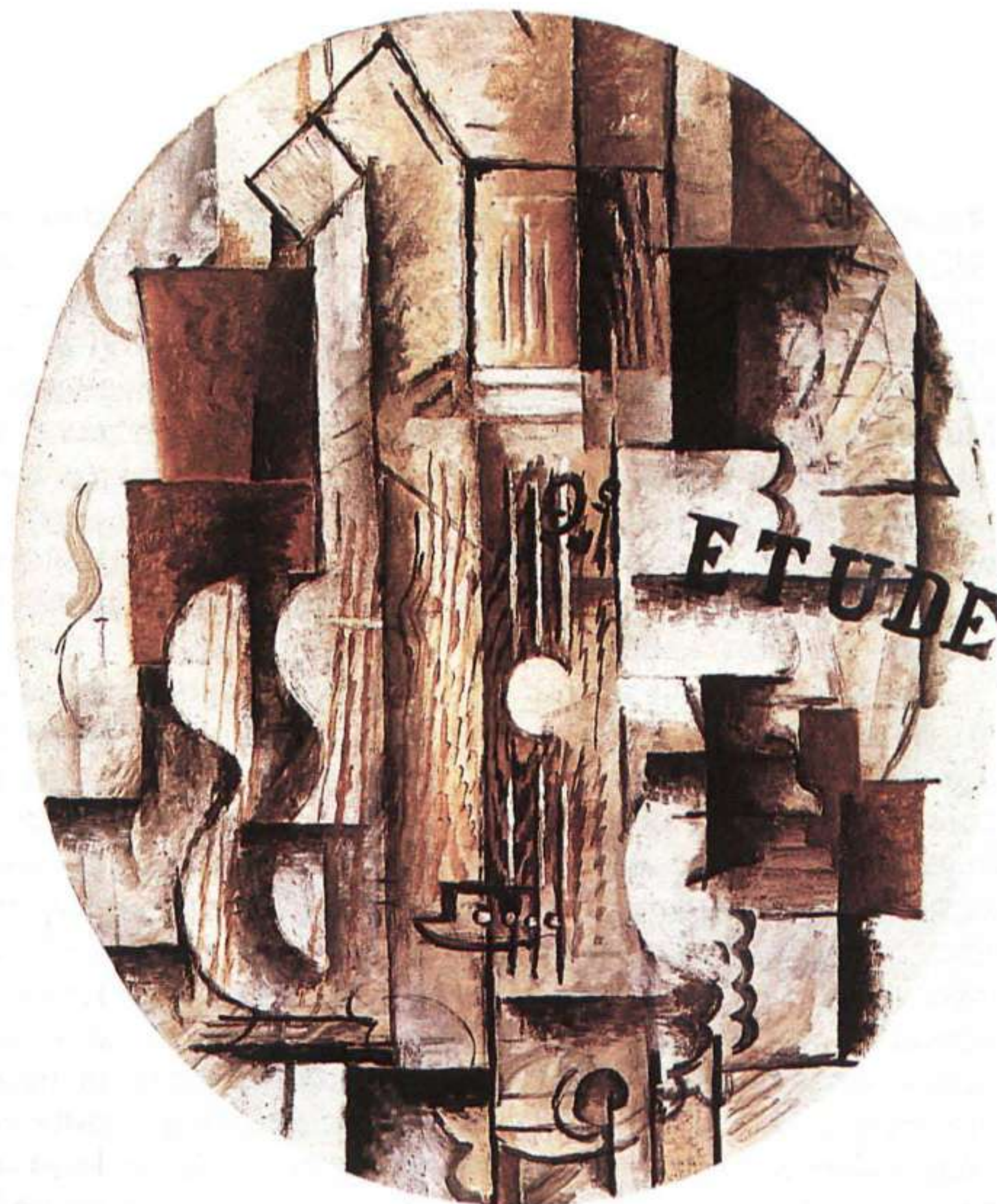
Esta influencia, que, como vimos, aporta algo tan aleatorio como es la actualidad, merece, en efecto, alguna reflexión, que puede comenzar interrogándonos acerca del por qué escandalizó tanto que el arte se ocupara de los temas del presente, lo cual



Rafael. *La Virgen de la silla.*

parece, en principio, inocuo. Algo ya adelantamos a este respecto cuando se destacó el tremendo salto dado en el vacío al pasar de una concepción artística intemporal a otra temporalizada, pero, a pesar de ello, no creo que venga mal descender al análisis de algunos pocos detalles concretos. Y precisamente con esa intención vamos a retomar por el momento el ejemplo del escándalo de Manet en el Salón de 1863, ese mismo ya contado del famoso *Almuerzo campestre*. Sobre esa tela, noblemente inspirada en Giorgione y Rafael, dijimos antes que no podía ser el desnudo femenino la causa del escándalo, cuando los salones oficiales estaban atiborrados por aquel entonces de toneladas de carne fresca femenina sexualmente de lo más comestible. Por tanto, ¿en qué se basaban los improperios contra el comparativamente recatado palmito de la de Manet, acodada sobre la rodilla con gesto pensativo y mirada ausente, de virgen soñadora? Pues, precisamente en eso: primero, que los *deshabilles* de Baudry, Cabanel, Couture o Bouguereau, por muy insolentes y picantes que resultasen, representaban *venus* y no un *picnic* de estudiantes bohemios, y segundo, que los atributos de meditación y ensoñación, que se encarnaban en la dama del cuadro de Manet, eran cualidades abstractas impropias —según la caterva de pasmados filisteos— para ser simbolizadas a través de la jornada de asueto de una vulgar nudista. Algo de esto mismo ya le había ocurrido a Courbet, aunque Francastel le quiera comparativamente restar mérito por haberse limitado, según él, «sólo a la renovación de los contenidos en pintura» y «haber anunciado una alegoría nueva sin haber renunciado al oficio tradicional».

Para acabar con la historia del escándalo del cuadro de Manet he de añadir, por último, que se presentaba en un momento ya muy avanzado en cuanto a la descomposición del repertorio iconográfico tradicional y, de esta manera, al haberse dado a conocer, en pleno festival de *revivals* historicistas y habiéndose impuesto ya, sucesivamente, toda suerte de realismos, de carácter épico, sentimental y obrerista, el espacio dejado a la sorpresa era cada vez más sutil, aunque también más violentamente intransigente. Por lo demás, en esa línea misma del más difícil todavía, otro lío de envergadura le sobrevendrá poco después al



G. Braque. *La guitarra.*

propio Manet con su presentación en público de la *Olimpia*, lo que nos costaría más trabajo explicar a un hombre de hoy. Pero si se trata de airear escándalos famosos, dotados de cierta moraleja aleccionadora, no hay sino que aplicarse a la consulta del proceso judicial por el que fue condenado Baudelaire en 1857 tras la publicación de *Las flores del mal*. Como en el caso de las polémicas desatadas contra Manet, lo que más nos sorprende en la requisitoria del fiscal que acusaba al genial poeta francés es que tanto él como los jueces que emitieron la sentencia fueron capaces de discriminar unos cuantos detalles pecaminosos dentro de ese maravilloso y muy compacto evangelio satánico. Y es que, entre medias, desde la Revolución francesa de 1789, cuando se inicia aproximadamente la búsqueda sistemática de nuevos códigos iconográficos, hasta mediados del siglo XIX, habían pasado muchas cosas, como, por ejemplo, toda la revolución romántica, cuyo historicismo furioso y su fanático culto expresionista de la imaginación habían provisto al arte de un océano de nuevas imágenes. Para hacernos cargo del ambiente resultante de esta explosión podemos aprovecharnos del testimonio de Friedrich Theodor Vischer, que en 1844, trece años antes del proceso inculpativo de *Las flores del mal* y casi veinte años antes de la exposición pública del *Almuerzo campestre*, escribió lo siguiente: «Pintamos dioses y madonnas, héroes y campesinos, lo mismo que construimos edificios griegos, bizantinos, árabes, góticos, florentinos, à la Renaissance o rococós, y no lo hacemos en un estilo propiamente nuestro. Pintamos lo que nos ofrece el mundo; somos señores de todo y de nada. No existe ningún medio, ningún género especial, ninguna ley determinada entre todos los manjares, dulces y pasteles bajo los que suspira la mesa. Ahora el artista se encuentra sobre todas las materias, reflejándolas y eligiéndolas, y resulta que, hallándose ante los árboles, no ve el bosque».

La retahíla de nuevos temas enumerados por Vischer nos excusa a nosotros de hacer aquí el recuento de las mil enloquecidas cosas que va sacudiendo ese huracán que se llama la modernidad, cuya identidad, cual la del Don Giovanni mozartiano, es la de un «hombre sin nombre», el puro vertiginoso flujo de las infinitas imágenes. Por ello, quizá sea más conveniente afrontar

la cuestión de nuevo como la categoría estética que es esta dinámica sin principio y sin final, y fijarse, en todo caso, de la manera más precisa, en su variante capciosa de esa moda artística de la actualidad. Contamos, para ello, con un documento excepcional, del que, sin más comentario, pienso sacar el máximo provecho. Me refiero al ensayo que Baudelaire dedicó al artista Constantin Guys, que fue publicado, por primera vez, a fines de 1863 —no hay casualidades jamás en las fechas—, en *Le Figaro*, y que se tituló más que significativamente *Le peintre de la vie moderne*. Es tan iluminador todo él que me voy a limitar casi a hacer un collage de citas textuales.

Pues bien, en el primer epígrafe del ensayo, bajo el enunciado general de *Lo bello, la moda y la felicidad*, Baudelaire emprende una reivindicación del valor artístico de lo temporal en cuanto tal, dentro de la obra de arte, y, entre otras cosas, afirma lo siguiente: «El pasado es interesante no sólo por la belleza que supieron extraer de él los artistas para los que era el presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Ocurre lo mismo con la actualidad. El placer que obtenemos con la representación del presente procede no sólo de la belleza de la que puede estar revestido, sino también de su cualidad esencial de presente». Dicho lo cual, cree Baudelaire llegado el momento para establecer lo que él mismo llama «una teoría racional e histórica de lo bello, en oposición con la teoría de lo bello único y absoluto», trasunto de ese combate polémico que antes nosotros enunciábamos como el enfrentamiento entre lo intemporal y el tiempo, en cuyo cumplimiento destino habita la modernidad como en su propia casa. Esta teoría racional e histórica de lo bello, continúa Baudelaire, le sirve «para mostrar que lo bello es siempre, de manera inevitable, un compuesto doble, aunque la impresión que produzca sea una; porque la dificultad para discernir los elementos variables de lo bello en la unidad de la impresión no invalida en nada la necesidad de la variedad en su composición. Lo bello consta de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es muy difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por partes o en conjunto, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como la apariencia agradable, atrayente, apetitosa, del divino pastel, el primer elemento resultaría indigerible, inapreciable, inadecuado e imposible para la naturaleza humana». Más adelante, tras exponer en el epígrafe titulado *El croquis de costumbres* que «hay en la vida trivial, en la metamorfosis diaria de las cosas exteriores, un movimiento rápido que obliga al artista a una velocidad igual en la ejecución», Baudelaire nos encara con el problema estético de la multitud, *la foule*, la dinámica de lo amorfo, y en esta ocasión lo hace bajo la caracterización de lo que él denomina *El artista, hombre de mundo, hombre de multitudes y niño*. El señor G., fórmula encubridora con la que nombra Baudelaire a Guys en este artículo para no herir su exagerada modestia, no es ningún artista puro, ama apasionadamente la pasión, posee la cualidad artística de ser sincero sin caer en el ridículo, podría incluso convenirle la condición de filósofo, si su amor excesivo por las cosas visibles, tangibles, condensadas en estado plástico, no le inspirase una cierta repugnancia por aquellas otras que constituyen el reino impalpable del metafísico y, en definitiva, le cuadra mejor esa otra caracterización inventada por la Bruyère de «moralista pintoresco en estado puro». Mas, por encima de todas estas determinaciones, al señor G. le corresponde ejemplarmente esa de ser *homme des foules*, cuya descripción ahora sí voy a transcribir literalmente del texto baudelero: «La multitud es su dominio, como el aire lo es del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposarse con la multitud*. Para el perfecto vagabundo, para el observador apasionado, constituye una satisfacción inmensa encontrarse al abrigo del número, la ondulación, el movimiento, lo fugaz y lo infinito.

Estar fuera de sí y, sin embargo, encontrarse por doquier como en casa; ver el mundo, estar en su centro y permanecer oculto en él, tales son algunos de los placeres menores de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, a los que a duras penas se les puede definir literariamente. El escrutador es un príncipe que disfruta por todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida convierte al mundo en su familia, como el que lo es al bello sexo compone la suya a base de todas las bellezas halladas, encontrables e inencontrables; o como el coleccionista de cuadros vive en medio de una sociedad encantada de sueños pintados en lienzos. Así el enamorado de la vida universal se introduce en la multitud como en un inmenso campo magnético. Se le puede comparar incluso a un espejo que fuera tan grande como esa multitud; a un calidoscopio dotado de consciencia, en cada uno de cuyos movimientos se representase la vida múltiple y la dinámica ligereza de todos los elementos vitales. Se trata de un yo insaciable de *no-yo*, al que se le mostrase a cada instante imágenes más vivas que la vida misma, siempre insaciable y fugitiva».

Momentáneamente voy a interrumpir ahora la lectura de esta fascinante prosa baudelairiana para hacer una recapitulación. Seré breve, casi esquemático. Tan sólo pretendo que se retengan provisionalmente unas cuantas notas definitorias que nos acercan al corazón de la modernidad como categoría estética. El momento que he elegido para hacer el corte no es casual: nos hemos quedado justo antes de ese capítulo que Baudelaire titula escuetamente *Modernidad*; es decir, donde el poeta empieza a sacar conclusiones de manera sistemática, donde, de hecho, él mismo hace su personal recapitulación. Así que hagamos también nosotros previamente la nuestra, aunque sólo sea para estar mejor preparados. En este sentido, atendiendo a lo que se lleva leído, he aquí pues las características, a mi modo de ver, más sobresalientes del «pintor de la vida moderna» según Baudelaire: en primer lugar, el placer por lo histórico en la obra de arte, pero, como hemos tenido la oportunidad de comprobar, siempre que se entienda ese elemento temporal en el sentido opuesto al que se le daba en la pintura clasicista, pues aquí funciona como una multiplicación infinita de historias y no como la noción monolítica y absoluta de la Historia, cuyas mayúsculas nos anuncian enfáticamente la voluntad de escaparse al tiempo. Es lógico, por tanto, que el pintor de la vida moderna resulte un politeísta convencido, adorador de las múltiples bellezas, ebrio de novedades. Porque si la belleza consta de un elemento relativo, circunstancial, variable, imprevisible, ondulante, fugaz, efímero, infinito, descentrado, insaciable, temporal, por utilizar exactamente los mismos adjetivos calificativos de Baudelaire, y si el pintor de la vida moderna es, en consecuencia, el esposo de las multitudes, en lo que éstas tienen de amorfo o, si se quiere, de perpetuo fluido formal; sí, en fin, este pintor de la vida moderna fija su identidad en la alteración y, lógicamente, a todas partes va de incógnito, pues ha olvidado quién es, ¿dónde circunscribir sus fronteras? ¿Cuáles serán sus contenidos apropiados? ¿Cómo discriminar en lo sucesivo lo que es artístico? Habiéndose abierto la inspiración a la actualidad, que es, por naturaleza, todo y nada a la vez, no parece, por de pronto, que vayan a ser los aleatorios temas caprichosamente elegidos los que conviertan a cualquiera en un artista, pero, al tener que poner el artista la técnica al servicio de la impresión más rápida y estar obligada continuamente a acomodarse ante lo desconocido, tampoco garantizará en principio nada la maestría en el oficio. ¿Cuál, pues, será esa naturaleza ideal del artista moderno? ¿A dónde se dirige?

El último interrogante lo he tomado prestado de Baudelaire, que se lo imagina agitado, frenético, yendo de un lado para otro, corriendo, buscando. Vamos de nuevo a consultar literal-



Paul Cézanne. Naturaleza muerta.

mente su interpretación del asunto, tal y como está expuesto, como ya advertí antes, en el apartado por él llamado *Modernidad*. «¿Qué busca? —comienzo con la cita textual de Baudelaire—. Seguramente, este hombre, tal y como lo he descrito, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de los hombres, posee un objetivo más elevado que el del simple paseante, un objetivo más general, diferente del placer fugaz de la circunstancia. Busca eso que se nos debe permitir llamar *modernidad*, dado que no se nos ocurre otro término mejor para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de sacar de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno en lo transitorio. Si echamos una ojeada sobre nuestras exposiciones de cuadros modernos, nos sorprende la tendencia general de los artistas a disfrazar todos los temas con trajes antiguos. Casi todos se sirven de modas y muebles del renacimiento, como David se servía de las modas y de los muebles romanos. Existe, sin embargo, una diferencia, ya que David, al haber elegido temas específicamente griegos o romanos, no podía hacer otra cosa que revestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales, habiéndolo hecho con temas de carácter general, válidos para cualquier época, se empeñan en disfrazarlos con trajes de la Edad Media, del Renacimiento o del Oriente. Es el signo inequívoco de una gran pereza; porque es mucho más cómodo declarar que todo es absolutamente feo con vestidos de época, que intentar extraer de ella la misteriosa belleza que puede contener, por mínima o superficial que sea. La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, esa mitad del arte, cuyo reverso es eterno e inmutable... Ese elemento transitorio, fugaz, cuyas metamorfosis son tan continuas, no puede ser despreciado, ni ignorado. Suprimiéndolo, se cae necesariamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la primera mujer antes del pecado original».

¡Buscar «lo poético en lo histórico, lo eterno en lo transitorio»! Pero eso —se me objetará— no es ninguna fórmula,

ninguna respuesta concreta. Ciertamente, mas da la casualidad que no la hay, que el *quid* de la modernidad no es sino esa oquedad por donde pasa todo, la anti-respuesta, la anti-fórmula, el vacío; ese yo en perpetua busca de su negación, en pos de lo insignificante, porque nadie sabe en este viaje a dónde va y menos qué es lo que se puede encontrar. Sólo se tiene la certeza de estar en ruta, la mirada escrutadora puesta en el horizonte, tratando de descifrar los significados latentes en medio de mil señales desconocidas, rumbo a lo desconocido, como en la leyenda del holandés errante, como en Arthur Gordon Pym, como en Moby Dyck.

Esta lucha desigual, eso sí, ha generado en quienes la han afrontado con mayor audacia una moral de combate, que ha merecido llamarse, con toda propiedad, espíritu de vanguardia. Mas, ¿cómo definirlo? A mí personalmente me gusta hacerlo de la siguiente manera: la vanguardia es la modernidad beligerante, «lo temporal dinamizado por el progreso; no la aceptación pura y simple de lo presente, que la conciencia moderna había rescatado de las garras del pasado, sino su sumisión al futuro: el tiempo como ansiedad e insatisfacción, el pasado transformado en porvenir. Centrando la cuestión en el momento histórico en el que comenzó a hacerse polémica, justo a comienzos de la era contemporánea, he aquí como describí esta situación en otra ocasión: «Divinizada la Historia, entre el optimismo de la Ilustración y la desilusión romántica, entre la vertiginosa sensación del tiempo como progreso y la desesperación por no llegar a tiempo, se produce una huida hacia adelante, que alimenta trágicamente la patética convulsión que late en ese grito romántico por excelencia del *Hay que ser absolutamente moderno* que entonara desgarradoramente Rimbaud. No en balde el romanticismo es quien inventa la vanguardia, cuyo ideólogo más caracterizado será, a mi modo de ver, ese Hegel sorprendente que, tras anunciar la muerte del arte, puesto que la forma artística ha dejado de satisfacer las necesidades más elevadas del espíritu, anuncia, sin embargo, «que es lícito esperar que el arte no cesará en el futuro de desarrollarse y perfeccionarse»; esto es, como advierte Bernard Teysseïre, «que una práctica muerta según el Concepto, puede mantenerse vivaz según la Historia». La vanguardia, que cree definitivamente objetivada la razón de ser del arte, escarba frenéticamente sus límites, arrastrada por el vértigo inacabable de una búsqueda de la novedad que no tiene fondo; en la vanguardia, como en Hegel, el arte no vive, sino que se sobrevive. Por eso, en fin, tras una vanguardia, no aparece jamás como era de esperar, ninguna retaguardia, sino otra vanguardia». Es el arte puesto bajo el signo de la nada, en pos de las formas de lo posible, que Dino Formaggio define así: «la modernidad da comienzo cuando, inmediatamente después de Hegel, el problema de la realidad cede, con Kierkegaard y con el existencialismo, ante el problema de la posibilidad de la realidad. Entonces nace, a partir de la nada, de lo negativo, la primera forma de posibilidad existencial que todavía lleva dentro lo negativo, nace el hombre como riesgo y como angustia y, por tanto, formado mediante la posibilidad».

Esta sensación de flotar sobre el vacío, la pura nada, que tiene bajo sí el artista moderno, no es de ningún modo una interpretación literaria que le venga impuesta desde fuera. Cualquiera que se moleste en consultar los documentos escritos por los principales creadores contemporáneos, se encontrará constantemente con la apelación a la nada, en cuyo fondo nutricio se refugian todos con lasitud o con rabia, tanto da, pero siempre con la fe de quien asume fatalmente un destino. Esta conciencia lúcida del creador que se retira al mítico origen del universo, cuando por no haber todavía nada todo era radicalmente posible, la encontramos en el epitafio que Paul Klee hizo

grabar en su tumba: «Soy impalpable en la inmanencia —se lee en él—. Resido entre los muertos y entre los seres que aún no han nacido. Algo más próximo al centro de la creación que lo habitual. Pero nunca tan cerca como desearía». Georges Braque ha escrito también, por su parte, que «el punto de partida es la nada, una armonía en la que las palabras llegan más lejos, tienen un sentido. Cuando se llega a esta nada, la vacía nada musical, como escribía Mallarmé, entonces se está en la pintura». En realidad, con mayor o menor explicitud, se pueden seguir recogiendo otras muchas citas en este mismo sentido, que no hacen sino reflejar eso mismo con lo que Adorno comienza su *Teoría estética*: «Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho en la existencia. En el arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello».

El estar ahí se lo debemos a la modernidad, ese alcaloide anonadante, devorador implacable de toda memoria. De la mano de Baudelaire ya fuimos retirando velos hasta descubrir en el embriagador y mareante flujo de la multitud —el medio donde el pintor de la vida moderna se zambulle como el pez en el agua— lo amorfo, ese agitado fondo eternamente cambiante, la cuna de lo imprevisto. Al llegar ahí, la actualidad como tema artístico deja de ser un croquis de costumbres, una sociología de lo eventual, para entregarse a la contemplación embobada del vértigo acelerado de una sucesión de imágenes. ¿Cuántos miles de ellas resbalan en la proyección fílmica, en la loca carrera mediante la que se rasga el paisaje o, mejor aún, en el diván de nuestros sueños? Desechado entre lo visible lo más obvio, ante este aluvión decididamente incontrolable, sólo aguzamos la atención con la poesía liminal del fragmento, esa punzante inquietud de aquello que a primera vista no acertamos a explicar, aquello que permanece misteriosamente latente, obstinadamente insignificante. Tantas y tan vistosas señales, que invitan a viajes inescrutables, de cuyas islas encantadas nadie ha regresado, nos obligan a reducirlo todo a un enigma, del que sólo se atreven hablar los profesores de psicología, esos sacerdotes de la sociedad moderna secularizada que han dejado sin trabajo a los poetas.

Con este panorama, ¿cuáles serán las imágenes arquetipos del arte de vanguardia? Acotando fechas, movimientos, estilos y figuras, claro que se podría hacer un catálogo razonado de las mismas y, desde luego, yo personalmente no desespero que alguna universidad puntera provea la cátedra correspondiente, que tendría siempre el beneficio social de crear un empleo en épocas que escasean e incluso hasta servir para culminar alguna brillante carrera académica. Aunque respeto la ciencia, bajo cuyo benemérito amparo veo realizarse el sueño dorado profesional de tantos de mis contemporáneos, felizmente aplicados en la laboriosa tarea de hacer un mapa a la misma escala del mundo, como se nos narra en el cuento de Borges, me voy a permitir sustraerme en esta ocasión a esta encantadora pasión por la cartografía monumental. Quiero decir que, tarareada con mejor o peor fortuna la canción de la imagen artística de la modernidad, me voy a abstener de hacer su recuento pormenorizado. No es un problema de pereza: es que estas imágenes son infinitas y continuamente se desmienten entre sí; más aún: las que van quedando congeladas con el paso del tiempo, no son sino estela que sólo acierta a ver quien se sitúa a espaldas de lo que ahora mismo está avanzando. A estas alturas, además, ha llegado el momento en el que no hace falta ni siquiera que los surcos de la trayectoria artística moderna tengan una consistencia material, objetiva, y, por tanto, como lo advirtiera no sin cierto ingenuo estremecimiento Robert Klein, las obras de arte

«ya no tienen dos o tres dimensiones, sino una sola que podemos llamar unas veces profundidad y otras tiempo: la dimensión intencional de donde surgen».

Y otro tanto ocurre si queremos recorrer el arte contemporáneo bajo el prisma crítico de su evolución formal, analítica. Podemos ir siguiendo los pasos de todas y cada una de las aportaciones lingüísticas de cada movimiento, desde el impresionismo, que destruye la concepción y la estructura del espacio plástico heredado del renacimiento, hasta los últimos movimientos de la vanguardia de los años 70, donde todo son estrategias alusivas y acontecimientos, en todos los casos no hay sino un idéntico proceso de ensimismamiento, cuyas peculiaridades concretas no hay que desear que algún día nos sean narradas, porque llenan ya el contenido de cientos de manuales. Por eso, más que ponerme a explicar yo ahora los pormenores de cómo se va tomando históricamente conciencia de la autonomía expresiva de cada uno de los elementos plásticos, desde el color y la luz hasta la objetualidad del objeto o la idealidad de la idea, nadándose siempre a contracorriente de lo conocido, voy a resolver el asunto con la eficaz simplicidad de ese par de metáforas con que Cézanne señaló el curso divergente del arte contemporáneo, a partir de él, inapelablemente escindido en una línea de investigación de la superficie y otra de investigación de la representación o si se quiere, más vulgarmente dicho, entre la forma y el contenido, lo analítico y lo discursivo. Pero como he apuntado, Cézanne fue quizá el último en resistirse a esta visión extráfrica y en empeñarse en la síntesis de lo que el denominaba *peinture*, el arte de configurar una superficie, y *tableau*, el arte de representar, de componer una imagen. Posteriormente, según se haga énfasis en uno u otro derrotero, se producirá lo que Filiberto Menna denomina línea anaicónica o línea icónica, reflexión analítica o hermenéutica, arte figurativo o no figurativo. Esta divergencia no es, por lo demás, ni mucho menos simple; quiero decir que se produce mediante perspectivas diagonales, escorzos mentales, mediante la parodia y la ironía, lo cual es típicamente moderno, pues, como ya lo anunció Baudelaire, semejante disposición espiritual lleva aparejada una técnica de creación mediante el desdoblamiento. Nadie, en cualquier caso, que no haga suya esta ruta, sin temer que sea un calvario, podrá comprender nada de las imágenes sin fin del arte de vanguardia.

El recurso más habitual cuando se produce una incompreensión tal, se responde a la postre, un déficit tal de vivencias, es el de anunciar apocalípticamente el fin de la iconografía. Yo no quiero acabar, sin embargo, con el regusto amargo de esta verdad a medias y, por ello, prefiero ayudarme con el testimonio de un creador contemporáneo que no temió escrutar la densa oscuridad de lo impalpable, ese Paul Klee que sentenció que «el arte no reproduce lo visible; crea lo visible» y, por tanto, que «el arte es una parábola de la creación». «En otro tiempo —escribe Klee en su *Confesión creadora*— se representaban las cosas que se podían ver sobre la tierra, aquéllas que agradaban o hubiesen agradado ver. Hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia y no se puede ver en ellas sino un ejemplo particular en la totalidad del universo que habitan innumerables verdades latentes. Las cosas revelan un sentido mucho más amplio y complejo que el que pudiera sospechar el antiguo racionalismo. Lo accidental ha adquirido rango de esencia».

En medio de este inacabable caudal de imágenes accidentales, insignificantes, que es el arte moderno, que ha sido calificado de intrascentente, descentrado, aburrido, supérfluo, fragmentario, experimental, amorfo, errático, etc., en definitiva, sólo cabe cerrar los ojos o, como aconsejara Klee, «arrancarse el negro velo, y, por un momento, creerse Dios».

FERNANDO CHECA
PINTURA Y ESCULTURA
DEL RENACIMIENTO
EN ESPAÑA
1450¹1600



MANUALES ARTE CÁTEDRA

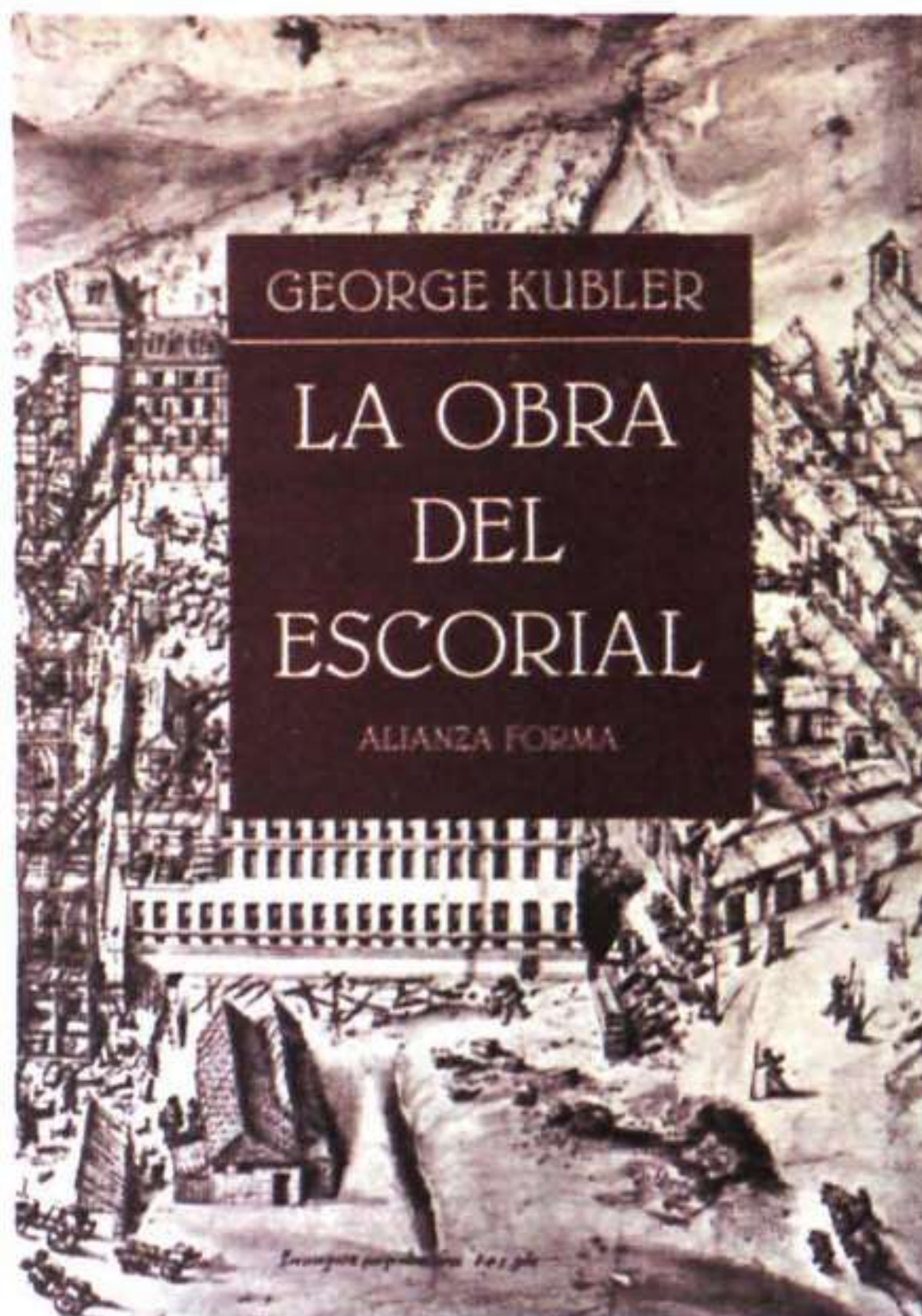
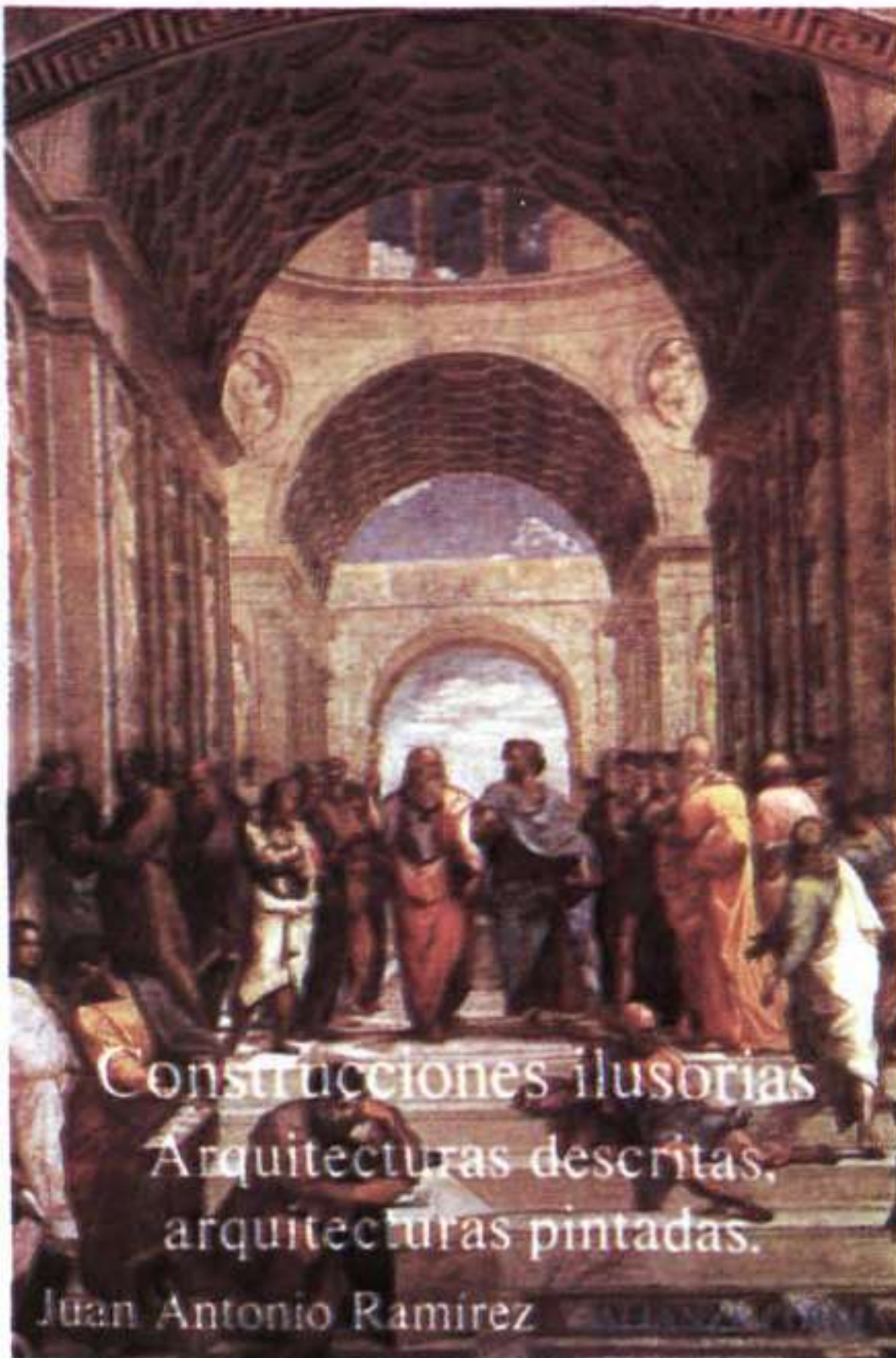
CATALOGO DE FORMAS PERFECTAS: textos e imágenes en la historia

Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.
Juan Antonio Ramírez,

Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y utopía) Univ. de Málaga, Málaga, 1983; *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas,*

arquitecturas pintadas), Alianza Ed., Madrid, 1983.

George Kubler, *La Obra del Escorial*, Alianza Ed., Madrid, 1983.



A lo largo de los últimos años el panorama bibliográfico español de historia del arte se ha ido enriqueciendo de manera notable. Los debates teóricos que se plantean alrededor de una disciplina constantemente abierta a múltiples sugerencias y métodos son cada vez más interesantes. Los objetos de estudio originan incesantes modificaciones de los supuestos ideológicos: la historia parece obligarnos a huir de certezas arqueológicas, sólo explicables por una valoración autónoma de sus relaciones internas.

- Las siguientes meditaciones, más que una crítica bibliográfica, han sido motivadas por la feliz coincidencia de la aparición de unos cuantos libros apasionantes y, sobre todo, discutibles, por cuanto parecen partir de la crisis de la historia del arte como disciplina o como tradición, si bien es cierto que ninguno de los dos términos significan mucho.

1. TEXTO

A esos libros les unen tantos aspectos como les separan. Su pretensión teórica, su planteamiento ideológico, viene desarrollado a partir de la idea teórica y productiva de la *diferencia* (en el caso de Checa, con respecto a la imagen convencional del Renacimiento español consolidada por la historiografía tradicional; en el de Ramírez, en relación a la historia del arte como disciplina totalizadora, y en el de Kubler, por plantear las relaciones teóricas entre

formalismo e historia en un ejemplo arquitectónico que agota sus significados en sí mismo, en la propia historia de su construcción).

Es cierto que los puntos de partida son diferentes. Es más, la historiografía tradicional a la que hacen referencia es distinta en cada caso: si hay, por tanto, tantas historias del arte ¿tiene sentido denunciar como aspiración fundamental de una disciplina múltiple la idea de totalidad omnicomprendensiva? El problema reside en cómo se resuelven las relaciones entre los métodos de análisis, la especificidad de los objetos y su articulación con la historia, que siempre tiende a traicionar y a desmentir las «verdades» científicas, en cuanto estas son también producto de la historia.

A la importancia de este debate puede ayudar una lectura imbricada y paralela de estos estudios, de muy distinta orientación intelectual e ideológica, diría que radicalmente opuestos entre sí. Por otro lado, es evidente la negativa implícita en sus obras a considerar la historia del arte únicamente como una permanente actualización documental de las biografías de Ceán. Les une también el esfuerzo por clarificar el sentido y la función de las formas perfectas, de los ideales de perfección y las razones de su permanencia temporal. Pero estos aspectos son comprobados con una distinta actitud: en Checa y Kubler el acercamiento a la historia como discontinuidad sirve para hacer elocuentes las grietas que introduce en las imágenes y en las ideas, y en Ramírez, por otra parte, la omisión de la historia como referencia inquietante se realiza con



la intención de hacer verosímil la interpretación de formas arquetípicas en un tiempo largo ampliable al infinito.

La atractiva propuesta de una iconografía de la arquitectura, tal como la expone Ramírez —pensemos en la opuesta orientación que de la misma idea ha planteado Oechslin— es posible sólo desde un doble punto de partida: negando, por un lado, como necesaria la relación de las imágenes con la historia ya que su significado se descubre en sus relaciones internas, pero, por otro, esto obligaría a mantener la dudosa idea de una correspondencia estricta entre significante y significado y de ahí que presenciemos un paso adelante en el sentido de considerar la imagen retórica de muchos modelos y tipos como la oportunidad de ensayar una descripción de los significados connotados.

El trabajo de Checa supone, en un sentido alegórico, una apasionante investigación sobre lo innecesario del clasicismo en la configuración de una alternativa moderna en la pintura y escultura españolas del Renacimiento. De esta forma, muchos tópicos son desvelados por su arbitrariedad: la idea de la perfección clásica y sus hipotéticos o reales modelos italianos están en la base de una aspiración que la historia se encargó de reconducir. Los pedazos del clasicismo, después de su confrontación con la historia, son los que se articulan de distinta forma para hacer elocuentes las diferentes vanguardias. Fragmentos críticos del clasicismo y del gótico se ofrecen al consumo y producción manierista de objetos artísticos.

La orientación del estudio de Checa, haciendo intervenir el mayor número posible de elementos interdisciplinares en la historia del arte del Renacimiento constituye su mayor atractivo pero, a la vez, abre el camino de otro posible discurso, de otro rompecabezas. Así, si parece lógica e inteligente la relación planteada entre dos sistemas figurativos de vanguardia, con un carácter internacional, como son el gótico y el manierismo, queda encerrado y roto entre ambos el clasicismo, actuando como elemento de erosión interna del lenguaje. Este fenómeno lo ha intentado resolver con la fórmula indecisa —que tiene su origen en los estudios de Tafuri sobre la arquitectura manierista— del *clasicismo manierista*, sobre todo, midiendo las formas de consumo de las imágenes y su fortuna y utilización. Todos estos factores externos a la obra de arte no logran hacer desaparecer la idea del mito del clasicismo como lenguaje, si bien es cierto que el autor ha utilizado muy sagazmente la relación de las imágenes con los problemas teóricos y fi-

gurativos de la antigüedad y de los incipientes estudios arqueológicos.

Las relaciones entre arte y arqueología son enfocadas a través de las sugerencias simbólicas de la «cita» y de su significación cultural. Es verdad que esta es una idea vieja en la historia del arte, que nunca ha perdido su carácter sugestivo, como también lo es otra forma de enfrentarse a la antigüedad (clásica o bíblica), la de la *iconografía de la arquitectura*, que tiene en los estudios de Pirro Ligorio, en el siglo XVI, su más brillante antecedente.

Es precisamente el problema del Manierismo el que nos facilita la excusa apropiada para volver a imbricar los tres estudios. Si es cierto, como ha señalado Battisti refiriéndose a la arquitectura de Palladio, que «tutta l'architettura del Cinquecento è una specie di *ars combinatoria* di identici elementi...» las posiciones de Checa y Kubler serían semejantes en el sentido de plantearse una investigación rigurosa sobre los significados de las distintas combinaciones en la historia, mientras que Ramírez persigue la significación última en el propio fenómeno de la combinación. Pero también es cierto que Checa y Kubler difieren en los resultados: para el primero, el Manierismo como estilo y como historia, explicaría muchos problemas. Kubler, por el contrario, rehuye su utilización y, en esto, coincide con los planteamientos de historiadores del arte como Lotz, Frommel o Ackerman, protagonistas de una tendencia que tiende a reducir la amplitud del Manierismo.

En la magnífica monografía de Kubler sobre El Escorial, sobre su construcción arquitectónica, el problema prioritario es el de la articulación de la forma con independencia de su significado, y esto es particularmente atractivo cuando estamos acostumbrados a ver El Escorial como un enorme símbolo, ya sea de ocultos y misteriosos proyectos, o de claras imágenes imperiales y místicas. En otras palabras, se puede decir que el libro de Kubler es la consecuencia idónea, el ejemplo perfecto, de un libro suyo anterior que parece pensado como prólogo a este último: nos referimos, claro está, a *La configuración del tiempo* (1962, trad. española, Madrid, 1975).

2. CATALOGO

San Lorenzo de El Escorial es, sin duda, la imagen más importante de un hipotético catálogo del arte español. Pero, ¿qué es exactamente? Las respuestas han sido múltiples: el resultado de un programa que incluiría un ambicioso proyecto en el que

todas las artes contribuirían a un sentido simbólico final; es un edificio manierista, «trentino»; tiene un sentido salomónico, mágico; es «la octava maravilla del mundo»; es, también, la consecuencia última de una tradición castiza, la del palacio-monasterio (el estudio más brillante sobre este fenómeno sigue siendo el de Chueca Goitia en un libro especialmente afortunado como es *Casas Reales en Monasterios y Conventos españoles*); es la imagen de un nuevo clasicismo; es arquitectura pura...

Kubler nos propone una inteligente lectura, fruto de un exhaustivo manejo de documentos y fuentes: *El Escorial es la historia de su construcción*. Cuando parecía que poco cabía imaginar sobre los significados y misterios del edificio, Kubler nos plantea una imagen sorprendente por su rotundidad, la misma que supieron *mirar*, como magníficos formalistas, Villanueva, Hermosilla, Castañeda o Ceán.

Esta actitud significa, entre otras muchas cosas, un furibundo ataque al Manierismo: «Si los estados psíquicos y las formas arquitectónicas estuvieran tan íntimamente relacionadas en el proceso creador, haría ya entonces mucho tiempo que se hubiera visto en la arquitectura considerada en su totalidad un diccionario de aptitudes psíquicas». También, una oposición a la idea de un programa unitario de significados en el que intervendrían arquitectura, pintura y escultura, lo que supone cuestionar el sentido salomónico y hermético del edificio, tal como ha sido explicado por algunos autores.

Ante la posibilidad de que la literatura y los textos se convirtiesen en los únicos garantes de la imagen de El Escorial, Kubler ha querido recomponer un rompecabezas, con la intención de concretar la reconstrucción del proceso de edificación, consciente de que al enfocar así el problema los significados quedarían fuertemente vinculados al desarrollo histórico de la construcción y de la organización del trabajo y a los problemas formales, resueltos puntualmente. De ahí que pueda comprobarse una precisa selección de elementos arquitectónicos que irían desde las influencias palladianas a la interpretación de tipologías ya consolidadas por algunos arquitectos italianos como Alessi, Vignola o Serlio. Cabe aún preguntarse por el criterio con el que se organizan los elementos formales y tipológicos. La respuesta de Kubler no podía ser más atractiva: se trata de respetar, desde la idea de la «traza universal» de Juan Bautista de Toledo, la correspondencia entre las partes, pero no sólo en sentido vitrubiano, sino, sobre todo, a partir de las ideas estéticas de San Agustín, perfecta-

mente documentadas en la obra de Fray José de Sigüenza.

La minuciosa descripción de la construcción, de los diseños, de la organización del trabajo, de cada elemento, desde las ventanas a los desagües, de las sucesivas reconstrucciones, se acompaña de un importante estudio sobre la fama de El Escorial. En este último sentido, y a pesar de las referencias a Villanueva, podría ser muy interesante estudiar la fortuna del modelo formal y compositivo del edificio en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII.

Ahora bien, mientras Kubler niega, como consecuencia de la reducción de El Escorial a su construcción arquitectónica, cualquier vinculación con el Manierismo, Checa afirma, partiendo de un minucioso estudio del edificio entendido como programa, su carácter manierista, gracias al cual se puede explicar la existencia de múltiples aportaciones figurativas y conceptuales y una pluralidad dialéctica de alternativas.

La enorme complejidad de ideas y formas que nos ofrece un edificio como El Escorial no puede agotarse, evidentemente, en unos pocos párrafos. Y mucho menos verosímil parece el intentarlo con el enorme repertorio de formas perfectas, imposibles y utópicas que estudia Juan Antonio Ramírez en sus trabajos. Enunciados brevemente, se trata de análisis sobre temas tales como la ciudad y las maravillas en el mundo antiguo, utopías y ciudades ideales del Renacimiento, las arquitecturas pintadas, la imagen del templo de Jerusalén en la pintura y en la arquitectura, el sistema de los órdenes arquitectónicos, los significados de San Ivo o las imágenes de la arquitectura contemporánea y futura formuladas por el Surrealismo, el cine o los comics.

Detrás de temas tan variados no es difícil comprobar que existen algunas ideas básicas sobre las que se articulan los diferentes objetos y sujetos de la historia. Ya hemos señalado antes algunos aspectos, en nuestra opinión fundamentales, que parecen desprenderse de una atenta lectura de estos trabajos. Además, el «pórtico» de sus *Construcciones ilusorias*, que funciona a manera de peculiar epílogo, constituye un interesantísimo texto en el que se barajan hipótesis de trabajo, pensadas desde una perspectiva «fundacional», y afirmaciones polémicas sobre la historia del arte. Es cierto que al comienzo de estas líneas indicábamos algunos lugares teóricos desde los que entender la idea de una iconografía de la arquitectura y del lugar, tal como la plantea Ramírez. Negar la historia como

necesaria a la interpretación, apasionarse por la arqueología como método y observar la ingenuidad de la historia del arte como investigación *profunda*, podrían ser unos ejes alegóricos desde los que iniciar la discusión. La identificación de Ramírez con estos supuestos resulta imprescindible para el desarrollo metodológico de sus trabajos (los dos ensayos donde más cabalmente aparece formulado son los relativos a las arquitecturas pintadas del Renacimiento y a las representaciones del Templo de Salomón en la pintura).

Los ligeros trazos con los que hemos dibujado las aportaciones más apasionantes y críticas que aporta al debate de la historia del arte no definen la totalidad de los estudios. En este sentido, los análisis sobre San Ivo, la ciudad ideal del Renacimiento, o los órdenes arquitectónicos habría que comentarlos desde otra perspectiva.

Si cambiásemos la función instrumental de algunos supuestos teóricos utilizados por el autor llegaríamos a conclusiones en cierta manera opuestas, sobre todo porque la práctica desmiente y desintegra la *verdad* de la autonomía de los lenguajes teóricos. Veamos algún ejemplo. No es cierto que la historia del arte sea *una*, como ya indicábamos al principio, y por eso una investigación profunda de las fuentes y de la bibliografía en vez de conducir a un «laberinto» nos podría servir para construir la imagen final de un rompecabezas que tiene su mayor atractivo en su versatilidad visual.

Muy brevemente señalaremos que la formulación de una *iconografía del lugar* como indispensable para el estudio de la iconografía arquitectónica en la pintura parte de la consideración de la perspectiva como *invento* que se define, a su vez, como el soporte de la arquitectura (su función retórica y los procesos de connotación serían una consecuencia inevitable). Sin embargo, si comprometiésemos la perspectiva con la historia, con el riesgo consciente de introducir elementos críticos, y *profundizásemos* en otra bibliografía y otras fuentes sería muy difícil formular una iconografía del lugar, tan sólo explicable desde la hipotética infinitud de los ritmos temporales de algunos tipos, es decir, desde la rigurosa visión del arqueólogo.

El desarrollo de la perspectiva como técnica y como ciencia de los fenómenos ópticos y pictóricos no puede reducirse a un feliz invento destinado a acoger «formas simbólicas». La perspectiva es un método científico progresivamente alterado y modificado y como técnica tiende a independizarse de la arquitectura y de las formas simbólicas. Es más, un estudio detallado

de la complejidad de los puntos de distancia, de la *construcción legítima* de Brunelleschi, de la *construcción abreviada* de Alberti, de la perspectiva bifocal de Viator o, incluso, de la perspectiva psicológica de Gaurico, nos daría la oportunidad de relativizar el tópico de la estrecha relación de perspectiva y arquitectura pintada, sobre todo si tenemos presentes las críticas de los artistas del Cinquecento a buena parte de los problemas enumerados más arriba.

Es cierto, como indica Ramírez, que «una vez fijado el escenario, el artista o sus seguidores pueden utilizarlo ya, con pequeñas variantes, como algo con significación codificada». Pero también es oportuno señalar que si atendemos a otros criterios, fuentes o bibliografía y, sobre todo, si no renunciamos a analizar los compromisos que las formas tienen con la historia, con su propia producción, llegaríamos a conclusiones muy diferentes. Las famosas vistas urbanas de las tablas de Urbino o Berlín dejarían de ser leídas en clave vitruviana o teatral, para plantear, como ha señalado Chastel, su carácter empírico, artesanal y su uso decorativo en cofres y respaldos. Incluso habría que señalar su independencia de la perspectiva que, al igual que la arquitectura, aparece modificada por el rigor geométrico de una actividad que afecta desde la marquetería a la importancia de la definición del lugar en la pintura, no tanto en el sentido de codificar un escenario como en el de proporcionarle atributos de solemnidad —con lo que las referencias a templos, circos o arcos de triunfo serían perfectamente *intercambiables*— o festivos.

Además, las arquitecturas y ciudades pintadas pueden acoger contenidos simbólicos o simplemente ideales, imaginarios, fantásticos o imposibles. Y una posible iconografía de la arquitectura debería tener en cuenta estas contaminaciones a la idea de la permanencia de algunos tipos privilegiados, como ocurre con el Templo de Jerusalén, y también con arquitecturas y construcciones en las que los significados simbólicos son más difíciles de descifrar, por cuanto se proponen como metáforas o articulaciones de elementos constructivos o de «citas». Argumentos todos ellos que contribuyen a una distinta valoración de la importancia cultural e intelectual de las arquitecturas pintadas, y esto no sólo en relación a la propia pintura. Así, desde una doble perspectiva se puede señalar, en primer lugar, como ha sugerido Vagnetti, que la perspectiva, como proceso técnico y pictórico de representación, supone una instrumentalización consciente de la arquitectura y tiende a independizarse de la misma entendida como *lugar*. Un ejemplo

significativo es el de Hans Vredeman de Vries: Ramírez señala cómo uno de sus grabados representa una tipología arquitectónica en la que existen suficientes atributos como para no dudar de su vinculación con el Templo de Salomón y además señala la fortuna de ese grabado en algunos pintores centroeuropeos que representan acontecimientos bíblicos y evangélicos en ese mismo lugar. Sin embargo, esta relación habría que completarla con una serie de dibujos, conservados en la Albertina de Viena, y de pinturas de Vredeman de Vries que reproducen el mismo tipo arquitectónico, unas veces sin atributos salomónicos y otras con escenas profanas y mitológicas. Además, para la construcción de una iconografía de la arquitectura podría ser muy interesante relacionar esa tipología con el posterior e iluminista tema del *túnel*, magníficamente estudiado por Corboz.

El segundo aspecto de esa doble perspectiva que señalábamos se puede reducir a una idea muchas veces olvidada: la pintura, como disciplina específica, es relativamente independiente del texto y del grabado. Mientras en estos últimos, como inteligentemente ha indicado Argan, la «inmaterialidad del folio» invita más a la *lectura*, la pintura lo hace a la contemplación. Y conviene recordar que la imagen del Templo recorre Europa principalmente a través de textos y grabados. Con independencia de que las tipologías y las formas de la arquitectura no pueden reducirse a un significado tendencialmente unívoco. Es más, en Palladio tenemos un ejemplo de valoración civil del espacio sagrado y al revés: el lenguaje arquitectónico no puede reducirse a un símbolo — pensemos, por ejemplo, en el empleo que hace de las tipologías centralizadas en las villas y no en las iglesias.

Las imágenes de ciudades en la pintura plantean un problema aún más complicado si no se recurre a la historia, al contexto en el que se producen. Consideremos la enorme frecuencia con que aparecen mezcladas en una ciudad pintada arquitecturas de Jerusalén, Roma, Venecia o Florencia a la vez, o en la que los edificios son imaginarios o fantásticos. Una lectura de esas imágenes no puede reducirse a colocarlas en una red ortogonal de significados variables, establecidos de antemano. Es más, no se puede renunciar al efecto de maravillarnos con las escenas, con las arquitecturas, que son también, como han estudiado Parronchi y Wittkower, una forma de educar la *mirada*.

Caben aún más preguntas: ¿El ideal de perfección de la arquitectura en la interpretación de los pintores, estaba más en la antigüedad clásica o en el Templo de Salo-

món? ¿El peculiar carácter teórico del Templo no favorece que las múltiples referencias al mismo se hagan en función de su irrealidad y que, por ello, sea posible estudiarlo como si se tratase de un lenguaje literario codificado?

Otros muchos problemas surgen de las rigurosas aportaciones de Ramírez. Nuevos temas de estudio y orientaciones se proponen como la forma más acertada e inteligente de luchar contra una anodina consideración de la historia del arte. Son libros, los de los tres autores que aquí comentamos, que nacen con la intención de abrir un debate importante. Pero, desgraciadamente, este tipo de aspiraciones son casi utópicas en un panorama tan convencional como el de la historia del arte en España. Lo más interesante que puede ocurrir es que, en cualquier nota a pie de página, se silencien como delirantes o inoportunos estos magníficos trabajos.

Muy distintas son las ideas manejadas por Checa, con respecto a la pintura y escultura del Renacimiento en España. Así, mientras Ramírez indica que «el estilo arquitectónico penetra en la pintura, traspasando la barrera que va del problema formal al iconológico» y, en consecuencia, que «los ingredientes arquitectónicos pueden funcionar como las piezas de un mecano»; para Checa, el estilo y la historia sólo se pueden hacer visibles mediante la explosión permanente del *mecano* y de sus significados. Esta forma de entender la historia del arte le permite enfrentarse a la lectura de cuadros, esculturas, jardines y fiestas con una lectura múltiple. Formalismo, iconología e historia contribuyen a configurar excelentes descripciones de obras singulares y, sobre todo, a integrar la obra de arte en debates teóricos y figurativos que persiguen definirla de una manera tendencialmente incompleta. Hacer de la contradicción dialéctica elemento decisivo para acercarse a las obras y a sus significados, tratando de evitar que se produzca una identificación simplista entre el *archivo* y la *imagen*, constituye la aportación más interesante del método de análisis empleado por Checa. Los artistas, las obras, los comitentes, la literatura, la corte, la nobleza, la Iglesia, los símbolos, las ideologías... son factores que apuestan por un compromiso con la historia, con la intención de hacer elocuentes las aportaciones figurativas, las novedades, los anacronismos...

Cuando no resulta sorprendente encontrar estudios que intentan reducir las imágenes a textos, Checa nos propone una lectura en la que los textos tienden a hacerse imágenes. La persistencia y pervivencia de temas figurativos son analizados desde su significación histórica. Para el au-

tor, las imágenes anónimas, sin texto, explican mucho mejor los límites de la forma y de la expresión que momentos, figuras o mitos más espectaculares.

La idea del Renacimiento español como un fenómeno ecléctico parte, sobre todo, de la constatación de que no ha existido un procedimiento único para la construcción de espacios y arquitecturas en la pintura, ni tampoco para las imágenes, la composición o el retablo. El calificativo de ecléctico habría que leerlo, entonces, más que como una elaboración crítica, como el intento de explicar la continua fragmentación de las ideas y las formas del clasicismo. Y este es el concepto que inquieta a multitud de relaciones propuestas por Checa: el arte de Corte, la función de la imagen religiosa, las polémicas entre el «romanismo» y las tendencias emocionales, entre lo austero y lo sofisticado y maravilloso...

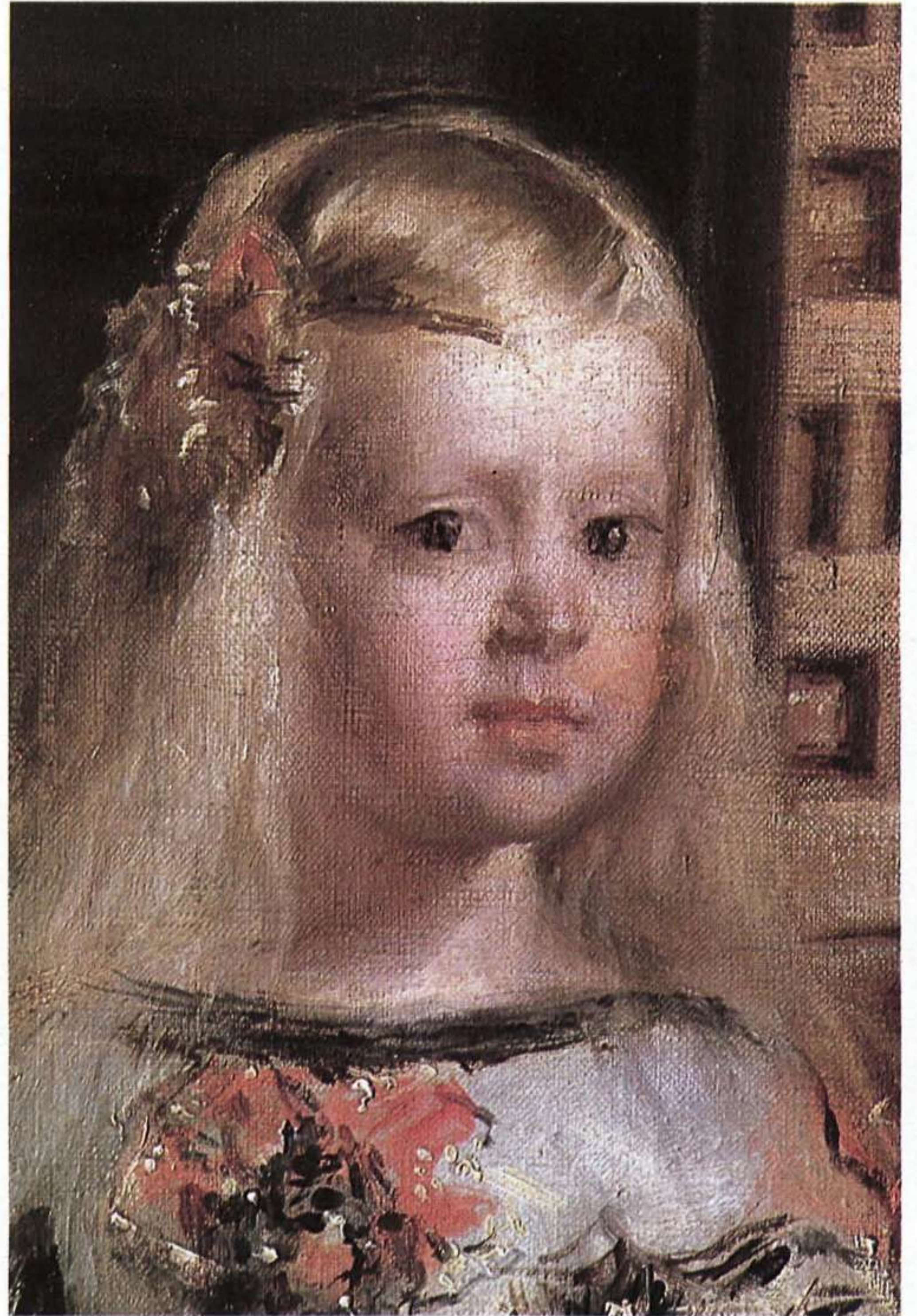
La pretensión de definir el Renacimiento español como una aspiración tortuosa, encaminada a la elaboración simbólica de una nueva Roma, funciona como un argumento contradictorio, permanentemente cuestionado por problemas concretos. El empeño puesto en plantear la existencia de un *clasicismo* es el tributo inevitable ocasionado por la fascinación por un ideal de perfección en los lenguajes. El espacio pictórico como escenario del milagro, el anticlasicismo crítico y vanguardista, la alternativa de los modelos hispanoflamecos, las ideas de persuasión retórica, la concepción decorativa del jardín y del palacio, la síntesis, nunca resuelta, entre modelos diversos, son algunos de los temas ejemplarmente estudiados. Su solo enunciado debiera servir para alejar el incómodo fantasma del clasicismo que, sin embargo, recorre como ideal inalcanzable buena parte de las páginas de este libro. El ciclo histórico del clasicismo se define por la permanente imposibilidad de formularlo. El arte español del Renacimiento —y se trata de una de las aportaciones más importantes de este estudio— se incorpora al Humanismo a través del lenguaje manierista, gracias a una particular y sugestiva utilización del gótico como *poética disgregadora*.

Muchas son las ideas que aún quedan por analizar y discutir y que, planteadas con verdadero rigor en estos libros, esperan protagonizar un debate que puede ser muy importante. Todo parece indicar que, de sufrir la idea del catálogo como rutina, estamos asistiendo a la aparición de magníficos catálogos de formas perfectas.

FRAGMENTOS VARIOS



**LA RESTAURACION
DE «LAS MENINAS»**



El 14 de mayo pasado, en el silencio y tranquilidad de un lunes en el Museo del Prado, daban comienzo los preparativos para la limpieza de «Las Meninas» de Velázquez, el lienzo más significativo del artista, composición genial en el panorama pictórico universal y obra profundamente arraigada en el sentir de los españoles.

«Las Meninas» parecen llevar consigo el misterio que rodea a algunas de las obras maestras de la pintura. Citadas por primera vez en el Inventario de la colección Real años después de la muerte de Velázquez, en 1666, se las describe allí como «Retrato de la Señora Emperatriz con sus damas y una enana» y el marco de labra dorada que lo pondría su autor y que parece chocar a la sensibilidad actual, acostumbrada al severo marco negro que acompaña al lienzo en el Museo del Prado. Descrito en todas las menciones de la obra como retrato de la Infanta Margarita o de la Familia de Felipe IV, es en el Catálogo del Prado de don Pedro Madrazo, de 1843, cuando por primera vez se le nombra como «cuadro llamado de Las Meninas», en clara alusión a las jóvenes que acompañan a la Infanta, llamadas así por Palomino en su descripción del lienzo, puesto no muy bien definido en la corte española, pero equivalente al de dama de compañía.

El cuadro fue pintado, posiblemente, hacia 1656 ó 1657, por la edad que aparenta la pequeña Infanta Margarita, nacida

en 1651, que parece tener aquí unos cinco o seis años de edad, y no se conserva documento alguno de su encargo a Velázquez ni de su pago, o cualquier otra mención que aclare el significado de la obra. Las interpretaciones de la composición han sido por ello muy variadas y van desde las de quienes han querido ver en ella una alegoría mitológica con Apeles pintando en su estudio, hasta las que se ciñen a una «vulgar» escena de género, en la que la Infanta, acompañada de sus damas y bufones, interrumpe el trabajo de Velázquez, atento a pintar en un gran lienzo al rey y a la reina, reflejados en el espejo del fondo. La controversia sobre tan enigmática obra seguirá en el futuro y la literatura añadirá su fantasía a los rigurosos estudios históricos, iconográficos y artísticos, hasta que tal vez un documento, aún no hallado, aclare, ¿definitivamente?, lo allí pintado. Porque seguiremos y seguirán siempre viendo la ensoñadora, ensimismada y a la vez penetrante mirada de Velázquez, dirigida en su juego espacial a los reyes, don Felipe IV y doña Mariana de Austria, que se reflejan al fondo, pero dirigida, mientras el cuadro exista, a la realidad cambiante que con el paso de los siglos se ha presentado ya y se irá presentando ante los ojos del maestro, que tal vez se pintó a sí mismo, como perenne testigo de la naturaleza, que él supo evocar en todas sus obras con admirable realidad. Y es esa admiración de la realidad que muestran «Las Meninas», la que sabrá captar el joven Goya en



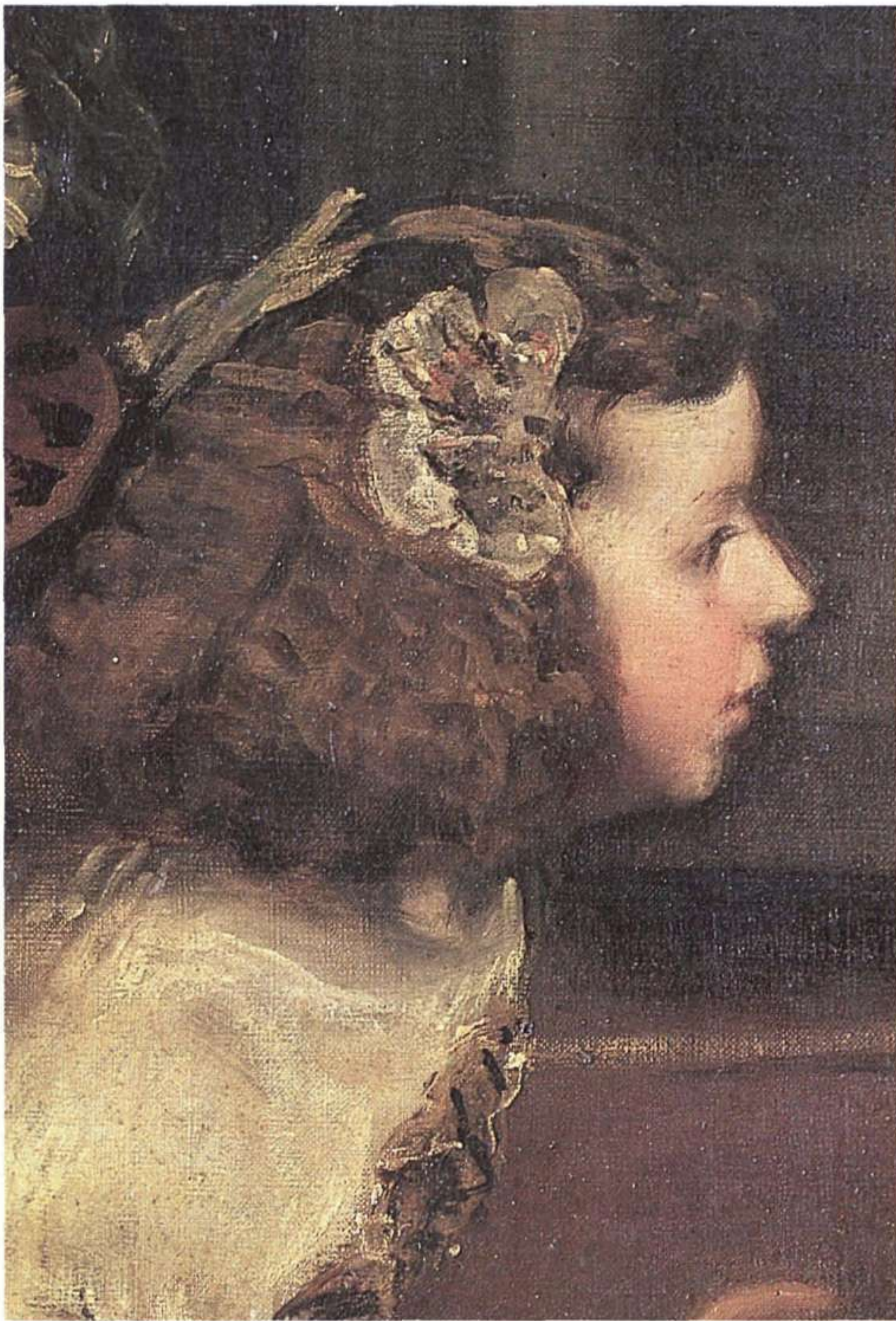
su copia, dibujo y aguafuerte, del cuadro de Velázquez, a quien él, otro genial avocador de la naturaleza, consideraba su maestro.

Hay una ausencia expresiva en «Las Meninas», la Infanta María Teresa, hermana mayor de Margarita, que en 1657 estaba en Madrid, prometida ya al rey francés Luis XIV, pero que en 1657 había renunciado, por ese motivo, a sus derechos a la corona española. No ha nacido aún Felipe Próspero, que sólo vivirá tres años, de 1657 a 1661, y la Infanta Margarita, consciente de que es en ese momento la única heredera del trono de España, aparece como protagonista absoluta de la obra. La luz que penetra por la ventana de la derecha, el primer término, ilumina su rostro y los vaporosos cabellos rubios, pero ella misma parece irradiar con su presencia soberana la luz que cae sobre sus acompañantes: las meninas, arrodillada a la izquierda, doña María Agustina Sarmiento, hija de don Diego Sarmiento de Sotomayor, en pie a la derecha, doña Isabel de Velasco.

Pero hay otros personajes en la obra, al fondo, subiendo las escaleras del iluminado rellano, don José Nieto Velázquez, Apoyentador de la Reina y, tal vez, pariente del pintor. A la derecha, doña Marcela de Ulloa y otro anónimo guardadamas de la Reina, y en primer término, dos impresionantes figuras, la enana Maribárbola y el pequeñísimo enano Nicolás Pertusato, que juega con el mastín.

El lienzo, a pesar de sus casi trescientos cincuenta años de vida, se encontraba en un excelente estado de conservación. Pocos han sido los daños que sufrió a lo largo del tiempo: tres desgarrones, con muy poca pérdida de color, uno en la falda de doña Inés de Velasco, otro en el lienzo que pinta Velázquez y un tercero en la parte superior, eran los más visibles, sin contar con el más significativo, por el lugar del mismo, en la mejilla izquierda de la Infanta Margarita, cuyos daños, con pérdida total de la pintura, se aprecian en los estudios radiográficos. En algunas zonas, en el fondo a la derecha, ocupado por doña Marcela de Ulloa y el guardadamas, la leve capa pictórica que allí había dado Velázquez, estaba ligeramente rozada y dejaba transparentar la trama de la tela. Las costuras de los tres lienzos que forman la composición se habían separado y en varios lugares, muy localizados, la pintura estaba saltada, lo que impedía la correcta lectura del conjunto de la obra, al ser muy visible esta pérdida en el rostro de doña Isabel de Velasco o en el propio Velázquez.

El cuadro, siguiendo una técnica tradicional para el refuerzo de las telas, había sido forrado, tal vez en el siglo XVIII, o ya en el XIX por la trama del lienzo empleado en este proceso, y esta forración, a diferencia de la de «Las Hilanderas», fue realizada impecablemente, bien por los pintores de Palacio, bien por los antiguos restauradores del Taller del Prado, y no parece



que sufriera la obra, sino que fue una salvaguarda para su conservación.

Conservan «Las Meninas» las gruesas pinceladas con que Velázquez realiza los ropajes, de rico empaste, y que no fueron aplastadas en el planchado de la forración, realizado, como citábamos más arriba, con exquisito cuidado; sobresalen los toques del pincel en pequeños toques grumosos que realzan los tocados de las damas, son perfectamente visibles los restregones, a pincel seco, con que Velázquez sugiere en el suelo la luz que penetra por la puerta del fondo, o los que en el borde del bastidor, del lienzo que está pintando, hacen evidente la calidad de la madera.

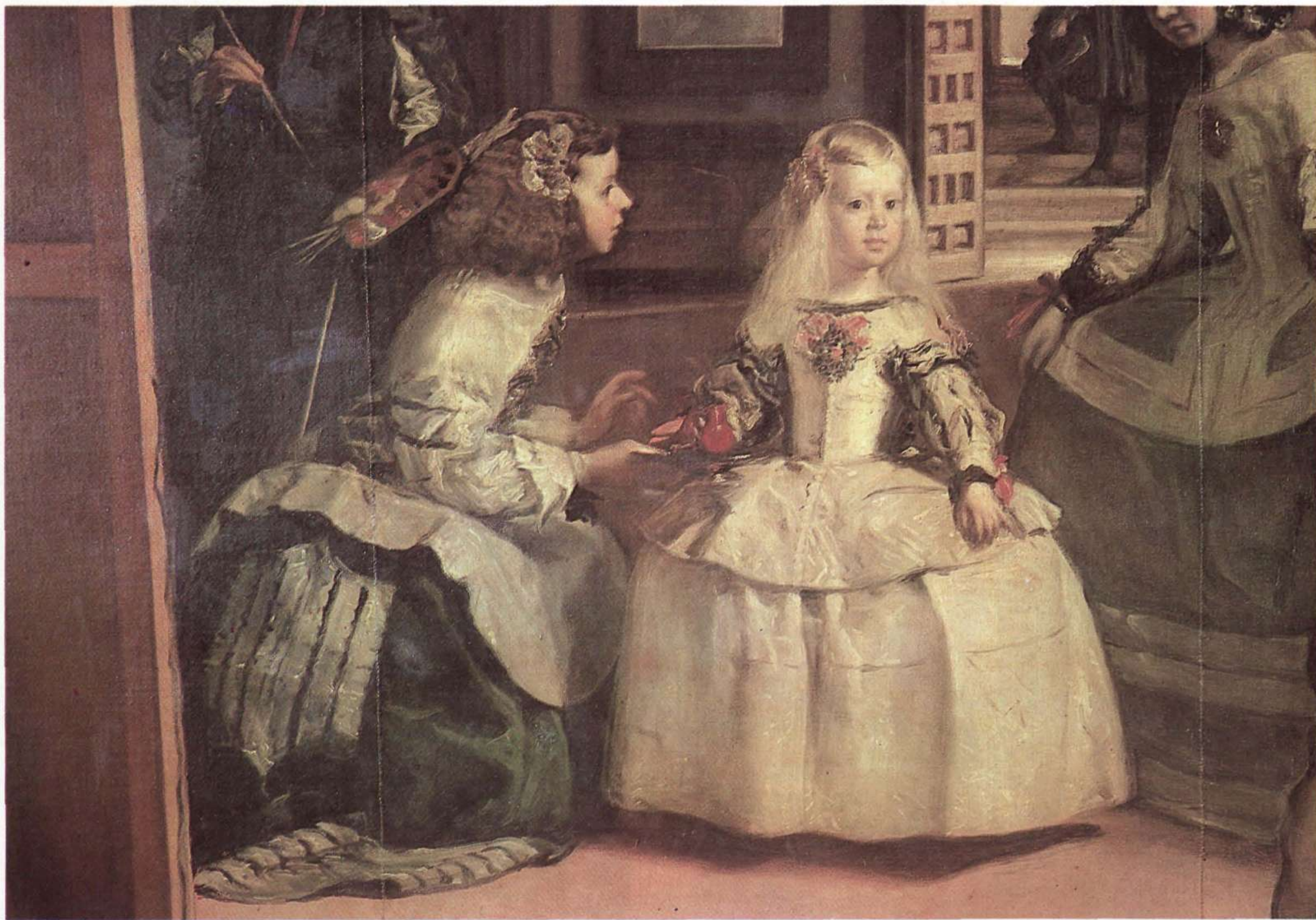
Muchos otros detalles del lienzo, de la técnica velazqueña, hacen y hacían patente su excelente estado de conservación, pero si bien la obra en ese aspecto no presentaba riesgo de futuros daños a corto plazo, su efecto estético estaba completamente alterado. «Ahogado» bajo una gruesa capa de viejos barnices enranciados y amarillentos, el bello lienzo de Velázquez había llegado a un punto de degradación estética que no permitía ya apreciar el maravilloso sentido de profundidad, la claridad atmosférica del ambiente, la penumbra semiiluminada del techo, el volumen de las figuras, las relaciones tonales de la infinita gama de grises, azules y pardos con que el pintor había logrado la magia de su composición, y, por último, la belleza de su técnica. En la restauración de la obra existían tres fases claras, el levantamiento de los barnices oxidados y los repintes

antiguos, el retoque posterior de las faltas de color y el barnizado final. El estudio del material documental elaborado en 1982 por el equipo técnico del Museo del Prado, que actuó en colaboración con un programa de investigación de la Universidad de Harvard, en Estados Unidos, dirigido por la especialista en Velázquez, doctora Gridley McKim Smith, permitió al restaurador, el profesor John Brealey, jefe del Departamento de Restauración del Metropolitan Museum de Nueva York, conocer a fondo el estado del lienzo a través de las radiografías, los pigmentos empleados y su actual conservación, gracias a los análisis de pigmentos y estratigrafías, y el tipo de la capa de barniz, que se reveló como barniz natural de almáciga, de considerable grosor, al haberse ido añadiendo en capas sucesivas a lo largo de los años de vida del cuadro.

En la remoción de las capas de barnices, el método empleado, según muestras las ilustraciones, fue una primera prueba de los disolventes que se habían de emplear, realizada en el margen derecho del lienzo, abarcando parte de la cabeza y el ropaje del pequeño Nicolás Pertusato. Los disolventes que se demostraron más idóneos fueron la acetona, el alcohol isopropílico y el «white spirit», que permitían levantar los barnices sin llegar en ningún momento al último estrato de lo que quedaba del barniz original, en contacto ya con la capa pictórica.

Se limpiaron, en primer lugar, los fondos de la parte superior, comenzando por la parte derecha del lienzo, para concluir en la zona superior del cuadro en el que pinta Velázquez, pero

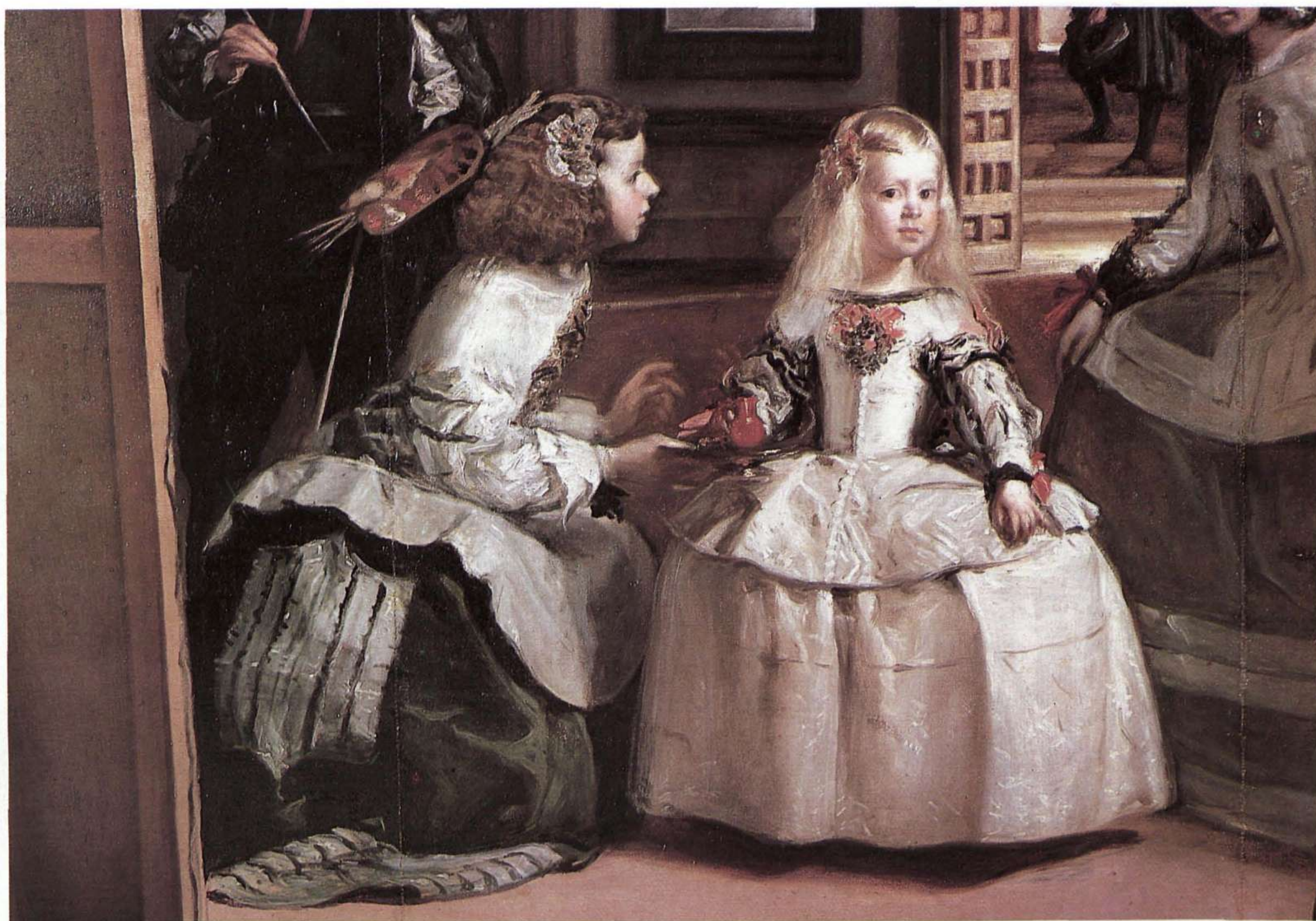




se dejó a la altura de la ventana del fondo un testigo de la suciedad superficial y los barnices oscurecidos, de unos 30 cm² de tamaño. La limpieza se extendió, posteriormente, a la zona de la composición en que se encuentran las figuras, Velázquez, en primer lugar, por los tonos profundamente oscuros de su ropaje; María Sarmiento e Isabel de Velasco a continuación; la Infanta Margarita, aunque se dejó hasta el final otro testigo de los barnices amarillos en la falda del vestido, fue cuidadosamente limpiada, junto a las figuras del fondo, Marcela de Ulloa y el guardadamas y, por último, el magnífico primer plano de Mari-bárbola, Nicolasillo Pertusato y el perro. Entonados en su limpieza todas las figuras, con el conjunto del cuadro en su espacio superior, quedaba aún una zona esencial por descubrir: el fortísimo contraluz de la puerta del fondo, en la que aparece recordada la figura del Aposentador de la Reina. La puerta, con su potente foco de luz, había de ser limpiada al final, ya que es el punto de máxima profundidad de la composición completa, y por ello, el barniz de su superficie no debía de ser limpiado en su totalidad, sino sólo en relación al resto de la limpieza del lienzo, ya que si se dejaba excesivamente amarillo, no se revelaría la espléndida profundidad que Velázquez dio a su obra, y si se limpiaba en exceso, podía convertirse en una zona de claridad deslumbrante, que rompiera con su brillantez excesiva el efecto total de la armoniosa composición.

Las ilustraciones comparativas de antes y después de la limpieza, muestran el cambio operado en la obra. Los tonos opacos, sucios y amarillentos, han recobrado su brillantez original, los azules de lapislázuli, los carmines, los blancos y negros y la sutilísima gama de los grises, aparecen ahora en todo su esplendor. Quizá sea esta gama fría, plateada, en la que Velázquez revela todo su genio de pintor, pasa de los grises azulados a los nacarados o verdosos, que acentúa con las bellísimas pinceladas de colores vivos que adornan los ropajes de las figuras o los tocados de las Meninas y la Infanta.

Varios problemas quedaban aún en la limpieza y eran éstos fundamentalmente los antiguos repintes al óleo, que cubrían los escasos desgarrones del lienzo, y que con el paso de los años habían cambiado de color. Sólo se han levantado, en zonas que afectaban a la integridad visual de la composición, pero se han respetado en aquellas que no habían cambiado de color, por ejemplo, en la mejilla derecha de la Infanta Margarita, el repinte antiguo, al óleo, tal vez del siglo XVIII, era de gran calidad y su tonalidad actual estaba en consonancia con el resto de la figura una vez limpiada, por lo que solamente se ha entonado con una ligera veladura para hacerlo aún más imperceptible. Se han levantado por completo, sin embargo, unas grandes manchas de tonalidad oscura en que se habían convertido los repintes que cubrían las faltas de color en el lienzo que pinta Velázquez,



a la izquierda, y que alteraban por completo la armonía de esa zona de la composición, al distraer la atención del espectador. Del mismo modo se ha actuado con el repinte que cubría el desgarrón de la falda de doña Isabel de Velasco, al dejar al descubierto el viejo estuco que igualaba la falta de color, pero sin levantar por completo el repinte que cubría algo de la pintura original del artista y que por la dureza que ya había alcanzado el óleo hubieran supuesto un peligro para la zona original de Velázquez.

El equipo del Museo del Prado, formado por doña Rocío Dávila, doña María Teresa Dávila, doña Clara Quintanilla y don Enrique Quintana, ha procedido a la reintegración de las faltas de color, a la restauración de las zonas en que la pintura estaba algo barrida y a entonar los repintes antiguos no eliminados, pero sólo en los lugares que producían una alteración notable de la visión de conjunto de la obra. En las reintegraciones, realizadas sobre una primera capa de barniz, se han empleado materiales absolutamente reversibles, como son los colores al barniz, en resina natural de almáciga de la marca Merimieri, suficientemente probados ya en los más importantes centros de restauración del mundo y entre ellos en obras del Museo del Prado.

En el rostro de la Infanta Margarita, y para entonar el antiguo repinte, no eliminado, se han utilizado el rojo indiano,

blanco de titanio, siena natural y azul ultramar. En el resto de los repintes y faltas de color o zonas muy gastadas se han añadido otros colores que se han demostrado como los más estables a las condiciones ambientales y que, por tanto, su color se altera muy poco con el tiempo, haciendo con ello más duradera la restauración. Entre ellos están el amarillo de cadmio, el ocre amarillo, las tierras de siena, tostada y natural, el negro marfil y viridiana.

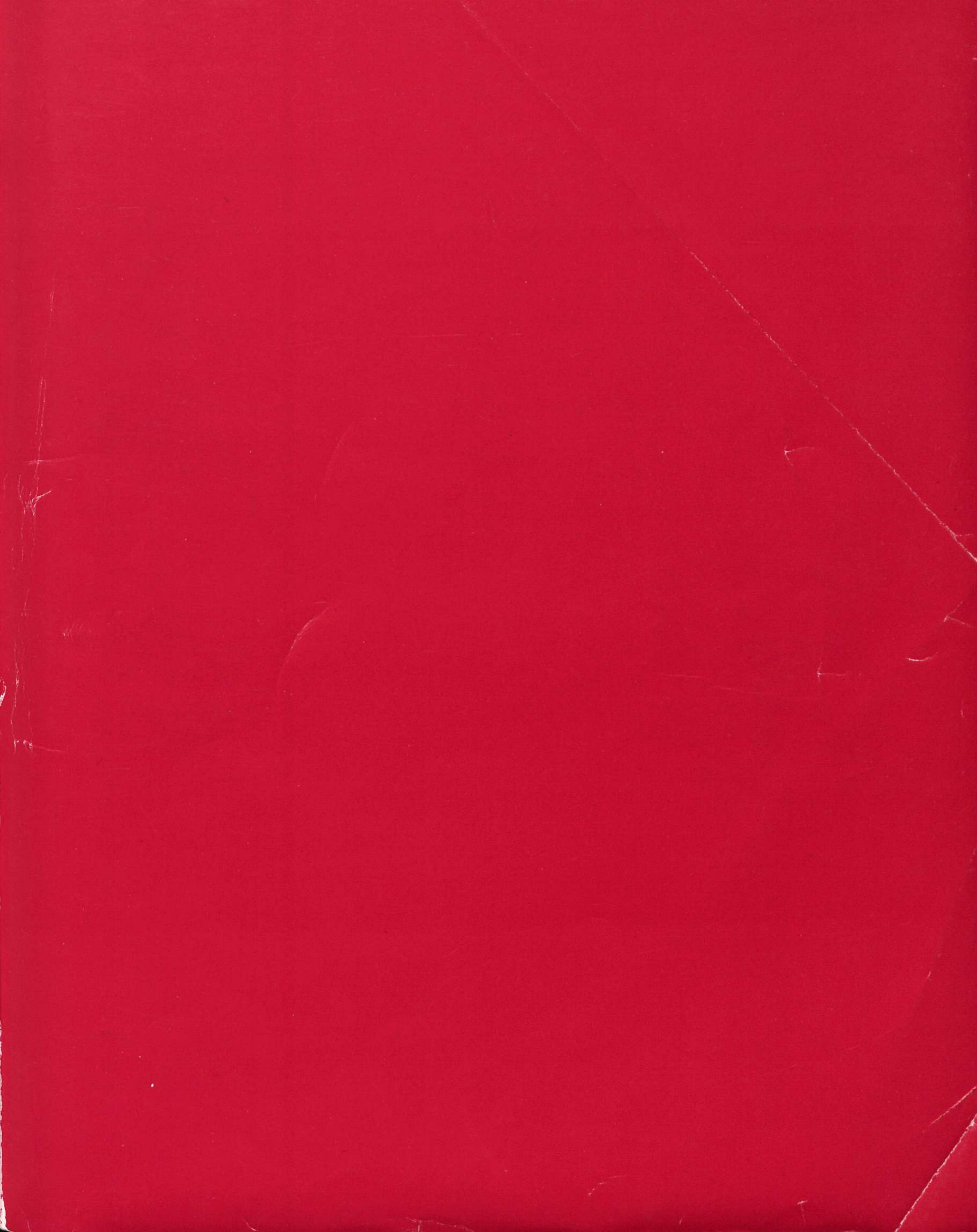
El proceso de la restauración de «Las Meninas» se halla con este último paso concluido, aunque queda aún el barnizado final, que se ha de realizar a principios del próximo mes de octubre, una vez que el cuadro haya admitido completamente la primera capa de barniz que ya ha recibido. Para ello se utilizará un barniz natural, de almáciga o damar, como el que empleaban los pintores del siglo XVII, entre ellos el propio Velázquez, y que son los que se han demostrado como más apropiados en las restauraciones de obras del siglo XVII y de los cuadros del Museo del Prado.

Manuela MENA MARQUES
Subdirectora del Museo del Prado.









MINISTERIO DE CULTURA