

ACTAS
DEL
XXIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE
HISTORIA DEL ARTE
ESPAÑA ENTRE EL
MEDITERRANEO Y EL ATLANTICO
GRANADA 1973

III



UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

MCMLXXVIII

ACTAS DEL
XXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE
HISTORIA DEL ARTE
III

EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
AGRADECE PROFUNDAMENTE AL
RECTORADO DE LA MISMA,
PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES
LAS AYUDAS
CONCEDIDAS PARA LA PUBLICACION DE
ESTE VOLUMEN DE LAS
ACTAS

ACTAS
DEL
XXIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE
HISTORIA DEL ARTE

ESPAÑA ENTRE EL
MEDITERRANEO Y EL ATLANTICO
GRANADA 1973

III



UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
MCMLXXVIII

© UNIVERSIDAD DE GRANADA. ACTAS DEL XXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. Editado e impreso por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada para el Departamento de Historia del Arte. Un.Gr.70.78.07. Depósito legal Gr.487.1978. ISBN obra completa, 84.600.6927.3. ISBN vol. III, 84.338.0103.1. 1500 ejemplares. *Printed in Spain.*

Imprenta de la Universidad de Granada. Hospital Real. Cuesta del Hospicio, s/n.

SUMARIO

[Palabras preliminares]	11
SECCION VI. LA PINTURA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. LA PEINTURE AUX XVII ^e ET XVIII ^e SIECLES. PAINTING IN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES.	13
SECCION VII. LO SAGRADO Y LO PROFANO DEL SIGLO XVI AL XVIII. LE SACRE ET LE PROFANE DU XVI ^e AU XVIII ^e SIECLE. THE SACRED AND THE PROFANE DURING THE SIXTEENTH TO THE EIGHTEENTH CENTURIES.	13
Jeannine Baticle: Les amis "norteños" de Goya en Andalousie. Cean Bermúdez, Sebastián Martínez	15
Radu Bogdan: A propos de la dialectique du fantastique chez Goya	31
José Rogelio Buendía: Dos nuevos retratos velazqueños	35
Patricia A. Carisella: "Las Hilanderas" and "Las Meninas"	43
M ^a Luisa Caturla: La verdadera fecha del retrato madrileño de San Hermenegildo	49
Agustín Clavijo García: Juan Niño de Guevara y su obra en la Catedral de Málaga	57
Bernard Dorival: Obras españolas en las colecciones francesas del s. XVIII	67
Julián Gállego: Datos sobre la calificación profesional de Velázquez	95
Marianne Haraszti-Takacs: Cinq tableaux de Goya a une vente de Vienne en 1820	101
Madeleine Hours et Jean Paul Rioux: Observations techniques sur la matière picturale de Murillo et Goya	105
Barron Hunnicutt: Christian aspects in the great stairway ceiling in the Wurzburg Residence Palace	107
René Jullian: Goya et le paysage	109
Tatiana Kaptereva: L'art espagnol dans les musées soviétiques	117
Aurora León Alonso: La arquitectura en la pintura barroca sevillana	123
Juan J. Luna: Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V. Aspectos inéditos	129
Luis Luna Moreno: Notas sobre la composición en Velázquez	141
Antonio Martínez Ripoll: Francisco de Herrera "el Viejo", grabador	145
Emilio Orozco Díaz: Lo profano y lo divino en el retrato del manierismo y del barroco	155
François-George Pariset: Sacré et profane à la cour de Lorraine: 1600-1650	199
Germán A. Ramallo Asensio: El pintor Segismundo Laire en España	205
Oland Rand: Philippe de Champaigne and the concept of archaeological accuracy in painting ...	213
Ana M ^a Roteta: Un artista al servicio de los Austrias. Nuevos datos para una biografía de Diego de Astor	223

Mitsuru Sakamoto: La mission catholique et l'art de Namban au Japon	227
Domingo Sánchez-Mesa Martín: Algunas puntualizaciones sobre la significación social y estética de la escultura religiosa en España e Hispanoamérica	231
M ^a del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll: Aportaciones al estudio de la escultura barroca en Murcia: La imagen de la Inmaculada del Trascoro de su Catedral	233
Marc Sandoz: Questions relatives aux courants venus d'Italie et de Paris dans l'art en Espagne au XVIII ^e siècle	236
M ^a Jesús Sanz Serrano: Custodias procesionales sevillanas	257
John F. Scott: Peruvian tenebrism and the St. Jerome Master	267
Hidemichi Tanaka: Le problème des tableaux doubles de Georges de la Tour	269
Federico Torralba: Goya en Aula Dei	283
Joan-Ramon Triadó: La influencia flamenca en los bodegones de Juan van der Hamen y León ..	285
Enrique Valdivieso: Relaciones artísticas hispano-holandesas en el siglo XVII	293
Eric E. Young: Two signed Spanish "bodegones" of the seventeenth century	299

SECCION VIII. DEL NEOCLASICISMO A NUESTROS DIAS, DU NEOCLASSICISME A NOS JOURS, FROM NEO-CLASSICISM TO MODERN DAYS

Claude Bedat: L'enseignement de l'architecture à l'academie de Saint Ferdinand.1752-1808 ...	307
Eva Bodnar: Relations artistiques hungaro-espagnoles au XIX ^e et au XX ^e siècles	333
Maria Lluïsa Borrás: Picabia y Barcelona	339
Phyllis Braff: Nonell in Paris	343
George R. Collins: The design procedures and working methods of the architect Antonio Gaudí	357
Adrián Espí Valdés: Un cuadro de Emilio Sala en el museo de Bellas Artes de Granada: "Expulsión de los judíos"	381
Francesc Fontbona: Concepto de postmodernismo catalán	387
José Augusto França: Les mouvements d'avant garde au Portugal: Le futurisme (1915-1917) et le surrealisme (1935-1952)	393
María R. Freixa Serra: Ruskin y la arquitectura del 1900 en Cataluña	401
Ramón Gutiérrez: El real cuerpo de ingenieros militares. El cuerpo de Ingenieros de Marina y sus academias	403
Ignacio L. Henares Cuéllar: La teoría de las Artes en la Academia de San Fernando durante la segunda mitad del s.XVIII	405
M ^a Jesús Losada Gómez: El escultor Alberto Sánchez	419
Marilyn McCully: "Els quatre Gats": The focus of modernista activity at the turn of the century in Catalonia	423
Salvador Moreno: La academia de San Carlos de Nueva España y sus primeros maestros españoles	429
Gyoko Murakami: Goya et Redon. Le problème des sources et l'imagination	435
M ^a del Socorro Ortega Romero: Influencia de la academia en la formación de los artistas (problemas entre los arquitectos de la academia y los no titulados)	443
Mieczyslaw Porebski: Les modernismes, Barcelone-Cracovie vers 1900	449
Judith C. Rohrer: "Modernismo" and architecture: some etymological and ideological considerations	453
Rosa M ^a Subirana i Torrent: Los murales cerámicos de Joan Miró y Josep Llorens Artigas y el mural del aeropuerto de Barcelona	465
Alberto Villar Movellán: La arquitectura del Modernismo en Andalucía Occidental	469

SECCION IX. PROBLEMAS DE INTERPRETACION Y DE CLASIFICACION HISTORICA. PROBLEMES D'INTERPRETATION ET DE CLASSEMENT HISTORIQUE, PROBLEMS OF INTERPRETATION AND HISTORICAL CLASSIFICATION	479
Jan Bialostocki: Reflections of facts and generalizations in the history of art	481
François Bucher: "Micro-architecture" as the idea of gothic theory and style	487
José Camón Aznar: Parménides y el arte de Fidias	491
Anna Dobrzycka: Athanazy Raczyński a Lisbonne et a Madrid	497
Peter H. Feist: Prinzipien der Kunsthistorischen Periodisierung	509
Clara Garas: Portraits de la renaissance italienne: problèmes et methodes	515
Creighton Gilbert: The usefulness of comparisons between the parts and the set: The case of the Cappella Paolina	519
Seymour Howard: Covert references in the Dresden Venus and its Kin: observations on the mutation and retrieval of types	533
Pierre Moisy: Trois hommes devant un Salon: Baudelaire, Fromentin et Thoré-Bürger en 1845 ..	553
Lajos Nemeth: Contribution à l'interpretation de la notion d'époque dans l'histoire de l'art ...	563
Ursula Nilgen: Filaretos Bronzetür von St. Peter. Zur interpretation von Bild und Rahmen	569
V.M. Polevoi: Romanticismo y folklore. Paralelismos históricos en el arte de América Latina y de la cuenca del Mediterráneo en la primera mitad del s.XIX	587
Elisabeth Schroter: Raffaels Parnass: Eine ikonographische untersuchung	593
Piotr Skubiszewski: Les deux approches principales en Histoire de l'Art	607
Athanas Stoikov: Sur les reciprocités des diverses cultures artistiques	623
SECCION X. CONSERVACION DE CIUDADES DE ARTE Y CONJUNTOS MONUMENTALES. CONSERVATIONS DES VILLES D'ART ET DES SITES, CONSERVATION OF CITIES OF ARTISTIC INTEREST AND OF AREAS OF ARCHITECTURAL VALUE	627
Djurdje Boskovic: Heritage urbain, mort ou vivant. Hier, aujourd'hui, demain	629
Pier Luigi Cervellati: Le centre historique. Problèmes de la conservation pour une politique de renouvellement de la ville	639
Geza Entz: Epanouissement de la ville medievale hongroise sur la base des recherches pour les monuments historiques	641
Juan José Martín González: España en la problemática de la conservación de sus centro histórico artísticos	647
César Pemán y Pemartín: El plano relieve de Cádiz de 1777-1779	651
Mihaly Zador: Effect of the scientific-technical revolution in the preservation of historical monuments and settlements	667

El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada cumple el compromiso contraído tras la celebración del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, al publicar el tercer y último volumen de las Actas. Tras las explicaciones dadas en los volúmenes anteriores, resulta innecesario insistir en las dificultades económicas que fue preciso superar para completar la obra. Como se había anticipado en el tomo anterior, se dan a conocer ahora las Ponencias y Comunicaciones correspondientes a las secciones 6ª a 10ª.

Las observaciones que se hacían en el volumen 2º resultan absolutamente válidas en éste. Pero ahora hay que subrayar de un modo más firme la decisiva ayuda del Rector de la Universidad, Antonio Gallego Morell, ya que sin ella hubiera sido imposible dar cima al esfuerzo realizado por el departamento de Historia del Arte. La colaboración del Secretariado de Publicaciones ha resultado valiosísimo.

Le Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Grenade tient l'engagement pris lors du XXIII Congrès International d'Histoire de l'Art, en publiant le troisième et dernier volume des Actes. Après les explications données dans les volumes antérieurs, il est inutile d'insister sur les difficultés économiques qu'il a fallu vaincre pour compléter l'oeuvre. Comme l'annonce le tome précédent, les Rapports et Communications qui correspondent aux sections 6ª et 10ª sont publiés dans ce troisième volume.

Les observations faites dans le second volume restent absolument valables dans celui-ci, mais il faut maintenant souligner, avec plus de force, l'aide décisive apportée par le Recteur de l'Université, Antonio Gallego Morell, sans laquelle il eut été impossible de mener à bien l'effort réalisé par le Département d'Histoire de l'Art. Il faut aussi souligner la précieuse collaboration du Secrétariat des Publications.

The Art History Department belonging to the Granada University fulfils its promise, done after holding of the XXIII International Congress of Art History, to publish the third and last volume of the Proceedings. After the explanations given in previous volumes, it is unnecessary to insist on the financial difficulties that must have been overcome to carry out the work. As announced in the previous volume, Reports and Communications corresponding to the 6ª and 10ª sections are published.

The comments made in the second volume are still absolutely valid in this one. But now, the decisive help given by the Rector of the University, Antonio Gallego Morell, should be more strongly underlined as without such an assistance it would have been impossible to carry out the effort realized by the Art History Department. Should also be underlined the inestimable collaboration of the Publications Secretariat.

Al mismo tiempo que se agradece la ayuda de la Universidad hay que valorar las subvenciones que concede el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Patronato de la Alhambra, que siguen contribuyendo con gran eficacia a la difusión de estas Actas.

A la gratitude pour le concours apporté par l'Université, il faut ajouter le précieux secours des subventions accordées par le Ministère des Affaires Etrangères et par le "Patronato de la Alhambra" qui ont contribué, de façon extrêmement efficace, à la diffusion de ces Actes.

To the gratitude for the assistance given by the University, should be added the powerful aid granted by the Foreign Minister together with the "Patronato de la Alhambra" which have contributed, with great efficiency, to the diffusion of the Acts.

José Manuel Pita - Andrade
Secretario del

XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte

SECCION 6 SECTION 6

PRESIDENTE
PRESIDENT FRANCIS HASKELL

VICEPRESIDENTE
VICE-PRESIDENT JOSE HERNANDEZ DIAZ

La pintura en los siglos XVII y XVIII	La peinture aux XVII ^e et XVIII ^e siècles	Painting in the seventeenth and eighteenth centuries
6.1. Realismo y Caravagismo	6.1. Réalisme et Caravagisme	6.1. Realism and the cult of Caravaggio
6.2. Velázquez	6.2. Velazquez	6.2. Velazquez
6.3. Flandes y la Península Ibérica	6.3. La Flandre et la péninsule Ibérique	6.3. Flanders and the Iberian Peninsula
6.4. Goya	6.4. Goya	6.4. Goya

SECCION 7 SECTION 7

PRESIDENTE
PRESIDENT ITSUJI YOSHIKAWA

VICEPRESIDENTE
VICE-PRESIDENT EMILIO OROZCO

Lo sagrado y lo profano del siglo XVI al XVIII	Le sacré et le profane du XVI ^e au XVIII ^e siècle	The sacred and the profane during the sixteenth to the eighteenth centuries
7.1. Artistas de corte en los siglos XVII y XVIII	7.1. Peintres de cour au XVII ^e et XVIII ^e siècles	7.1. Court Painters in the Seventeenth and Eighteenth centuries
7.2. La pervivencia de la iconografía medieval	7.2. Permanence de l'iconographie médiévale	7.2. The perpetuation of medieval iconography
7.3. Intercambios iconográficos entre diversas culturas	7.3. Echanges iconographiques entre les différentes cultures	7.3. Iconograph exchanges between different cultures
7.4. La imagen de culto	7.4. L'image religieuse	7.4. The imagery of worship

LES AMIS "NORTEÑOS" DE GOYA EN ANDALOUSIE. CEAN BERMUDEZ, SEBASTIAN MARTINEZ

JEANNINE BATICLE. MUSEE DU LOUVRE. PARIS. FRANCE

La majorité des biographes s'étonne que la réussite de Goya se place au moment où il atteint la maturité et les raisons qu'ils cherchent à cela sont en général peu convaincantes; en effet ce retard chez un artiste de génie est inexplicable si on l'envisage du seul point de vue psychologique et social. Sous l'ancien régime, le grand peintre dépend presque entièrement du bon vouloir de la Cour et de l'Eglise et la faveur dont il jouit est fatalement fonction de celle de ses protecteurs. Si, pour une raison inconnue de nous aujourd'hui il a eu le malheur de s'attacher à un parti hostile au pouvoir, et cela dès sa jeunesse, son succès est compromis pour de longues années. Or, dans cette Espagne qui oscille entre le "siècle des lumières" et un solide passé de superstitions, pour un observateur et un créateur de la trempe de Goya, il est difficile d'échapper aux conflits du temps. Tout concourt à prouver que les tentatives de réussite de Goya demeurent embryonnaires jusqu'en 1779, moment où Jovellanos croise son chemin.

Bien que la présente communication traite surtout de l'activité de Goya entre 1780 et 1800, nous tentons de démontrer que non seulement des personnalités politiques de premier plan, qui font et défont l'Histoire à cette époque, mais encore des personnages ayant joué apparemment un rôle plus mineur, ont modifié très profondément le déroulement de la carrière de Goya. C'est ainsi que la présence en Andalousie de deux de ses amis "norteños", d'une part le riche négociant et collectionneur Sebastián Martínez, d'autre part l'historien d'art éminent et homme politique Ceán Bermúdez, le premier installé à Cadix, le second réfugié à Séville, a été la principale cause des voyages de Goya dans le sud de l'Espagne et que ces deux amateurs d'art ont exercé une action décisive sur les conceptions artistiques du maître, surtout le second.

En principe nous avons juxtaposé les faits et réduit nos propres commentaires au minimum; ces faits proviennent des documents d'archives publiés sur Goya et d'événements historiques importants, contemporains de la vie du maître et dûment vérifiés. C'est ainsi que le "motin" d'Esquilache en mars 1766¹ aura comme conséquence mineure la totale mainmise du padre Eleta, confesseur du roi Charles III, -franciscain illétré ennemi des Jésuites-² sur la vie culturelle de la Cour d'Espagne³. Il persécute Luis

Paret, il persécute Tiepolo tant admiré de Goya et oriente sournoisement toute la politique de l'Académie San Fernando qui refusera en 1763 une bourse au jeune Goya⁴.

Le 22 Juillet 1766, Goya âgé de 20 ans échoue au concours triennal de l'Académie San Fernando⁵. A partir de cette date les documents sont muets à son sujet, jusqu'en Avril 1771 où on le retrouve à Rome⁶. Il dira plus tard qu'il s'est rendu en Italie à ses frais avec l'aide de ses parents, donc sans bourse et sans appuis officiels⁷. Pourquoi?.

A son retour en Espagne à l'automne 1771, ce sont les premiers succès à Saragosse⁸ et lorsque le 25 juillet 1773, à Madrid, Goya épouse Josefa, soeur de Francisco Bayeu⁹ duquel il se déclare l'élève¹⁰ - Bayeu aragonais comme lui, peintre du roi, disciple de Mengs et protégé d'Eleta - le jeune artiste ne se doute pas que ces circonstances apparemment favorables vont en réalité retarder de treize années son accession officielle à la Cour car entre le futur auteur des "Caprices" et le vertueux Bayeu, il y a un fossé immense.

La correspondance de Goya avec son ami Zapater¹¹ laisse transparaître la révolte du peintre pris au piège d'une société étroite et bornée à laquelle son absence d'éducation, son caractère emporté et sa situation modeste ne lui permettent pas d'échapper. En dépit de l'estime de Mengs qui le remarque en 1776¹², de la protection du ministre Roda, aragonais comme lui, qui le recommande le 6 août 1779 pour le poste de peintre du roi¹³, Goya est cantonné dans l'exécution des cartons de tapisseries de la manufacture de Santa Barbara jusqu'en 1780. Il a trente ans.

Puis, tout à coup, l'horizon s'éclaircit; en janvier 1779, fou de joie, il annonce à Zapater sa présentation au roi Charles III et aux princes; il leur a baisé la main¹⁴; et en 1780, les honneurs viennent: cette même année il est élu académicien¹⁵; en 1780 il reçoit la commande du grand tableau pour San Francisco el Grande¹⁶; en 1783, celle du portrait du tout puissant ministre le comte de Floridablanca, l'ennemi des Jésuites, le protecteur des Espagnols éclairés¹⁷. Enfin en 1783 on le charge également de peindre la famille de don Luis de Bourbon, frère du roi, exilé à Arenas de San Pedro¹⁸. Il faut bien souligner qu'aucun de ces honneurs, aucune de ces commandes, n'émane directement de la Cour. Que s'est-il passé? Au premier abord, le chercheur qui suit pas à pas la vie de Goya à travers les documents est déconcerté. Pourquoi janvier 1779 marque-t-il le grand départ pour la réussite?.

A notre avis, essentiellement parce qu'en 1777, José Moñino, comte de Floridablanca est devenu premier ministre et qu'il s'entoure de personnalités favorables au talent de Goya.

La première de toutes, la plus haute figure du XVIII^e siècle espagnol, la plus sympathique aussi, est l'asturien Gaspar Melchor de Jovellanos, originaire de Gijón (1744), juriste, penseur et pour lors futur homme d'Etat. D'apparence physique agréable il possède autant de distinction, d'intelligence, que de générosité¹⁹. Magistrat à Séville depuis 1767 il rentre à Madrid en 1778²⁰; il y retrouve Juan Agustín Ceán Bermúdez, né comme lui à Gijón (1749), au bon visage tout rond, travailleur acharné. Ceán, de l'aveu même de Jovellanos dans son premier testament "avait été élevé à ses côtés dans sa maison"²¹; il avait accompagné Jovellanos à Séville en 1768 en qualité de secrétaire disent certains, et y demeura jusqu'en 1776²². D'après les précisions qu'il

apporte dans son dictionnaire, Cean avait appris à Séville les rudiments de l'art de peindre dans l'atelier de Juan de Espinal, artiste cultivé, consciencieux et sans talent. Ensuite, à Madrid, Cean Bermúdez se lie avec Rafael Mengs et, dit-il, ne peut l'empêcher de détruire ses esquisses et ses dessins que le peintre bohémien brûle dans sa cheminée avant de quitter définitivement l'Espagne en 1777²³.

A ce moment, le juriste et diplomate Campomanes, l'un des hommes politiques les plus importants du règne de Charles III, admirateur des philosophes et économistes français, est le maître à penser de la "jeunesse éclairée". Jovellanos devient, aussitôt arrivé à Madrid, un habitué du "Cenit des lucas" que préside Campomanes, "Tertulia" où l'on rencontre tout ce que l'Espagne compte comme esprits distingués et pour la plupart nés dans la même décennie que Goya (1740-1750)²⁴.

A son retour à Madrid, en 1778 nous dit Cean Bermúdez, dans sa "Vie de" Jovellanos, ce dernier fut accueilli par les professeurs et les artistes de la Cour, en particulier par Don Pedro González de Sepúlveda, graveur de Chambre du roi et par Don Francisco Goya "qui se délectaient de sa conversation" (il est à noter que Cean cite seulement ces deux noms) car, en effet "Jovino" comme ses amis appelaient Jovellanos était un grand amateur d'art; on sait qu'il se constituera plus tard une magnifique collection de dessins qu'il léguera à l'Institut portant son nom et fondé par lui en 1794, dans sa ville natale, Gijón²⁵.

Nommé Alcalde de Casa y Corte, passé ensuite au conseil des ordres militaires, Jovellanos grâce à son oncle, le duc de Losada, grand chambellan, ami personnel de Charles III, mais aussi grâce à la protection de Campomanes, voit s'ouvrir le chemin des honneurs et toutes les académies l'accueillent parmi leurs membres. Ses amis estiment qu'il doit être logé décemment et il s'installe dans une nouvelle demeure, calle de Joanelo que Cean décore de peintures²⁶. On assure par ailleurs que Cean a été portraitiste. Il existe un portrait en pied de Jovellanos qui a appartenu à la famille Cienfuegos et se trouve aujourd'hui dans la collection Valls y Taberner, de Barcelone, dans lequel le modèle est placé dans un fond de paysage maritime (Séville ?), oeuvre trop faible pour être de la main de Goya²⁷. Cean Bermúdez n'en serait-il pas l'auteur ?

Fatalement, Jovellanos qui va publier en 1785 "l'Informe sobre el libre ejercicio de las artes" (Rapport sur le libre exercice des beaux arts) est bien davantage attiré par la personnalité exceptionnelle de Goya que par celle de Bayeu, bon décorateur, grand travailleur, mais courtisan dévot et jaloux auquel Cean dans son dictionnaire accorde un peu péjorativement "d'avoir atteint un certain grade de perfection"²⁸.

Grâce à ces hommes de "l'Espagne du siècle des lumières" dont le règne dure dix ans environ et qui vont en quelque sorte remodeler l'intelligence de Goya, celui-ci, en dépit de l'hostilité de Bayeu très protégé à la Cour, parvient enfin à s'imposer et les commandes affluent. Sa brusque réussite et la conscience qu'il a de son génie naissant lui valent le fameux affront de la Coupole du Pilar à Saragosse (1780) auquel Bayeu n'est pas étranger²⁹. Comment peut-il comprendre les promesses prodigieuses que révèle la facture "esquissée", synthétique, de son beau-frère "quien no corrimos mucho", dira Goya un peu plus tard³⁰.

A la même époque, Jovellanos se lie intimement avec François Cabarrus, basque français

né en 1752, naturalisé espagnol, qui avait enlevé et épousé une jeune fille de Valence; il est le père de la célèbre Madame Tallien³¹. Il faut rappeler ici brièvement qu'à la suite de la guerre d'Indépendance d'Amérique la situation économique générale s'était dégradée en Europe Occidentale et en Espagne en particulier et que force était de rechercher des remèdes hardis pour échapper à la banqueroute. C'est dans cette conjoncture financière que Cabarrus, grand homme d'affaires au sens moderne du mot, soutenu juridiquement par Campomanes et avec l'accord du ministre Floridablanca, crée en 1782 la Banque Nationale de San Carlos (il faut insister sur l'emploi du terme "national" en 1782). Cabarrus introduit l'usage de la monnaie papier en Espagne et en 1785 fonde la Compagnie Commerciale des Philippines dont Goya, en 1817, va immortaliser la "Junte" (Musée de Castres) et dont le premier directeur Bernardo de Iriarte, sera peint par Goya en 1797 (Musée de Strasbourg)³². Jovellanos, aidé de Cean Bermúdez est désigné pour contrôler les actions de la Banque de San Carlos acquises par les territoires indiens du Mexique. Cean Bermúdez, en récompense de ses services, doit toucher 2% des opérations et en 1786 il est nommé premier commis de la Banque de San Carlos (aujourd'hui Banque d'Espagne)³³. Les débuts du gouvernement de la Banque de San Carlos sont illustrés par Goya qui représente cinq des huit directeurs: le marquis d'Astorga comte d'Altamira, beau-frère de la duchesse d'Albe et père du petit Manuel Osorio (l'Enfant Rouge du Metropolitan Museum), figure au premier rang de cette galerie de portraits. Celui de don José Toro, le premier en date, est payé à Cean Bermúdez, on ne sait pourquoi; les suivants, dont celui de Cabarrus, directement à Goya qui devient actionnaire et se déclare par la suite fort satisfait des revenus que le "Banco" de San Carlos lui procure³⁴. À partir de 1785 on retrouve Goya peintre attiré des ducs d'Osuna qui seront les fidèles commanditaires du maître trente années durant et qui protègent alors les artistes et les poètes, entre autres Meléndez Valdés et Moratín³⁵.

En 1785 Pedro López de Lerena passe au devant de la scène. C'est Xavier de Salas qui, le premier, a attiré l'attention sur lui³⁶. Or pratiquement, de 1785 à 1792, ce personnage va constamment être mêlé à la vie de Goya; originaire de Valdemoro près de Madrid (1732), transplanté à Cuenca, Lerena est remarqué en 1766 par José Moñino, futur comte de Floridablanca, chargé d'instruire le procès de l'émeute survenue dans cette ville après le "motin" d'Esquilache. Quoi que d'origine très humble il est choisi comme copiste par Floridablanca qui le protège³⁷. "Sa fortune aussi rapide qu'inexplicable cause en 1785 un étonnement voisin de l'indignation" quand il est nommé secrétaire du Despacho de Hacienda (Ministère des finances) à la mort du comte de Gausa³⁸. "Dur, violent, vindicatif, ingrat, quoi que ferme et laborieux" dit Bourgoing³⁹, "complètement illettré et dépourvu de tout genre d'instruction" proteste véhémentement Jovellanos qui lui consacre une longue notice dans les "Diarios" et le considère comme son pire ennemi⁴⁰.

Or Lerena, à partir de 1785, contresigne les ordres donnés à Goya pour l'exécution des cartons de tapisseries; il réorganise la manufacture de Santa Barbara, sous l'impulsion semble-t-il de Bayeu et de Maella, raison pour laquelle afin de ne pas faire appel à des artistes étrangers on nomme enfin Goya peintre du roi en 1786⁴¹. Grâce à Xavier de Salas on sait que les deux Bayeu sont chargés de peindre en 1790 deux tableaux d'autel pour l'église de Valdemoro et Goya le troisième, le tout commandé par Lerena⁴². Dans une de ses lettres à Martin Zapater, l'ami de jeunesse qui vit à Saragosse, Goya s'étonne de voir l'intérêt que Bayeu porte brusquement à sa nomination. Il

faut avouer qu'ici nous ne sommes pas parvenus à en trouver la cause réelle. L'autorité de Lerena s'étend à toutes sortes de sujets et il est chargé entre autres de réorganiser, fort bien dit-on, l'administration du port de Cadix. Par ailleurs il déteste Cabarrus pour des raisons que nous ignorons et la Banque de San Carlos lui est redevable d'une partie de ses déboires entre 1785 et 1789. Pour Goya, l'ascension se poursuit jusqu'en 1789, jalonnée chaque fois de commandes de plus en plus flatteuses; l'aisance matérielle dont il fait parade auprès de Zapater s'accompagne, semble-t-il, du perfectionnement de sa culture. En effet, le neveu de Zapater assure que Goya avait appris le français et qu'il possède une lettre de l'artiste écrite en cette langue⁴³.

Puis l'ouragan éclate: premier signe avant-coureur de destin auquel personne ne prend garde: la mort de l'austère Charles III en décembre 1788. Songeons à la situation des Bourbon de France pendant la Révolution si le meilleur, en tout cas le plus respecté des Bourbon d'Europe avait vécu. Eleta, le redoutable confesseur du roi, selon Frédéric de Prusse⁴⁴, est mort peu auparavant, au grand soulagement de la Cour et en particulier de la nouvelle reine Marie-Louise qu'il a souvent morigénée et qui, débarrassée du même coup de deux censeurs impitoyables, va pouvoir enfin manifester sa passion pour son jeune favori, Manuel Godoy; au cours des trois années qui suivent, il est couvert de titres, d'honneurs, de charges et de revenus.

Le 20 mars 1789 Jovellanos commande à Goya les portraits du nouveau roi Charles IV (fils de Charles III) et de la reine Marie-Louise à l'intention de l'Académie d'histoire, tandis que plusieurs paires de portraits royaux lui sont demandées pour les fêtes du couronnement par les corps constitués et les grands seigneurs⁴⁵. On ne possède pas de preuve formelle de la commande des effigies royales par la Cour à cette date, cependant, sur l'ordre exprès de Floridablanca, Goya est enfin nommé peintre de chambre du roi le 25 avril 1789; il a quarante-trois ans, Bayeu a été nommé à trente-cinq ans. La mort de Charles III le favorise car le défunt monarque soutenait les ennemis du peintre. Sur la pression de Lerena, Cabarrus est écarté de la direction de la Banque de San Carlos et reçoit le titre de comte⁴⁶.

Tout à coup, après la réunion houleuse des Etats-Généraux en mai 1789, la prise de la Bastille le 14 juillet à Paris aggrave la situation; en Espagne ces nouvelles consternent la haute société. Les désordres qui règnent outre Pyrénées ébranlent l'économie espagnole et provoquent des tiraillements; les "éclairés", admirateurs de Rousseau et de Voltaire deviennent suspects⁴⁷. Les hommes politiques au pouvoir: Campomanes, le voltairien Aranda et Floridablanca, vieillissent et ne parviennent pas à maîtriser une situation qui évolue vite. A la fin de 1789 Madrid commence à prendre des mesures brutales devant la subversion française. De violentes altercations opposent Lerena et son ancien bienfaiteur Floridablanca⁴⁸; celui-ci est l'objet d'un attentat en 1790, de la main d'un révolutionnaire français dit-on. Histoire obscure: En 1790 également Lerena, soutenu par Antonio Porlier, marquis de Bamajar, président du Conseil des Indes (portrait peint par Goya avant 1789, oeuvre perdue), fait éloigner Jovellanos en Asturies et obtient le 25 juin de la même année l'arrestation de Cabarrus (d'origine française)⁴⁹. On croit aujourd'hui que Cabarrus est l'auteur des "Lettres politiques-économiques au comte de Lerena" écrites en janvier 1790 de Vara-de-Rey, aux environs de San Clemente (Cuenca) et on comprend donc que cette imprudence ait permis à Lerena de faire jeter Cabarrus en prison⁵⁰. L'auteur ne déclare-t-il pas dans sa préface que le comte de Floridablanca s'entend à peu près aux problèmes économiques comme à castrer des rats; il ne

réalise pas qu'il n'est plus temps hélas, en 1790 de plaisanter. Apprenant la nouvelle de l'arrestation de Cabarrus, Jovellanos quitte les Asturies et revient à Madrid à brides abattues pour tenter de sauver son cher ami. Il ne peut l'approcher et pendant cinq jours multiplie les démarches en vain. Cean Bermúdez, qui a essayé de lui démontrer l'inutilité de son intervention, accepte cependant de porter une lettre de Jovellanos à Campomanes, intercédant pour le prisonnier. Campomanes répond oralement par la négative, ajoute qu'il n'est pas un héros et conseille à Jovellanos la fuite "pour ne pas être inscrit sur la liste des proscrits"⁵¹. Cabarrus restera plusieurs années en prison⁵². Désespéré, Jovellanos regagne les Asturies d'où il ne reviendra qu'en 1797.

Le cardinal Lorenzana fait rétablir le tribunal de l'Inquisition et bientôt toute publication venant de France est prohibée. Cean Bermúdez se retire à Séville; Meléndez Valdés a été nommé à Saragosse⁵³; le poète Moratin, secrétaire de Cabarrus, quitte l'Espagne en été 1792⁵⁴. Seuls les Iriarte conservent leur position⁵⁵. La crainte augmente chaque jour chez les libéraux car personne n'a imaginé la progression impitoyable de la Révolution Française et ses conséquences inévitables au sein des monarchies étrangères.

L'arrestation de Louis XVI, de Marie-Antoinette et de leurs enfants après Varennes soulève la colère de la cour espagnole. Les Français sont suspects et pour la plupart obligés de quitter l'Espagne s'ils n'ont pas de domicile fixe. En revanche, les émigrés affluent. La haute société espagnole subit le contrecoup de ces événements et Floridablanca, bien qu'il ait pris fermement parti pour la monarchie, est écartelé entre celle-ci et ses amitiés libérales; il est obligé d'accepter le renvoi de plusieurs de ses amis "éclairés". Lerena qui s'était remarié avec une jeune camériste de la reine en 1790 et qu'on accuse de servir d'espion à Marie-Louise, meurt subitement de "dolores colicos" en janvier 1792⁵⁶. Floridablanca est destitué, exilé en février 1792; il a critiqué l'ingérence profonde de Godoy dans les affaires de l'Etat et réprouvé l'inconduite de la reine. Le comte d'Aranda qui le remplace ne comprend goutte aux effets désastreux de sa chère philosophie voltairienne. Les journées d'août 1792 à Paris, le procès de Louis XVI et la "proclamation de la République Française le 25 septembre 1792" le laissent désespéré. On le renvoie et, à la stupeur de tous, Manuel Godoy, le fringant militaire favori de la reine, lui succède: il est nommé le 15 novembre 1792 premier secrétaire d'Etat (équivalent de premier ministre) à l'âge de vingt-cinq ans. On peut supposer que tous ceux qui ont eu l'imprudence de brocarder ou de critiquer la reine à ce sujet sont menacés. On ne peut plus nier aujourd'hui que certaines planches des "Caprices" concernant la reine et Godoy⁵⁷. Gallardo dira beaucoup plus tard que son ami Goya avait toujours éprouvé une constante antipathie pour Godoy. Le 20 janvier 1790 Goya écrit à Zapater que le roi l'a reçu aimablement mais lui a dit du mal des aragonais et de Saragosse⁵⁸, Saragosse, berceau du libéralisme.

Les historiens s'étonnent qu'en cette année 1790, Goya qui vient juste d'être nommé peintre de chambre demande deux fois des congés de deux mois. "Trois semaines après l'arrestation de Cabarrus", il se rend à Valence "avec son épouse pour prendre "les airs maritimes" et à l'automne retrouve Meléndez Valdés à Saragosse⁵⁹; il y retournera en 1791⁶⁰.

Au début de l'année 1791 il reçoit de sévères semonces de la part de Sabatini (militaire, architecte et surintendant dont nous ne sommes pas parvenus à évaluer le rôle dans

la carrière de Goya) qui lui fait adresser des ordres impératifs par Lerena à propos des cartons de tapisseries qu'il refuse d'exécuter depuis qu'il est peintre de chambre du roi⁶¹. Il a été chargé par ailleurs de participer à l'expertise des oeuvres d'art de la "Testamentaria de Charles III", ce qui représente un énorme travail selon Sánchez Cantón⁶². Dans sa correspondance, Goya signale à plusieurs reprises qu'il est fatigué et ne peut pas travailler. "Los ombres biles" de la Cour le persécutent, écrit-il à Zapater et le conflit avec Lerena paraît tourner si mal que Bayeu est obligé d'intervenir et semble-t-il, pour la première fois affectueusement, car sur sa prière pressante Goya s'incline, reconnaît la danger et accepte de reprendre l'exécution des cartons de tapisseries⁶³; ce seront les derniers qu'il peindra; parmi eux, le "Colin Maillard" et le "Pantin": coïncidence symbolique?.

Aussitôt après l'élévation de Godoy au poste de premier secrétaire d'Etat, Goya, en décembre 1792, quitte brusquement Madrid sans congé officiel: est-ce un hasard? Grâce à la minutieuse reconstitution opérée par Sambricio, on sait que le 5 janvier 1793 Goya est déjà l'hôte de Sebastián Martínez à Cadix et qu'auparavant (c'est-à-dire en décembre 1792) il est tombé gravement malade à Séville et qu'un ami (Cean?) l'a accompagné à Cadix afin de le mieux faire soigner⁶⁴. Atteint d'apoplexie qui a entraîné une paralysie générale, Goya est alors âgé de quarante-six ans. La correspondance de Sebastián Martínez apporte des précisions sur l'évolution de la maladie; d'après lui, en mars 1793, l'artiste recouvre d'abord la vue, puis l'usage de ses membres, il ne perd plus l'équilibre, "mais le bruit dans la tête et la surdité ne cèdent pas"⁶⁵. Est-ce à la suite d'une dépression nerveuse ou d'un choc brutal que la congestion cérébrale s'est déclarée? En tout cas nous croyons et nos amis médecins nous le confirment, que les suppositions scabreuses nées de l'interprétation fantaisiste d'un passage d'une lettre de Martín Zapater à Bayeu sont sans fondement. Zapater écrit le 30 mars 1793 "a Goya como te dije le ha precipitado su poca reflexión (pour nous cela signifie partir sous le coup de la peur, sans congé?) pero ya es preciso mirarlo con la compasion que exige su desgracia y como un hombre enfermo"⁶⁶. A notre avis, l'allusion a surtout trait à une grave complication professionnelle et non à une certaine "maladie contagieuse" que même des gens "réfléchis" contractaient alors sans le vouloir.

Pour le premier congé qui sera accordé "a posteriori" par le duc de Frias on ne sait pas qui l'a demandé. Est-ce Bayeu? La demande de prolongation est adressée à D. Pedro Arascot, secrétaire du grand Chambellan, par Sebastián Martínez lui-même; elle est accordée sans commentaire⁶⁷. Qu'était Sebastián Martínez, et pourquoi "l'ami de Séville" (où Goya se fait envoyer de l'argent par le caissier des ducs d'Osuna), préférait-il confier le rétablissement du peintre à ce négociant collectionneur qui semble avoir été fort riche?.

En 1799 le ministre Urquijo fera contracter deux postes de trésorier du conseil de Hacienda en un seul à l'intention de Sebastián Martínez, ce qui prouve qu'en haut lieu ses talents de financier étaient appréciés⁶⁸. Peut-être est-il assez puissant pour protéger Goya. La première mention, à la fin du XVIII^e siècle, que nous ayons trouvé sur Sebastián Martínez, est celle de Ponz dans le tome XVIII du "Voyage d'Espagne" rédigé en 1791. Ponz décrit longuement la magnifique collection d'oeuvres d'art de "son bon ami don Sebastián Martínez" qui comprend "300 tableaux et peut-être plus"⁶⁹. Nous nous proposons, à la suite de la présente communication, de publier l'inventaire inédit

d'une partie de la collection Martínez dont avait hérité Casado de Torres et qui comprenait des tableaux français, italiens, flamands, espagnols, certains de haute qualité semble-t-il⁷⁰. Parmi les tableaux espagnols se trouvent enregistrés cinq Goya: au n° 42, "la Madalana de Goia, alto 3 cuartas, ancho 2 tertias"; n° 120, "el retrato de don Sebastián Martínez, tesorero general del consejo de Hacienda, de Goya, alto 5 cuartas, ancho 3", valeur 1500 (aujourd'hui au Metropolitan Museum) n° 197, "una mujer de Goia, ancho 3 cuartas, alto 2"; n° 211, "una mujer dormida de Goia, ancho 3 cuartas, alto media vara", valeur 600 (il s'agit du tableau du musée de Dublin car les dimensions concordent); n° 649, "retrato de doña Catalina Martínez, alto 5 cuartas, ancho 3", valeur 1500 (il s'agit de la fille de Martínez). On sait que Francisco Viola avait reçu la moitié de la collection Martínez. Or⁷¹, dans l'inventaire de 1828 établi à la mort de Goya, un portrait de doña Catalina Viola avec un éventail est répertorié. Celui de l'inventaire Casado de Torres possède les mêmes dimensions que le portrait de Sebastián Martínez du Metropolitan Museum; il ne correspond jusqu'à présent à aucun portrait connu de Goya peint entre 1792 et 1800⁷².

La seconde citation de la collection Martínez apparaît dans le voyage du comte de Maule qui mentionne un Georges de la Tour. Certaines peintures suscitèrent la réprobation de l'Inquisition sans que Martínez soit inquiété, semble-t-il; en effet, l'Archivo Historico Nacional de Madrid conserve dans les dossiers de l'Inquisition de Cadix huit dessins exécutés d'après les tableaux considérés comme "obscènes" par l'Inquisition⁷³. Parmi eux, deux Vaccaro, un Giordano et, grande révélation que nous devons à M. Pierre Rosenberg, un François Van Loo. Grâce à ce dessin, M. Rosenberg a pu repérer le tableau dont il s'agissait, un "Nu" qui se trouve actuellement dans une collection italienne et qu'une vignette de la vente Louis-Michel Van Loo permet d'attribuer à François Van Loo⁷⁴. Nous tenons à ajouter que nous devons la découverte de ces dessins à la générosité de M. Martínez Bara, directeur de l'Archivo Historico Nacional à Madrid.

Le nom de Sebastián Martínez apparaît en 1792 sur le portrait signé et daté du Metropolitan Museum où on lit: "don Sebastián Martínez por su amigo Goya 1792". A quel moment en 1792 l'artiste a-t-il pu exécuter cette oeuvre, puisqu'il est arrivé à la fin de l'année à Seville où il est tombé malade et que de là il a été transporté à Cadix à moitié paralysé, qu'il commence à retrouver l'usage de ses membres fin mars 1793 et regagne Madrid en juillet ?⁷⁵ Ou bien Goya a peint Martínez à Madrid en mai 1792 puisque celui-ci s'absente de Cadix à cette date, ou bien le portrait a été exécuté en 1797 lors du second voyage à Cadix; le costume très muscadin cadrerait mieux avec cette dernière époque⁷⁶. La question se pose donc encore à nous: qui était ce superbe Sebastián Martínez pour le portrait duquel Goya déploie toutes les séductions de son art, preuve de grande affection chez lui, alors que souvent il donne à ses modèles l'air d'un hideux "masque de canon", selon la formule amusante de Vargas Ponce.

D'après les recherches effectuées récemment par M. Ramón Solís, Sebastián Martínez y Pérez était né en 1747 à Treguagiantes (Logroño) et mourut à Madrid en 1800. Son père Felipe était venu s'installer à Cadix où Sebastián Martínez épousa plus tard une gaditane dont il eut trois filles: Josefa, Micaela et Catalina. Il est répertorié en 1792 comme commerçant. Membre du conseil des finances, académicien d'honneur de l'Académie San Fernando en 1796, puis trésorier du ministère des finances en 1799, toutes les charges et les distinctions semblent être obtenues entre 1790 et 1800⁷⁷. Il faut rappeler qu'en 1785 Cadix avait été choisi comme "unique port" pour le trafic maritime de la compagnie des Philippines, source de profits considérables pour les commerçants

de la cité, et que Sebastián Martínez devait être forcément lié avec son directeur, Bernardo de Iriarte, nommé en 1792 vice-protecteur de l'Académie San Fernando et à qui Goya envoie, fin 1793, le fameux "Juegode Gabinete" pour montrer qu'il a recouvré sa facilité à peindre⁷⁸.

Goya est rentré à Madrid; du côté de la Cour en raison de son état on le laisse tranquille et comme il est complètement sourd peut-être le juge-t-on désormais inoffensif. En 1794 il reprend lentement des forces et se remet à peindre afin de rétablir sa fortune ébranlée par la maladie, laisse-t-il entendre⁷⁹, et ce sera la série miraculeuse des chefs-d'oeuvre, portraits pour la plupart, qui culminera en 1798-1800 avec les gravures des "Caprices", la coupole de "San Antonio de la Florida" et le portrait de la "famille de Charles IV". Pendant six années, de 1792 à 1798, il ne peindra rien pour la Cour. En fait, on peut affirmer que les seules commandes spontanées de portraits royaux passées au cours de la carrière de Goya l'ont été entre 1798 et 1801⁸⁰.

La roue politique a tourné; Bayeu est mort en 1795; cette même année Cabarrus libéré, réhabilité, recouvre ses biens (on prendra sur l'héritage de Lerena pour compenser les pertes de Cabarrus). L'Espagne est redevenue l'amie de la France contre l'Angleterre qui lui fait perdre ses colonies d'Amérique et les libéraux espagnol commencent à respirer. Godoy reçoit le titre de "prince de la paix", il navigue assez adroitement entre les hommes politiques des différents pays d'Europe et ses compatriotes; la protection de la reine Marie-Louise le dote d'une fortune colossale.

C'est au tour de la duchesse d'Albe d'apparaître officiellement dans la vie de Goya avec le "portrait en blanc" signé et daté de 1795 (Madrid, coll. d'Albe), mais il a dû la connaître bien auparavant puisque la mère de la duchesse s'était remariée en 1774 avec Jérôme Pignatelli, comte de Fuentes, dans la famille duquel, à Saragosse, Goya avait appris à peindre⁸⁰. Pour tous, la duchesse d'Albe est une des figures les plus féminines de toute l'Histoire et il n'est pas question de retracer, même sommairement, sa légende. Rappelons seulement que la reine Marie-Louise lui vouait une haine farouche: Godoy n'avait-il pas été séduit un moment par l'ensorcelante duchesse!

Le 8 juin 1796 le duc d'Albe son époux meurt à Séville. Deux questions se posent: la duchesse était-elle avec lui en juin 96 (Esquerra del Bayo n'en apporte pas la preuve)⁸¹; 2°/ Goya était-il déjà en Andalousie, au moins depuis le mois de mai 96, comme une lettre du sculpteur Arali le laisse supposer⁸². En tout cas, le 25 juillet 1796 on apprend par le même Arali que Goya s'était rendu à Sanlúcar de Barrameda (à 50 kms. de Cadix) où les ducs d'Albe possédaient un palais; fort probablement la duchesse devait y séjourner; jusqu'à présent la preuve formelle manque⁸³.

En décembre 1796, le poète et dramaturge Leandro de Moratín regagne l'Espagne après cinq ans d'absence. Son patron Cabarrus est redevenu puissant. Moratin débarque à Cadix et se précipite chez Sebastián Martínez; pendant dix-huit jours les deux amis se voient quotidiennement ainsi que le prouve le "Diario" de Moratín récemment publié⁸³. A Cadix, Moratín retrouve Goya encore malade et qui ne semble pas loger chez Sebastián Martínez; Moratin lui rend visite à plusieurs reprises⁸⁴. Ensuite le poète se rend à Séville et retrouve l'autre membre de notre Trinité, Ceán Bermúdez, qu'il ne quittera pas d'un pouce pendant les dix jours passés là. Bien entendu, Ceán lui fait visiter églises et monuments, il entraîne Moratin à San Gerónimo pour voir la fameuse statue de

Torrighiano, objet de l'admiration de Goya selon le témoignage répété par deux fois de Cean⁸⁵.

Cean a entrepris déjà depuis plusieurs années de réunir un matériel documentaire pour rédiger une Vie des peintres espagnols et il entretient à ce propos une correspondance considérable dont une partie a appartenu à Carderera et est aujourd'hui la propriété de Xavier de Salas. Dans une lettre du 29 novembre 1795, Jovellanos lui conseille de présenter son travail sous forme de dictionnaire et il lui établit un plan clair et judicieux. L'ouvrage sera publié en 1800 sous le titre: "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España"⁸⁶. Les artistes vivants n'en font pas partie et c'est la raison pour laquelle Bayeu s'y trouve répertorié et pas Goya.

Goya, quant à lui, demeure à Cadix; il y est encore le 25 janvier 1797 et semble rentrer à Madrid le 2 mai quoique Moratín ne le revoit que le 2 juin. Il est impossible que Goya ait été en mesure de peindre les toiles de la Santa Cueva en 1792 puisqu'il est démontré qu'il est arrivé à Cadix à demi mort et qu'il l'a quittée quasiment paralysé.

La duchesse d'Albe séjourne au début de l'année à Sanlúcar de Barrameda puisqu'elle fait rédiger son testament le 16 février 1797 (est-ce à ce moment que Goya a peint le fameux "portrait en mantille noire" de l'Hispanic Society?). Cette peinture a été achetée par Taylor au duc d'Albe en 1836 selon le catalogue de la vente de la collection Louis-Philippe; ce ne serait donc pas l'exemplaire de l'inventaire de 1812; de plus, dans le règlement de la Testamentaría de la duchesse en 1824, un portrait semblable est légué par elle à Francisco Durán, l'un de ses quatre héritiers, qui meurt la même année. "Solo Goya", a écrit l'artiste aux pieds de la duchesse d'Albe, sur le sable... comme portraitiste ou comme ami? (un nettoyage a découvert récemment le mot solo)⁸⁷. En ce qui concerne la bague portant les noms de Goya et Alba, il faut signaler que ce genre de bague était très à la mode à la fin du XVIII^e siècle et que la duchesse possédait trente six bagues de ce type⁸⁸. Selon le comte de Maule (1813) on disait à Cadix que Goya s'était rendu en Andalousie pour voir la duchesse d'Albe.

"Solo Goya", vont dire aussi les amis "Norteños" qui reviennent en force au pouvoir cette année-là. En effet, à la suite d'une intrigue palatine, Godoy va être écarté du gouvernement du 28 mars 1798 au mois de décembre 1800. Marie-Louise lui a fait épouser sa nièce, la "comtesse de Chinchón" (peint par Goya). Mais Godoy s'est épris dans le même temps d'une jolie fille, Pepita Tudó, qui sera la grande passion de sa vie (on se demande si Pepita Tudó ne serait pas le modèle des "Majas nue et habillée")⁸⁹. La reine Marie-Louise est follement jalouse et prête provisoirement une oreille attentive à ceux qui ont intérêt à mettre Godoy en veilleuse. A l'automne 1797 sentant son pouvoir chanceler, Godoy sur le conseil pressant de Cabarrus, appelle Jovellanos à Madrid et lui confie le ministère de la Justice, tandis que le père adoptif de "Jovino", Arias de Saavedra, reçoit le ministère des finances.

Bernardo de Iriarte est nommé ministre de l'agriculture. Meléndez Valdés obtient le poste tant désiré de procureur des alcaldes de Casa y Corte de Madrid⁹⁰. Ceán Bermúdez regagne Madrid et Jovellanos le place à la secrétairerie de son ministère. Cean est nommé académicien en 1798. Tout le groupe "éclairé" s'active autour des réformes qu'il souhaite promouvoir depuis si longtemps et Goya, avec enthousiasme, exécute en l'espace d'un an les portraits de chacun d'eux. Ils sont présents dans nos mémoires le

visages de ces pionniers émouvants ceux de "Melendez Valdes" (1797), Barnard Castle, Bowes Museum et "Jovellanos" (1798) Madrid, Musée du Prado; impénétrable celui de "Bernardo de Iriarte" (1797), musée de Strasbourg; sévère celui de "Arias de Saavedra" (1798) Londres, coll. Courtauld; maline, la longue figure de "Moratin" (1799) Madrid Acad. San Fernando; un peu décevant, "Ceán Bermúdez" (1799 ?) Madrid, marquis de Perinat.

Malheureusement Jovellanos est le contraire d'un courtisan. Les intrigues et les turpitudes de la Cour l'écœurent et il a le courage de le dire. Il tombe gravement malade ainsi que Saavedra et tous deux sont obligés d'abandonner le pouvoir au cours de l'été 1798. Auparavant, sur la sollicitation de Goya, Jovellanos a obtenu le paiement de l'arriéré des gages de son broyeur de couleurs et le règlement de dépenses de fournitures effectuées pour la Cour en 1796; le contrôleur proteste, car dit-il Goya a été absent toute l'année 1796⁹¹. C'est également grâce à Jovellanos que Goya reçoit la commande de la décoration de San Antonio de la Florida et probablement aussi la permission de publier les "Caprices" qui, spirituellement, lui doivent tant et dont on pourrait dire qu'ils sont en partie l'illustration de sa pensée.

Mariano Luis de Urquijo est nommé premier secrétaire d'Etat; ami de Cabarrus, espagnol "éclairé", très francophile mais plus fluctuant que ses prédécesseurs, il restera au pouvoir deux ans, le temps de faire nommer Goya premier peintre de chambre du roi le 31 octobre 1799, aux appointements de 50.000 réaux par an, de lui faire donner commande de la grande série des portraits royaux et du célèbre tableau de la famille de Charles IV⁹². Les ordres sont contresignés par Jose Caballero, réactionnaire et borné, qui a succédé à Jovellanos au ministère de la justice. C'est également son "cher ami Urquijo" qui recommande à Guillemardet de se faire portraiturer par Goya pendant son ambassade en Espagne. Selon Matheron, Goya considèrerait cette oeuvre comme son meilleur portrait⁹³.

En 1801, Godoy redevient plus puissant que jamais (il est toujours resté dans l'ombre du pouvoir) car à cette époque, à la suite de la signature du second traité d'alliance avec la France, auquel il a beaucoup contribué, il est devenu un pion important dans le jeu de Bonaparte, premier consul. Le 13 décembre 1800, Urquijo est renvoyé et emprisonné. Pedro de Ceballos, cousin de Godoy, le remplace. En 1801, Goya représente Godoy en vainqueur de la "guerre des oranges" (Madrid, Acad. San Fernando).

Et bientôt, toute "l'équipe de 97" est bannie, exilée, emprisonnée. Meléndez Valdés chassé en 1798, Jovellanos arrêté et envoyé en forteresse en 1800, Ceán Bermúdez proscrit à son tour en 1801 retourne à Séville; enfin, en 1802, la duchesse d'Albe meurt brusquement, très probablement empoisonnée; une partie de ses biens est dévolue à Godoy. Le 7 juillet 1803, sur le conseil, semble-t-il, de Cayetano Soler (portrait perdu) ministre pour peu de temps encore, Goya fait don à la Chalcographie Royale des planches des "Caprices", afin d'échapper à l'Inquisition dira-t-il plus tard⁹⁴. C'est la guerre d'Indépendance en 1808 qui permettra le tirage et la diffusion de l'oeuvre en Espagne.

De 1803 à 1811, Goya est totalement absent des documents d'archives de la Couronne. De nouveau, curieusement, on le laisse tranquille et le peintre de Cour devient peintre mondain; en dépit de sa surdité, il semble connaître un grand succès car selon un témoin qui l'a bien connu, en lui parlant on ne peut deviner sa surdité, telle est la vivacité de son expression.

La guerre qui survient en 1808 divise les libéraux. Les uns comme Iriarte, Meléndez Valdés, Ceán Bermúdez, prennent parti pour Joseph Ier, le roi intrus. Jovellanos qui a refusé de servir Napoléon meurt tragiquement en 1811. Pendant la guerre, l'activité officielle de Goya est très réduite; il garde cependant contact avec Ceán Bermúdez et après 1814 celui-ci qui est retourné à Séville obtiendra en 1817 que Goya peigne un tableau pour la sacristie de sa chère cathédrale⁹⁵. A partir de 1824 leurs destins divergent: Goya vient vivre en France et meurt à Bordeaux en 1828, l'année suivante Ceán s'éteint à Madrid. A un an de distance disparaissent deux personnalités exceptionnelles de l'art espagnol.

L'une et l'autre sont redevables à Jovellanos d'avoir pu donner la pleine mesure de leurs talents et pour Goya c'est indirectement à travers les amis de "Jovino" qu'il a découvert l'Andalousie.

NOTES

1. Motin de Esquilache. Lorsque le roi Charles III monta sur le trône en 1759, il était alors roi des Deux Siciles depuis 1738. Il avait donc vécu la plus grande partie de sa vie en Italie et s'était attaché de nombreuses personnalités italiennes, en particulier le marquis de Squillace, d'origine sicilienne, qui devint ministre en Espagne sous le nom de Esquilache. En mars 1766, sous un prétexte assez futile, l'édit sur les capes et sur les chapeaux dressa le peuple madrilène, manipulé par le parti aragonais, contre Esquilache qui fut obligé de quitter le gouvernement. A la faveur de cet événement, le comte d'Aranda obtint de Charles III le renvoi des Jésuites.
2. Le Renvoi des Jésuites, fut une opération concertée par les Cours latines européennes à la quelle Choiseul, Pombal et Aranda prirent la plus grande part. Un témoin français disait qu'on estimait généralement qu'on s'était servi du comte d'Aranda pour obtenir l'expulsion des Jésuites, mesure dont l'Histoire n'a pas ratifié l'utilité, mais qui fit triompher en Espagne le parti des "Golillas". Cette expulsion eut lieu 1er avril 1767; elle eut des conséquences importantes sur la politique intérieure espagnole, car l'enseignement supérieur était en grande partie confié à cet Ordre. Le franciscain Eleta leur était violemment hostile.
3. Le Père Osma, surnommé Alpargatillo, s'appelait en réalité Joaquín de Eleta; capucin de l'Ordre de San Pedro de Alcántara, il devint confesseur de Charles III en 1760. Il était "gilliste", c'est-à-dire appartenant au couvent royal de Saint Gilles à Madrid, lequel jouxtait le palais royal. Le Pape Clément XIV appartenait au même ordre que lui. Le Padre Eleta reforma avec Campomanes l'université d'Osma; son rôle, qui fut considérable dans la politique culturelle de son temps, n'a jamais été évalué jusqu'à présent (voir à propos de l'exil de Paret les passages qui lui sont consacrés dans l'ouvrage d'Osiris Delgado).
4. F.J. Sánchez Cantón, "El primer viaje de Goya a Madrid". 'A.E.A.', 1929, p. 193.
5. F.J. Sánchez Cantón, "Goya en la Academia", Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Primer Centenario de Goya. Discursos ... Madrid, 1928, p. 13.
6. G. Copertini, "Note sul Goya", Parme 1928, p. 11.
7. V. de Sambricio, "Tapices de Goya", Madrid 1946, doc. n° 56, p. XXXI.
8. P. Galindo, "Goya pintando en el Pilar", 'Aragon' n° 31, 1928, p. 152.
9. Sambricio, 1946, p. IV, doc. n° 4.

10. G. Copertini, 1928, p. 13. Cette précision est donnée dans le procès verbal du concours de l'Académie de Parme, 27 Juin 1771.
11. La correspondance avec Zapater a été publiée pour la première fois, partiellement, par son neveu, Francisco Zapater y Gomez, in "Goya. Noticias biograficas", Saragosse. 1968. Cette correspondance a été reprise dans l'édition suivante: "Coleccion de cuatrocientos cuarenta y nueve reproducciones de cuadros de Don Francisco Goya", édition Saturnino Calleja, Madrid 1924.
12. Sambricio, 1946. doc. n° 16, p. XI. Dictamen sobre Francisco Goya, par A.R. Mengs. Madrid, 18 Juin 1776.
13. Sambricio, 1946, doc. n° 57, p. XXXII.
14. Zapater (éd. Calleja, 1924), p. 24.
15. Sánchez Cantón, 1928, p. 14.
16. Zapater - Calleja, 1924, p. 25.
17. Don José Moñino, comte de Floridablanca, devint ministre de Charles III en 1777. Il avait une formation de juriste et protégea les "Espagnols éclairés". L'avènement de Charles IV qui coïncida avec les débuts de la Révolution Française entraîna sa chute et il tomba en disgrâce.
18. Le frère de Charles III, l'Infant don Luis de Bourbon, protecteur de Paret, s'était retiré de la cour en 1776, après son mariage morganatique avec une Aragonaise. Il a offert à Goya sa première occasion de représenter des membres de la famille royale.
19. J.A. Ceán Bermúdez. "Memorias para la vida del Excmo señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos", Madrid 1814, p. 12.
20. Ibid., p. 24.
21. Ibid., p. 257.
22. S'il retrouve Mengs à Madrid et travaille avec lui, cela ne peut être qu'en 1776 puisque le peintre bohémien quitte Madrid au début de 1777. Cf. Ceán Bermúdez, "Diccionario", Madrid 1800, tome 2, p. 32.
23. Ibid., tome 3, p. 128.
24. Edith Helman. "El trasmundo de Goya", Madrid, 1963, ch. III, p. 97 et suiv. Ceán Bermúdez, 1814, p. 25-26.
25. J. Moreno Villa. "Dibujos del Instituto de Gijón", Gijón, s.d.
26. Ceán Bermúdez, 1814, p. 36. Ceán achète les tableaux spécialement à cet effet.
27. P. Gassier et J. Wilson. "Vie et oeuvre de Francisco Goya", Paris, 1970, n° 217. Donne, dans la note correspondante, l'état de la question sur ce portrait.
28. Ceán Bermúdez, 1800, tome I, p. 100.
29. Viñaza, G. Muñoz y Manzano, comte de la ... "Goya su tiempo su vida sus obras", Madrid, 1887, p. F.J. Sánchez Cantón, Vida y obra de Goya, Madrid, 1951. p. 23 et Suiv.
30. Zapater-Calleja, 1924, p. 36.
31. Ceán Bermúdez, 1814, p. 26. M. Nuñez de Arenas. "L'Espagne des Lumières au Romantisme". Paris, 1963. "El primer casamiento de la bella Teresa Cabarrus" p. 34 et suiv.

32. E. Cotarelo, y Mori. "Iriarte y su época". Madrid, 1897. p. 409.
33. Hamilton (Earl J.). "The Foundation of the bank of Spain. The first twenty years of the bank of Spain". 'The journal of Political economy'. Chicago June 1945, vol. LIII, p. 97- 114; avril 1946, vol. LIV, n° 2, p. 116-140.
34. L.G. de Valdeavellano. "Apuntes para la biografía goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos". 'B. de la Soc. Esp. de Exc.', 1928, p. 56.
35. Yebes, Carmen Muñoz de Figuera, condesa de. "La condesa duquesa de Benavente", Madrid, 1955. p. 99.
36. X. de Salas. "El Goya de Valdemoro". 'A.E.A.', 1964, p. 281-293.
37. Ferrer del Río. "Vida de Floridablanca", p. Madrid, 1867 (Rivanadeyra).
38. Bourgoing, J.F. Baron de. "Tableau de l'Espagne moderne", Paris, Tome II, p. 25.
39. Ibid., p. 39.
40. Jovellanos. "Diarios". Oviedo, 1953-56, Tome 1, p. 245.
41. Sambricio, 1946, doc. n° 94 (25 juin 1786), p. LXXIII.
42. X. de Salas. 1964, p. 281-293.
43. Zapater Calleja, 1924, p. 46: "Goya aprendió el francés y en 14 de noviembre (1787) escribía una larga carta en este idioma".
44. Frédéric de Prusse, correspondance avec d'Alembert. 'Oeuvres complètes', XXV, p. 66.
45. F.J. Sánchez Cantón. "Los cuadros de Goya en la Real Academia de Historia". 'Bol. de la R.A.H.', 1946, p. 77. V. de Sambricio. "Los retratos de Carlos IV y Maria Luisa por Goya". 'A.E.A.', 1957, p. 85-113.
46. Nuñez de Arenas, op. cit., p. 47. 'Gaceta de Madrid', 20 Nov. 1789.
47. Geoffroy de Grandmaison, "L'ambassade française en Espagne pendant la Révolution". Paris, 1892 p.
48. Ibid, p. 17.
49. A. de P. Ortega Costa et A.M. García Osma. "Procesamiento y prisión de Cabarrus". 'Boletín del ilustre Colegio Nacional de Economistas', año XIV, 2º trimestre, 1967, n° 54, p. 7.
50. "Cartas políticas económicas escritas al conde de Lerena". Ed. Rodríguez Villa, Madrid, 1878 ,
51. Jovellanos. "Diarios", Tome I, p. 116.
52. Nuñez de Arenas, op. cit. p. 351. Le procès de Cabarrus ne s'achevera que à la fin de 1795.
53. G. Demerson. "Meléndez Valdés", Paris, 1962, p. 156.
54. R. et M. Andioc. "Leandro Fernández de Moratín, Diario, Marzo 1780, Marzo 1808", Madrid, 1968 . J. Baticle. "L'activité de Goya entre 1796 et 1806 vue à travers le Diario de Moratín", 'Revue de l'art', 1971, n° 4, p. 111.
55. E. Cotarelo. op. cit. p. 409.
56. Jovellanos. "Diarios". Tome I, p. 246.

57. Gassier Wilson 1970. p. 128; J. Gudiol. "Goya", Paris 1970 vol.I, p. 150.
58. Zapater Calleja, 1924, p. 41.
59. Sambricio, 1946, p. 165 et Demerson, 1962, p.
60. Sambricio, 1946, doc. 136, p. XCVI.
61. Sambricio, 1946, doc. n° 140, p. XCVIII; doc. N° 143-144, P.C.
62. Sánchez Cantón, 1951, p.
63. Sambricio, 1946, doc. n° 142, lettre du 3 juin 1791, p. XCIX.
64. Sambricio, 1946, doc. n° 157 à 163, p. CVIII à CX.
65. Sambricio, 1946, doc. N° 161, lettre écrite de Cadix le 29 mars 1793, p. CIX.
66. Sambricio, 1946, doc. N° 162, p. CX.
67. Sambricio, 1946, doc. n° 160, p. CIX.
68. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Estado, leg. N° , Aranjuez, 19 Avril 1799.
69. A. Ponz. "Viaje de España" (Ed. Aguilar, 1947), p. 1587.
70. Madrid, Bibl. Nationale, "Inventaire de la Collection de tableaux de Francisco Casado de Torres", par Juan Ribera. Manuscrit N° 18 630 40.
71. Selon l'acte de naissance inédit de Catalina, celle ci était née le 21 octobre 1777 à Cadix. Cadix, Paroisse de Santa Cruz, Livre des baptêmes n° 75, fol. 203.
72. Gassier Wilson, 1970. "Portrait de Sebastian Martínez", n° 333 et appendice II, Inventaire de 1828, n° 10, p. 382.
73. Archivo Historico Nacional, Madrid. Estado, leg. n° 3.114.
74. E. Dacier, "Catalogues de ventes et livrets de salons illustrés par Gabriel de Saint Aubin", Paris, 1911, p.
75. Sambricio, 1946. Doc. n° 172, Madrid, 30 juin 1793, p. CXV.
76. Ramón Solís. "Sebastián Martínez amigo de Goya", 'A.B.C.', 26 avril 1962. Solís signale que dans l'Archivo de Protocolos de Cadix on conserve un document en date du 20 avril 1792 qui dit que Martínez, étant prêt à quitter Cadix, donne pouvoir pour être représenté dans ses affaires.
77. Madrid, Archivo Histórico Nacional. Estado, leg. n°.
78. X. de Salas. "Precisiones sobre pinturas de Goya" ... 'A.E.A.', 1968, p. 1-16.
79. Von Loga. "Francisco de Goya", Berlin 1903, p. 164, 165; 166. A publié pour la première fois les lettres inédites de Goya à Iriarte.
80. José Luxan, le premier maître de Goya, serviteur d'honneur des Pignatelli, avait été l'un des artisans de la fondation de l'Académie San Luis à Saragosse. C'est dans la demeure du frère du comte de Fuentes, Vicente Pignatelli, qu'il avait prodigué son enseignement aux jeunes aragonais. Cf. J. Baticle, "Goya et l'Aragon du siècle des lumières", 'Revue du Louvre', 1970, n° 4 et 5, p. 283.
81. Ezquerro del Bayo. "La duquesa de Alba y Goya", Madrid, 1928. p. 198.

82. Le duc d'Albe était mort à Séville le 9 juin 1796. Ezquerria del Bayo assure que la duchesse aurait fait un rapide voyage à Séville au moment de la mort de son époux, mais sans donner de documents à l'appui; seul le testament établi par la duchesse à San Lucar le 16 février 1797 apporte une preuve tangible de sa présence en Andalousie. Grâce à Xavier de Salas, "Sobre un autoretrato de Goya y dos cartas inéditas sobre el pintor", 'A.E.A.', 1964, p. 317) on sait maintenant qu'à l'été 96 Goya était en Andalousie.
83. R. et M. Andioc, 1968, p. 174.
84. Ibid., p. 175-176.
85. Ceán Bermúdez, 1800, tome V, p. 69.
86. "Obras de Jovellanos", Madrid, p. 364.
87. E. du Gué Trapier. "Goya and his sitters", New York, 1964, p. 14.
88. Ezquerria del Bayo, opus. cit. p. 256.
89. J. Baticle, 1971, p. 112.
90. G. Demerson, opus. cit., p. 205.
91. Sambricio, 1946, doc. n° 182, p. CXXI.
92. Sambricio, 1946, doc. n° 193-194, p. CXXVIII.
93. L. Matheron. "Goya", Paris, 1857, p. 66.
94. Sambricio, 1946, doc. n° 219-220-221, p. CXLII et CXLIII.
95. Ceán Bermúdez. "Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla", Séville, 1817.

A PROPOS DE LA DIALECTIQUE DU FANTASTIQUE CHEZ GOYA

RADU BOGDAN, INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART, BUCAREST, ROUMANIE

Entre le fantastique et le réel le seuil est mobile, leurs bouts s'entremêlent, la détermination de l'un n'est possible que par rapport à l'autre. Le fantastique est un état et en même temps un mouvement. Le grand voyage au pays du fantastique est parsemé des apparences du réel. Sans leur confusion insinuante, l'efficacité du fantastique serait nulle. Son vrai pouvoir réside dans le charme de la perfidie par laquelle il annonce sa présence. Il n'est pas là où disparaît le réel, mais là où celui-ci se métamorphose trop soudainement. Il est une hyperbole du réel. Une métaphore.

L'excès de grandeur, qui s'ouvre vers l'infini, est un attribut du fantastique. C'est justement ce manque de dimensions finie qui lui confère le pouvoir d'atteindre au sublime. Dans le fantastique, la liberté de la pensée et de l'imagination est totale. C'est Goya, surtout, qui nous le prouve.

Donc, qu'il parte d'une donnée primordiale, simple, ou qu'il fasse appel à plusieurs éléments, à une complexité de formes structurées naturellement et soumises à une corrélation logique, le fantastique compose avec le réel. En même temps, ainsi qu'on l'a déjà affirmé avant nous, le fantastique suppose une rupture. Il fait irruption dans le réel, et c'est cette irruption qui provoque l'insolite. En inversant les termes, on pourrait dire que c'est à l'instant où le réel compose avec l'insolite, avec un certain insolite, que apparaît le fantastique. On pourrait néanmoins se demander: le fantastique n'est-il pas justement cet insolite?.

Il faut faire ici, dès le début, une délimitation précise l'insolite ne se confond pas avec le fantastique et, à vrai dire, ce n'est pas avec l'insolite que le réel compose pour faire paraître le fantastique, mais bien avec l'élément ou la relation qui engendre l'insolite. C'est en fonction de la "particularité" de cet insolite qu'apparaît le fantastique. En d'autres termes, si l'on entend par faire sortir l'inhabituel de la réalité en le déplaçant sur le plan de l'irréel. Or cela n'en résulte pas d'un simple renforcement de l'inhabituel naturel, auquel on confère une dimension outre mesure, mais de sa négation en tant que virtualité, que perspective du possible. Nous n'insisterons pas ici sur cet aspect,

mais nous nous arrêterons quelque peu sur son mécanisme. Car on pourrait objecter: pourquoi est-il nécessaire de mettre en cause deux insolites et pourquoi le second serait-il une négation du premier, et non pas la même exagération, mais poussée jusqu'à l'hyperbole? Ne serait-ce pas justement cette extension, cette exagération, le pas qui franchit le seuil de la réalité?

Poser ainsi la question équivaldrait à omettre que le fantastique est le produit d'une collision métaphorique, qu'il n'opère pas par simple dérivation, par prolongement ou croissance, mais par opposition, par un dépassement qui implique une synthèse. C'est justement ce que nous prouvent les oeuvres de Goya, dont nous en avons choisi une susceptible à première vue d'offrir des arguments à ceux qui inclinent à voir dans le fantastique un simple processus de croissance outre mesure: "Le Colosse" de Goya. Il s'agit de la gravure, quoique notre thèse s'avère valable aussi pour le tableau différent du même nom.

Que représente cette gravure? Se projectant sur un ciel immense, baigné dans la lumière pâle du croissant lunaire, un géant, nu et hirsute, est assis sur la terre, vu de trois quarts, le dos et la face vers nous, les jambes ballantes au-delà de l'horizon, comme si le globe terrestre lui-même servait de siège au colosse pensif, dont les regards nocturnes s'égarent dans l'espace. Essayons maintenant de nous imaginer cette figure humaine réduite à des proportions normales, c'est-à-dire vue d'un angle qui nous placerait à son échelle ou même au-dessus, la dépossédant ainsi de tout ce qu'elle a de gigantesque et de monumental. On aurait ainsi l'image d'un homme vu dans la nuit, au clair de lune, assis sur une hauteur au milieu de la plaine, attentif peut-être à toute approche humaine. On saisirait ce qu'il y a d'insolite dans cette image: que cherche en effet un homme nu et solitaire, en pleine nuit, juché sur une butte, le bras appuyé sur les genoux, le regard perdu au loin? Pourtant, si la situation est bizarre, elle ne nous apparaît pas comme impossible. Elle aura le don de nous étonner, de nous intriguer, mais non pas de nous inquiéter. Nous pouvons la considérer comme pleinement réalisable, attribuant par exemple l'attitude de l'homme à la chaleur, à l'insomnie, au plaisir de contempler la nuit des horizons infinis. Il pourrait s'agir ainsi de quelque paysan, aux goûts quelque peu étranges certes, mais sans rien de plus. Nous voilà donc dans la première hypostase de l'insolite.

Revenons maintenant à la gravure de Goya. Le changement d'angle qu'elle comporte, par rapport à la perspective normale que nous venons d'imaginer, ne se traduit-elle que par un accroissement de dimension? N'y a-t-il là qu'une exagération des proportions du paysan qui fait de lui un géant? Le sentiment d'inquiétude qu'il nous inspire est-il un simple effet de son apparence de force, de son attitude écrasante? Assurément, ces éléments interviennent aussi, il serait faux de le nier. Mais il intervient quelque chose en plus, quelque chose qui affecte toute la signification de l'image, l'essence de l'image, et cette chose ne provient pas des proportions de la figure représentée, mais des dimensions métaphysiques de toute l'oeuvre. Il ne s'agit pas d'un simple accroissement de rapport, mais de leur remplacement par d'autres, douée d'une qualité à part. Pour ce géant, en effet, ce n'est pas seulement l'homme qui est petit, c'est toute la terre. Le changement d'angle a non seulement modifié la dimension, mais l'a portée sur un autre plan, sur un plan qui établit le dialogue des proportions non seulement entre le colosse et l'homme, mais entre le colosse et l'univers. Et voilà comment l'insolite terrestre - mettons "réaliste" - de la première hypostase devient, dans la

seconde, un insolite extraterrestre et même opposé au terrestre, puisqu'il en nie la virtualité – contrairement à ce qui arrive tant que l'homme nu et solitaire dans la nuit, réduit à des proportions humaines, comporte une justification à la mesure de nos sens. Dans le dialogue muet avec l'homme qui le contemple angoissé, le géant entraîne à sa suite tout l'univers. La véritable opposition – mystérieuse, inquiétante, oppressante – n'est pas entre l'homme et le colosse, mais entre l'homme et le cosmos: le colosse n'apparaît pas comme un intermédiaire symbolique entre l'homme et le destin: sa nudité son regard qui se perd dans la nuit, sa posture tendue comme une interrogation vers l'infini, son aspect massivement tellurique, sont pour l'homme autant de terrifiantes questions demeurées sans réponse, de virtualités d'un vague danger latent, de ce risque ineffable, démesuré qu'au cours de son passage à travers l'existence, de sa naissance à sa mort, il accepte comme une fatalité.

Il est en même temps évident que, porté à des dimensions cosmiques, le colosse est devenu une métaphore, la symbolisation grandiose et énigmatique d'une inquiétude universelle, de ce fantastique point d'interrogation qui est comme un défi lancé par le destin à l'empire rationnel de l'homme. D'une part, l'homme, dans sa petitesse, sa faiblesse et sa fragilité, d'autre part, le spectre du destin, massif, monstrueux, accablant, chargé de puissances maléfiques, mais – qui sait? – peut-être au fond bienveillant, disposé jusqu'à la fin à épargner son opposant: voilà en somme – ou, si l'on préfère, la force brute affrontant la raison – les deux termes sous-entendus de la métaphore contenue dans "Le Colosse", où l'inquiétude humaine apparaît comme le symbole de la solitude nocturne, éclairée par le rayon glacé d'un astre presque éteint.

DOS NUEVOS RETRATOS VELAZQUEÑOS

JOSE ROGELIO BUENDIA. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. ESPAÑA

La atribución en la actualidad de una obra nueva de Velázquez es verdaderamente aventurada. Así, ciertas pinturas que eminentes críticos han considerado como suyas, más tarde han sido rechazadas. De este modo podríamos citar múltiples ejemplos, mas tan sólo daré a conocer una anécdota: una carta de Mayer a Allende-Salazar, fechada el 27 de dic. de 1928, le da cuenta entusiásticamente "de un retrato magnífico" que es el "Caballero" del Museo de Detroit, el cual hoy gran parte de la crítica actual rechaza. Más nosotros debemos de atrevernos a presentar aquí nuevas cuestiones en torno a la obra de Velázquez, pues creemos que es obligación de un congresista dar a conocer problemas y abrir paso a la polémica.

Ya en 1958, cuando publiqué, basándome en los inventarios dados a conocer por Pita del Marqués del Carpio, una "cabeza de gallega" (no mujer natural de Galicia, como algún crítico ha interpretado, sino como acepción de criada), se entabló una polémica aceptando o no la atribución. Hoy puedo añadir, después de estudios realizados, usando la lámpara de cuarzo y la luz rasante, que los repintes hipotéticos de unas vestiduras que habían desaparecido eran ciertos; ello es hasta perceptible en la fotografía que publica el tomo dedicado al pintor la popular colección de los Clásicos del Arte; por lo cual sospechamos que la reelaboración ha sido debida al propio Velázquez, después de la vuelta de su segundo viaje de Italia, y a la vez que repintara la cabeza y la gorguera del "Demócrito" o "Geógrafo" del Museo de Rouen, que perteneció también a Carpio, lo que hace pausable que, al ser comprada por este coleccionista o más tarde, puede que en el viaje a Italia, donde el Marqués era Embajador, fueran repintadas a la vez. Ahora bien, debemos añadir que existen en la cabeza femenina del M. Lázaro Galdiano además de un fuerte planchado, repintes posteriores, lo que ha hecho replantear la cuestión a algunos historiadores.

Ahora volvemos a presentar dos nuevas problemáticas en torno a Velázquez. Un retrato que a nuestro parecer pudiera ser del maestro sevillano, y una obra de otro pintor representando a Felipe IV al modo velazqueño.

Esta primera pintura que tratamos aquí, representa a un "Caballero", y como indica una inscripción, en el momento de ser efigiado contaba cincuenta y ocho años de edad. Sus rasgos faciales concuerdan con algunos de los retratos considerados como de Pacheco, especialmente con el procedente del banco de un retablo, hoy en el Museo de Sevilla, que fue sagazmente considerado por Longhi como autorretrato del maestro y suegro de Velázquez, acompañado de su mujer María Páramo. El retrato que damos a conocer estaría ejecutado en 1622, ya que Pacheco nace en 1564, lo que le da un sentido histórico, pues podría ser, como indica su ejecución ágil y distinta a la pintura anterior, un ensayo de nuevas técnicas pictóricas realizado inmediatamente antes de su traslado definitivo a Madrid en verano del año siguiente.

Las facciones concuerdan con las del autorretrato, salvando cierta diferencia de edad, pues aparece más envejecido; así el cabello está totalmente cano, mientras que en el posible retrato de Velázquez aún no estaba del todo blanco. Sin embargo, la nariz exacta, tan suya, con la misma incisión profunda separándola de los pómulos, ojos grandes y melancólicos, orejas amplias escondidas misericordemente. En los dos se usa el mismo tipo de gola, de acuerdo con el temperamento adusto de Pacheco y con las normas de la Pragmática Suntuaria.

De ser estos dos retratos citados los auténticos de Pacheco, nos llevaría a rechazar la hipótesis que con interrogante sugirió Allende-Salazar de que fuese el del retrato de "Caballero" (nº 1209 del M. del Prado), lo cual ya había sido negado por Bernardino de Pantorba y marginado por López Rey que lo denomina simplemente como "Hombre con gola".

Esta expresión melancólica que aparece en el retrato que presentamos, se repetirá a lo largo de la obra del pintor sevillano, pues estos misteriosos ojos nos recuerdan a los del propio "Pareja". Más, como sensiblemente indica Lafuente Ferrari, es característica esencial en las obras de esta época de Velázquez. Ello es aquí acentuado por la oblicuidad, que nos recuerda a los de los personajes de Pedro de Campaña, a quien su maestro tanto admiraba. En el derecho deja entrever en la esclerótica la preparación rojiza, como luego hará en uno de los "borrachos", y dos ligeros y rapidísimos toques blancos dan vida a lo que si no, serían pozos profundos. La técnica es también la común de Velázquez, la preparación rojiza del bolo, muy parecida a la empleada en las esculturas de Montañés, quien en esta época influye en él, la empleará normalmente en sus cuadros; también se deja entrever en distintos lugares del lienzo, entrevelada por el tono uniforme y gris-verdusco del fondo (verdete), y por las pinceladas negroazuladas de las vestiduras¹. Estas son de gran sencillez. Jubón casi negro, adornado sobriamente con líneas paralelas de pasamanería y profundamente abotonado, mientras que en su izquierda una capa casi de tonos idénticos cubre por entero el brazo correspondiente. El único adorno que tiene es una sencilla hebilla de plata, donde aparece una pincelada muy característica en la producción de Velázquez en esta época, que denominamos de "grano de trigo", potenciando la textura de la superficie metálica.

Esta típica pincelada es empleada por el pintor entre los años aproximados de 1619 a 1628. Visible por primera vez en el "Aguador de Sevilla" y posiblemente por último en el de "Los borrachos"². Velázquez la utiliza para conseguir efectos de brillo sobre los puntos que han de dar esa sensación. Da un pequeño toque a punta de pincel

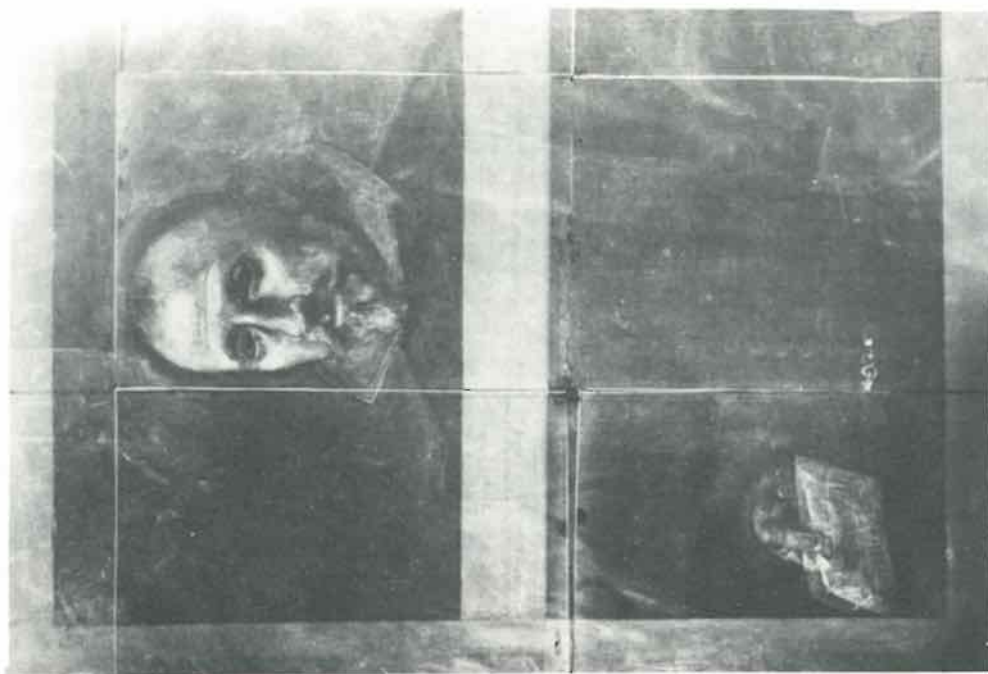


Fig. 1. Retrato de Caballero, Col., particular, Madrid, Madrid. Radiografía.

con blanco de plomo sobre la superficie que trata, el cual tiene cierta densidad de pasta; luego lo deja que tome el cuerpo necesario para proceder con la punta del mango del pincel a dar un breve corte en la parte central, de tal forma que queda como un grano de trigo, por el que resbala la luz produciendo efectos de sorprendente brillo, siendo uno de los últimos toques dados por el artista a su obra. Más tarde será empleada esta técnica en algunas obras de otros pintores, así la usa tímidamente Ribera en época tardía como en el "Zacarías" (1634) del Museo de Rouen; el propio Manet también la empleará en ciertas ocasiones.

En su mano derecha, que por cierto es lo más flojo del cuadro, recuerda a la del discutido niño que hay en el retrato de "Dña. Antonia de Ipeñarrieta"³. Ella porta una cartela, que como ha demostrado la fotografía a infrarrojos, primero era casi plana y más tarde dobló un extremo con la inscripción tomada del Eclesiastés: "Initium sapientie est timor d(omi)ni".⁴ Es emblema del mismo tipo de los empleados dentro del círculo jesuítico con quien tenía estrecha relación Pacheco.⁵ El tipo de caligrafía empleado es semejante al que usa Velázquez en la inscripción inferior que aparece en el retrato de "Sor Jerónima de la Fuente". Así la forma de unir la "s" y la "t" es idéntica en ambas inscripciones. También la unión de la "A" y de la "E", en la inscripción superior que aparece en el "Caballero: Aetatis Sue 58", es la misma de la del comienzo del "Esopo".

Aunque como hemos dicho al principio este retrato, si es como creemos obra de Velázquez, marcaría una evolución en el desarrollo técnico de su pintura, en él aún quedan restos de su manera tenebrista, pues el rostro enmarcado por la golilla está todavía endurecido por los fuertes contrastes de luces y sombras. Estas últimas, de marcada diagonalidad, siguiendo el criterio peculiar de su etapa sevillana. Así, en el creído "Autorretrato" del Prado, de hacia 1623, existe este tipo de sombras, sobre el rostro de tono cobrizo semejante al del retrato que comentamos, y que aún perdura en el juvenil "Felipe IV", estudiado por López Rey que de la colección Ferrari y Gasparri en Roma, ha pasado a Nueva York. En el que estudiamos hay un sentido cúbico todavía en la estructura del rostro, que el pintor ha intentado ablandar con matizaciones, un tanto perdidas en viejas y caseras limpiezas, pues el cuadro se conserva en un mediano estado, lo que hace dificultosa la atribución. Así, encima del bigote de su lado izquierdo existe un fuerte barrido; ello ha perjudicado el modelado del rostro. Esta fue una de las causas que a nosotros nos ha hecho muy difícil aproximarnos a una atribución. Hubo un tiempo en que nos recordaba obras de Van der Hamen, pero su calidad es superior y la ejecución distinta a las de los retratos de este pintor de origen flamenco; y aunque existen ciertos contactos lógicos con la pintura del primer Cano, ya que los dos se educaron en el taller de Pacheco, es imposible, debido a los toques característicos de Velázquez y al sentido formal del cuadro, considerarlo de su mano. Tampoco puede ser de ningún pintor madrileño del momento, pues la preparación y la técnica pictórica, como ya hemos hecho notar, es estrictamente sevillana. Todos estos datos es lo que nos ha inducido a pensar que este retrato pudiera ser una obra más de la todavía oscura primera etapa de Velázquez⁴.

La segunda parte de esta comunicación es más breve, pues nos limitamos en ella a dar a conocer un retrato de "Felipe IV", procedente de la colección que formó Nicolás de Azara, en el inventario de ésta -publicado por Xavier de Salas- se cataloga con el nº 41, que aún se conserva pegado en un extremo del cuadro. Se encontraba en la

Pieza del Oratorio, y se describía como "retrato de un Infante (entre líneas Carderera añadió Felipe IV), en tela copia de Velázquez. Un pie nueve pulgadas de largo y un pie tres pulgadas y media ancho" (los pies son de París, como se acostumbraba en estos inventarios). Estaba valorado en ochocientos reales de vellón. Una inscripción que aparece en el reverso del cuadro, con letras del siglo XVII, da el nombre de Bartolomé González. Creemos pausable esta antigua atribución, como indicaremos inmediatamente.

Felipe IV es aquí retratado, de un modo semejante a como lo hiciera Velázquez en la primera versión, que conocemos por radiografía del nº 1182 del Museo del Prado y por la copia conservada desde 1904 en el Museo de Boston. Cuerpo de gran anchura, piernas en forma de compás y avanzando la izquierda; en lugar de llevar el memorial, que hoy día se ve en el retrato del Prado, en su mano derecha lleva un sombrero oscuro, tal como se percibe en la radiografía. Un escaso bigote le hace diferir de los retratos del Rey pintados por Velázquez en su juventud. Sin embargo aparece en el minúsculo retrato ecuestre de Gaspar de Crayer (M. del Prado) que mide 56 x 43 cm., recordando a las miniversiones velazqueñas que hiciera Terborch. No hay duda de que está inspirado en un original del maestro sevillano. Pero hay que tener en cuenta que el viejo maestro Bartolomé González posiblemente se ve obligado a ello al haber prohibido el Rey ser retratado por otro pintor que no fuera el propio Velázquez, como recoge Palomino a través de Alfaro. Además las pinceladas características de González en las telas hacen pensar en que esta pequeña obra sea suya, aunque no podemos descartar la hipótesis de que existan ligeras veladuras realizadas por el Pintor del Rey en el rostro y en la mano izquierda del soberano, bellamente enguantada. El velazqueñismo indudable de este retrato es lo que nos hace considerarlo dentro de la órbita artística del pintor sevillano, ya que nos muestra a Bartolomé González integrado dentro de su círculo. La influencia de Velázquez en la pintura española aunque efímera no es tan menguada como en ocasiones se ha dicho.



Fig. 3. Autorretrato de Pacheco. Museo de Bellas Artes, Sevilla. - Fig. 4. Detalle radiográfico de la hebilla del Retrato de Caballero. Col. particular, Madrid. Fig. 5. Retrato de Caballero. Col. particular, Madrid. Detalle.



Fig. 6. Felipe IV. Col. particular. Madrid.- Fig. 7. Idem, detalle.



"LAS HILANDERAS" AND "LAS MENINAS"

PATRICIA A. CARISELLA. THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY. BALTIMORE. U.S.A.

Seventeenth-century Spain was beset by enormous economic upheavals, due to rapid colonization, wars, and general mismanagement. In his treatise on the Spanish economy in 1600, González de Cellorigo at the University of Salamanca both describes and forecasts the problems vast economic dislocations in Spain were to produce throughout the seventeenth century:

Henceforth we can only expect that everything requiring human industry and labour will be very expensive... because of the shortage of people for tillage and for all the types of manufactures that the kingdom needs¹.

A result of the seventeenth-century Spanish economic dislocation which was less tangible yet as widespread as the problems which González expected was the spiritual climate which produced such expectations at all. J.H. Elliott, writing on Imperial Spain, uses a Spanish word to describe the fatalism and disillusionment which were consequences of war, inflation, and plague: "desengaño". He points out that "the seventeenth century was essentially the age of the "pícaro", and that the "pícaro", living on his wits, hungry today, well fed tomorrow, never soiling his hands with honest work, fully exemplified the "desengaño" of his age"². The "pícaro" was a product of Spanish economic life in the seventeenth century, and the words Lope de Vega uses in his tract "Gobierno Político de Agricultura", can be taken as a more widespread attitude to work in seventeenth-century Spain: "Queremos comer sin trabajar"³. At a time when economic conditions increased the importance and value of labor, the very same conditions decreased its "spiritual" value; and the significance given to human labor in and by a rising capitalist society was to be even more insistent in Spain. It will be my purpose here to place "Las Hilanderas" in this context of seventeenth-century Spain, a context which will serve to clarify still problematic aspects of the work.

In a casual examination of Diego de Silva Velázquez's "oeuvre", "Las Hilanderas" emerges as a curious if not anomalous work. Attributed by some to be a work of his

middle period, by others as a more mature synthesis of form and content, until just recently its signification, iconographically and stylistically speaking, has defied analysis⁴. Despite the recent spate of interpretive research devoted to "Las Hilanderas", many elements of the work have not been explained coherently by any single interpretation. We know, for instance, that Velázquez was an eager student, well-read, and serious about his role as a humanist. He had an impressive library that was replete with texts on architectural and painting principle; engineering, mathematics, and philosophy⁵. In this context he was acquainted with sixteenth and seventeenth-century art theory, and this is particularly evident in his later works, "Las Hilanderas" and "Las Meninas" where he seeks to locate himself inside this framework of art theory and to express his artistic testament pictorially. Nevertheless, to read "Las Hilanderas" solely as an allegory of Velázquez's doctrine of the artist is to misrepresent much of what is fundamental to the work. As López-Rey points out, it is the scene of women spinning in the foreground that is the most prominent feature of the work⁶. Here Velázquez engages our interest with his vivid, realistic portrayal of activity. There is much sensitivity given to the details of textures, atmospheric unity, and palpability, which conveys a sense of immediacy and vitality. "Las Hilanderas", as we shall see, is an amalgam of the prosaic quality of Velázquez's earlier "low-life" scenes, such as "Christ in the House of Martha and Mary" and "The Supper at Emmaus", with the gravity and elevated subject matter of the religious and mythological works.

Upon closer examination of this work in relation to all of Velázquez's "oeuvre", in particular early works in Seville, "Las Hilanderas" can be located within a continuous development of Velázquez's style and technique. The continuity to be explored will diminish the forty year gap that critics claim to exist between Velázquez's earliest low-life scenes in Seville, and the work of his mature period in Madrid as embodied in "Las Hilanderas". It is possible to consider some of his work from the late twenties and thirties as the creation of a new ideal of expression that first emerged during his Sevillian apprenticeship. Certainly early, middle and late works reveal themselves to be part of an attempt to elevate, ultimately to sanctify labor and acts of labor by attributing to them qualities of ritual, solemnity, and dignity traditionally reserved for religious and mythological scenes. In his canvases Velázquez elevates labor to the realm of mythology and religion, by having religious scenes in his early works and mythological scenes in his later works serve to inform and prescribe the task that is being performed by means of juxtaposition. By pictorially linking religious and mythological scenes to work being performed, Velázquez enhances that work and ultimately human labor itself. In "Las Hilanderas" Velázquez synthesizes fact and myth, reality and illusion: the activity of the foreground incorporates the religious and mythic qualities which in earlier work were presented merely by juxtaposition so that at once he both uses and transcends the mode of pictorial representation of his earlier work. Moreover, in this late work, the foreground activity of working class women pictorially and iconographically gives substance to the myth-making process itself. The element of satire that he introduced in the mythologies and early works, is crystallized here into an expansive statement on the new stature of man. The fabric of both Olympus and seventeenth-century Spain are woven threads from the same loom. An examination of an earlier work should help elucidate Velázquez's intention in "Las Hilanderas".

The pictorial format of "Christ in the House of Martha and Mary", one of his early Sevillian "bodegones", where a religious scene in the background repeats and gives

significance to foreground activity, strikingly presages Velázquez's later work, "Las Hilanderas". In "Christ at the House of Martha and Mary", a young domestic works at her pestle and mortar in deference to the precedent set by Mary who served the Lord by obeying him. Here the foreground activity is located by the scene behind: that is, the kitchen maid labors in her kitchen preparing Christ's supper. While the religious scene illuminates foreground activities, in the "bodegón", the emphasis is clearly placed on the quiet labors of these plebian figures, reserving for them a visual focus traditionally bestowed upon less mundane interests, instilling a religious dignity in what is no longer simply "genre" but a new expression of dramatic material. Details are pared away. Figures are half-length or three quarter. Their activities are subdued, inviting a closer examination of formal and thematic relationships. The canvases, early studies of atmospheric unity, glow in somber, earthen hues that enhance the sense of reserve and dignity already noted in these prominent figures.

While the background scene locates the activities of a foreground scene which clearly receives the most emphasis, nevertheless, it does more than just "place" the picture. The religious background comments on the activity before us and creates its meaning and that of the picture as a whole. The two foreground figures at the left, fully dominating their plane, gesture and glance out at the spectator, engaging his interest in their drama. The elder woman whose glance is ambiguous due to repainting, appears to be either directing our attention toward the sullen girl who labors with her mortar and pestle or directing our gazes and/or the girl's on the scene in the upper right-hand corner where an opening reveals Christ being remonstrated by Martha. Our attention focuses on the curious drama suggested by the gestures and gazes of the two figures. The choice of subject is significant because it reveals the necessity to create a "moral admonition" to work, and the painting does so, not by creating a "religious pretext for a worldly picture", as Soria suggests⁷, but by creating a seriously religious pretext and context for worldly activities. In other words, "Christ in the House of Martha and Mary" demonstrates the religious significance of work in a society which, in part, had come to say, "Queremos comer sin trabajar".

In later canvases Velázquez continues to juxtapose scenes from a mythic past with the mundane activities of seventeenth-century Spain. This juxtaposition of reality and myth again provides a new context for the rendering of men at their tasks, though the emphasis here has shifted from the depiction of the rendering of services in the early "bodegones" to that of the actual production of goods in "The Forge of Vulcan". In "Los Borrachos" and "The Forge of Vulcan", there are curious alterations. Whereas formerly, in the Sevillian works, the foreground activities, prominent as they were, were located and informed by the background religious scene, in the middle works the mythic figures no longer inform the scene from a room behind, but converge with Velázquez's Spanish rogues and peasants in the foreground plane. Hence, the separation between reality and illusion dissolves, and the two worlds fuse. This fusion is consummated in content and composition in "Las Hilanderas" where the cycle turns in upon itself and the diligent labors of the foreground women are no longer simply commented upon and located by the mythology represented, but also give substance to the myth itself. That is, the tapestry hanging in the back niche fully embodies the elemental efforts of these women who not only card and spin the wool, but in the exposition of Velázquez's canvas, are vital instruments in organizing the material reality of the mythological statement.

In his mythological canvases, this fusion is far from complete, and the emphasis falls on the negative expression of parody rather than the positive depiction of a fuller humanity that we find in "Las Hilanderas". In "Introducción a Velázquez-1943", Ortega y Gasset has pointed out that Velázquez sought "the logarithm of reality for the root of each myth"⁸. That is, not only did he weave the intricacies of his mythological canvases with a stock of contemporary characters, but the "fantastical" tale in which he located his characters had its own investment in reality. Thus the parodic juxtaposition of man with pagan god here raises important questions in the spectator's mind about the substance of the presentation. In "The Forge of Vulcan", for instance, peasant figures have vital roles not only by virtue of their presence in the work, assisting the god of the foundry, but more significantly by virtue of their productiveness, whereby forging the armor of the gods they are literally fabricating an aspect of the world of myth itself.

The element of satire that Velázquez introduces in the mythologies provides a significant means for understanding the content of "Las Hilanderas". In his analysis of the picaresque novel, "Lazarillo de Tormes", Ronald Paulson makes note of certain of its original features in picaresque narrative: "its use of the careful reporting of contemporary life as its satiric method—the making of satiric symbols out of everyday objects and scenes; the ironic neutrality of its tone; and most important, the involvement of the protagonist in the scene through an occupation"⁹. How like the structure and composition of Velázquez's early "bodegones". But the tone and commentary of satire are not brought to fruition until the mythologies where the world of man and god are juxtaposed and momentarily converge in a two-fold, double-edged burlesque. The world of Olympus is travestied by its associations with and imitation by Castilian peasants. Moreover, while the figures of the gods are revealed as decadent and deceived, the laboring forces assisting Vulcan at their foundry take on a new dimension of dignity and importance as a result of both their roles as Cyclops, mythic figures, and of their roles as able workers. In this context they serve as vigorous foils to the disillusioned god.

An element of the parodic appears in Velázquez's work as early as the "bodegones" where he juxtaposes vernacular scenes with visionary, religious gatherings. His later parodies, the burlesques of the gods, undermine traditional representations of the classical world by mocking its heroic pretensions. By portraying characters and events from classical mythology, he is embodying his art and moralizing in a form familiar to the sixteenth and seventeenth centuries. But his mythologies are sparked with a critical consciousness as yet undeveloped in the work of European contemporaries. Much like the situation of seventeenth-century Spain where aspirations for a Spanish Holy Roman Empire had to be abandoned, in Velázquez's mythological world, the structure of Olympus suffers the strain of self-inflation and delusion. Its gods are portrayed as deceived and ineffectual figures. More like humanity than god, they are divested of their Olympian attributes and suffer with mankind the "desengaño" of the times.

"As a satirist, the pícaro substantiates Apuleius's opinion that if you look beneath the surface, take an ass's eye-view, you will see the way things really are"¹⁰. In "Las Hilanderas", in a dramatic gesture, one of the working women draws aside a massive curtain that opens up to the spectator's inspection the laborious rhythms and multiple activities of the canvas. The highly problematic nature of the work reveals itself in the inscrutability of the scenes as well as in the elusive relationship of one scene to another.

The viewer experiences the sensation of attending a theatrical production of a mythological tale. However, the real "drama" of the work is located not in the background niche, but in the foreground scene, where women at their labors in a tapestry manufactory give material and iconographic substance to the scene behind. Here the spectator experiences "the way things really are" by taking "the ass's eye-view". Not only is his vantage point from outside the canvas directly in line with the spinning ladies, so that one has the sensation of being participant to the stage machinery of the work, but this participation is thrust upon him, disequilibrating him momentarily, by virtue of the direct gesture that swept aside the curtain to reveal the scene to him. The laborious activity of the foreground scene is testified to by the whirring spinning wheel; women chatting, bending over baskets, carding, winding, and spinning wool.

The affinities that "Las Hilanderas" shares with Velázquez's earlier works in low-life and mythology are both structural and thematic. Compositional devices common within the works are explicit. The scene within-the scene motif is reminiscent of the Sevillian "bodegones", where scenes are thematically, if not sequentially related. The horizontal format emphasizes the barrier of figures whose prominence and activities engage the spectator's visual interest in the foreground scene, simultaneously underlining the optical tensions that foreground and background juxtapositions create. Further contrasts are evident in tonalities and brush execution. Foreground low-life scenes or secular figures are rendered "naturalistically". Local colors are subdued by earthen hues and a unifying gray-brown atmosphere. Interest in materials and textures is understated. In contrast to these scenes are the resplendent visionary and impressionistic depiction of the religious and mythological figures.

The "moral theme" of the work is less easy to translate than Soria suggests. While it embodies the satiric tone of the mythologies by representing the convergence of god and man in the same world, "Las Hilanderas" consummates the fusion of the two realities. The argument that divinity and the fine arts triumph in their contest with the less "elevated" opponents in the narrative of the work cannot be substantiated. No punitive consequences are depicted. Clearly, it is both humanity and craft that triumph. The products of human labor, the crafted tapestry, give visual substance to the mythological drama by amplifying the scene with Titian's "Rape of Europa". Moreover, the women spin, card, and prepare the wool and textiles that compose not only the tapestries which inform the mythological production, but also the sumptuous cloths of the court ladies who attend the performance. Our vantage point, the "ass's eye-view", has made us witness to Ortega's "logarithm of reality". Mythology reveals its existence in every day reality: man has both assumed and transcended the identities he formerly shared in the mythologies. It is no longer the presence of the gods which, as in the "bodegones" and mythologies informs the painting with significance; rather, it is the artisans in the foreground whose laborious manual efforts give both material and interpretive significance to the background scene. In the earlier paintings the gods were depicted as men in an attempt to undercut their stature as gods. In the later "Las Hilanderas", human beings assume the roles of gods. This is substantiated pictorially in the canvas by the naturalistic light source on the left that falls diagonally across the scene, conclusively linking the foreground with the niche, not only indicating the simultaneity of the scenes, but also symbolically portraying the fact that the foreground scene gives full substance to the background.

In "Las Hilanderas" the false ideals embodied in the gods of the classical world, as

exposed in the mythologies, are replaced by the realization that man alone creates and sustains myth. By structuring his work inside the conventional framework of mythological and religious exposition, Velázquez has simultaneously pointed out the inadequacies of the old mode of expression and, by infusing its elements and structure with new meaning, has revealed the sounder ideals latent in the work's structure. That is, the satiric intent connected in the mythologies is transcended by the new intention of "Las Hilanderas" which nevertheless utilizes elements of the satiric mode of expression. The mistaken self-importance of the mythologies is replaced by the realistic portrayal of true human productivity which underscores the new mode of expression Velázquez has discovered in the depiction of human labor. Thus in the depiction of working people, and more specifically, the wool industry of seventeenth-century Spain, Velázquez transforms the negativity of satire into a positive statement about labor. In answer to the increased importance and value placed on labor in a rising capitalistic society, in "Las Hilanderas" Velázquez has created a new spiritual value through pictorial and thematic means for an idea whose spiritual value decreased in the "desengaño" of seventeenth-century Spain.

NOTES

1. J.H. Elliott: "Imperial Spain: 1469-1716", New York, 1963, p. 294.
2. Ibid, p. 295.
3. Madrid, 1618, p. 23.
4. See, for example, Charles de Tolnay, 'Gazette des Beaux-Arts', v.35, 1949, p. 21-38; Diego Angulo Iñiguez, 'Archivo Español de Arte', v. 25, 1952, p. 67-84; José María Azcárate, 'Varia Velazqueña', 1960, t. I, p. 344-51; José López-Rey, "Velázquez: A Catalogue Raisonné of his Oeuvre", London, 1963, p. 89-92.
5. See F.J. Sánchez Cantón, 'Varia Velazqueña', t. I, p. 640-48.
6. José López-Rey: "Velázquez: A Catalogue Raisonné of his Oeuvre", London, 1963, p. 91-2.
7. Martín Soria and George Kubler, "Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions: 1500-1800", Baltimore, 1969, p. 254.
8. José Ortega y Gasset, "Velázquez", Madrid, 1959, p. 56.
9. Ronald Paulson. "The Fictions of Satire", Baltimore, 1967, p. 64.
10. Ibid, p. 58.

LA VERDADERA FECHA DEL RETABLO MADRILEÑO DE SAN HERMENEGILDO

MARIA LUISA CATURLA. MADRID. ESPAÑA.

"!Acordaos de su San Hermenegildo!", había exclamado el joven Rey Felipe IV cuando quisieron prender a Herrera "el Viejo" por haber fabricado moneda falsa.

El Santo Rey visigodo parece haber hallado especial dedicación en los Herrera, pues también el hijo, "el Mozo", - también Francisco - contribuyó con una excelente pintura del mismo personaje al renombre familiar.

La fecha exacta de este cuadro se desconocía. Unos documentos de que ahora doy cuenta y a continuación publico, la precisan; y, además, acrecienta su interés cuantiosa información que aportan sobre el conjunto a que perteneció.

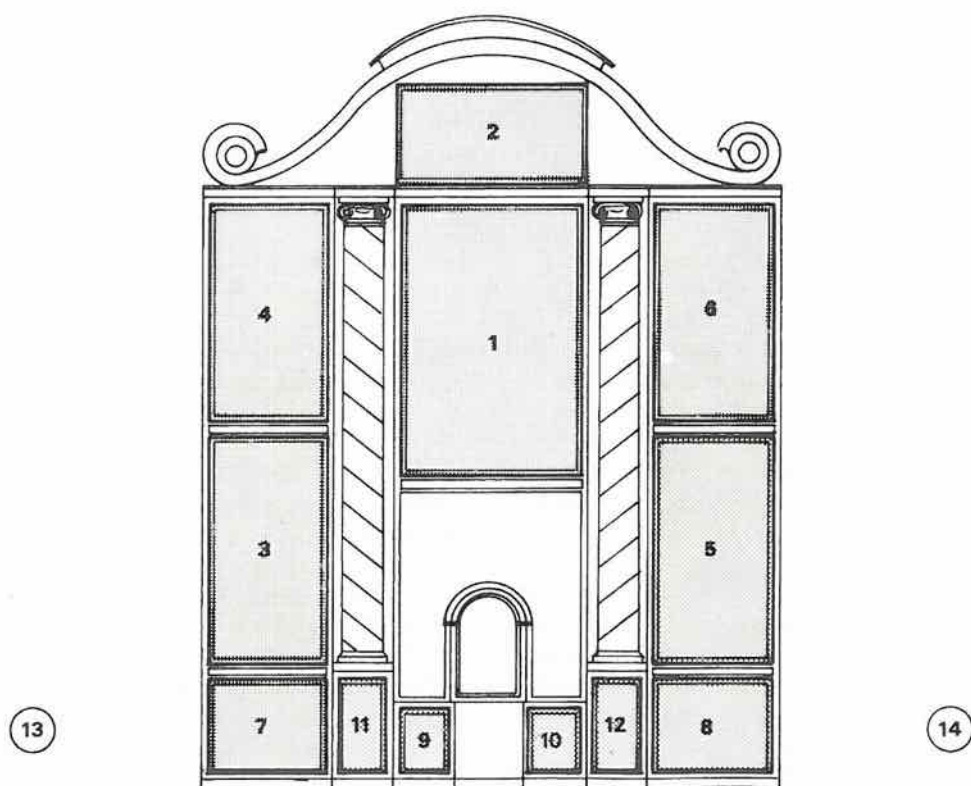
El "Triunfo de San Hermenegildo" de Francisco de Herrera "El Mozo" fue centro del Retablo Mayor en la Iglesia conventual de Carmelitas Descalzos de esta Villa, derribada a fines del XVII al construirse a su vera nuevo templo, hoy popularísima parroquia bajo la advocación de San José. Su fachada actual sobre la calle de Alcalá, de un grato barroco madrileño, fue adaptada hacia 1912 a la moderna y contigua casa del Cura por el arquitecto Don Juan Moya con mucha habilidad. La más antigua construcción, de principios del siglo XVII debió de ser al estilo de Juan Gómez de Mora, como puede apreciarse en el plano de Texeira de 1656. Enriquecida durante toda esta centuria con importantes pinturas hoy dispersas o desaparecidas, adornaba su Capilla Mayor con un grandioso retablo. Los documentos que a seguimiento doy a conocer, van a permitirnos reconstruirlo.

1.-San Hermenegildo 2.-Ssma. Trinidad 3.- San Juan Bautista 4.- San José y Niño Jesús 5.- Santa Teresa 6.- Sta Ana y la Virgen 7.-Santiago Apóstol 8.-San Juan Evangelista 9.- San Elías 10.- San Eliseo 11.-Arcángel S. Miguel 12.-Arcángel S. Gabriel 13.- Arcángel S. Rafael 14.- Angel de la Guardia.

Este esquema del retablo de San Hermenegildo por Francisco de Herrera "el Mozo", meramente pretende mostrar la distribución de sus pinturas indicada por los documentos. Al no constar en el contrato las medidas de los cuadros encargados, su identificación

ha de verse muy entorpecida. Brindo a la gente joven dedicada a tareas histórico-artísticas la reunión del conjunto desperdigado.

El documento referente al ensamblaje ha sido añadido por resultar autor de éste el famoso Pedro Martín de Ledesma, decorador del "cielo raso" del Salón de Reinos, y que también adornó el interior de la graciosa torrecilla en el "Lago ochavado", todo en el Real Sitio del Buen Retiro. Figura en ese protocolo como fiador el gran arquitecto madrileño Pedro de la Torre.



- | | |
|---------------------------|--------------------------|
| 1. San Hermenegildo. | 8. San Juan Evangelista. |
| 2. Ssma Trinidad. | 9. San Elías. |
| 3. San Juan Bautista. | 10. San Eliseo. |
| 4. San José y Niño Jesús. | 11. Arcángel S. Miguel. |
| 5. Santa Teresa. | 12. Arcángel S. Gabriel. |
| 6. Sta. Ana y la Virgen. | 13. Arcángel S. Rafael. |
| 7. Santiago Apostol. | 14. Angel de la Guarda. |

El Pintor / Su Illm^a.

Archivo Histórico de Protocolos.
Nº 5415. Folio 42.

17 Julio.

Oblig^{on} q otorgo frc^o de herrera pintor y Sebastian de Venavente arquiteto su fiador Para toda la punt^a del retablo de los Carmelitas./

En la villa de Madrid a Diez y siete dias del mes de Julio año de mil y seiscientos y cingt^a y quatro ante mi El Scriv^o y testigos yusescritos Parecieron Presstes fran^{co} de Herrera pintor V^o desta Villa y dijo que se obligava y obligo a pintar el Lienço Principal de San ermenegildo en la forma que tiene hecho concierto para el retablo nuevo que se hace del Altar Mayor de la Yglesia del Convt^o de Carmelitas Descalços desta V^a de Madrid cuyo patron de la Capilla mayor De ella es El Illm^o Sr Don Juan Chumacero y Carrillo Cav^o de la Orden del Sr Santiago Conde de Guaro Preste de Castilla A cuya costa se hace todo // Y Asimismo se obliga a hacer Las demás pinturas para el dho Altar mayor conforme a el tamaño de los bastidores que se le han entregado que son las pinturas y a los precios siguientes...

La pintura dha de San ermenegildo que es la principal esta concertada por papel a parte en trescientos Dus^o ...

La segunda que cae encima de la dha ha de ser la Santissm^a Trinidad y nra Señora después de coronada conforme a el dibuxo que se formará de orden de Su Illm^a en precio de cient Ducados...

Las quatro pinturas de las entrelunas q han de ser de cuerpo entero y son las de San Ju^o Bapt^a Estando en el Desierto y ha de estar en la pte mas baxa al lado del Ebanjelio // La de San Joseph con el niño Jesus y ha de estar encima desta al mismo lado // la de Santa Theresa con un libro en la mano y el espiritu Santo encima de la caveça que ha de estar enfrente de San Ju^o Bapt^a // Y encima de la Pintura de Santa Theresa Santa Anna con nra Señora en los braços todas quatro pinturas en precio de mil Reales...

Por las quatro Pinturas q se han de poner debaxo de las referidas que han de ser de a medio cuerpo. La de Santiago aPostol que sea de poner all ladode El ebanjelio debaxo de la pintura de San Ju^o Bapt^a y enfrente desta la de San Juan evangelista devajo de la pintura de St^a Theresa // y a los Lados del Sagrario los pinturas de Los Santos profetas elias y eliseo todos quatro en seiscientos Reales...

En los quatro claros de los Pdrestales de las Colunas se han de poner el Arcangel San Miguel en el claro que hay del ebanjelio y mira al cuerpo de la Yglesia // Y en el claro de la otra coluna que corresponde a esta el Archangel San Gabriel // en el claro del pedretral que cay a la pte del evanjelio y mira al Sagrario el archangel San Rafael // y enfrente de este el Anjel de la Guarda todas quatro pinturas en quatrocientos y cinquenta Rs que todo importatres mil ciento y cingt^a Rs// Todas las dhas pinturas Las ha de hacer y acavar con las colores finas y subidas Y en toda perfeccion como lo requiere la pintura y con las demas Calidades y condiciones que se suele hacer en semejantes Obras que sean de executar en esta // Y ha de dar acavada toda la dha pintura para fin

de Septe de este pres^{te} Año excepto la pintura de la Sma Trinidad para que se le da Vn mes mas determino // Y los dhos tres mil ciento y cinqt^a Rs se le han de Pagar por su Illm^a la ter^a pte dellos q son mil y cinqt^a Rs luego de contado. La segd^a de otra tanta Cant^d en Haviendo acavado la mit^d de la Obra. Y la otra tercia pte y ultima paga estando acavada toda la dha obra en perfeccion en la forma referida // Y en esta qt^a no entre la pintura de San ermenegildo porque como ba dicho ay concierto a parte // Y en caso de no acavar la dha pintura en la dha perfeccion y termino que quedare referido Su S^a Illm^a el Sr Pres^{te} ha de poder mandar ahcer toda la dha pintura por los mejores pintores que eligiera y por el precio que con ellos se concertare aunque excedan de los referidos en esta escrit^a (cuya liquidación queda en la simple declaración de su Ill^a) y por lo que mas montaren y las cantidades que tubiere recibidas se lea de executar luego // Y para que se cumpla por el dho fran^{co} de herrera todo lo susodho ofrecio por su fiador a Sebastian de benavente Arquitecto vecino desta V^a El cual que estava pres^{te} dijo que hacia y Hico La dha fiança por el dho fran^{co} de herrera y se obligo a que El susodho cumpla de su parte con todo lo referido Donde no El como tal fiador haciendo como hace de deuda y caso ajeno suyo propio sin que sea que no ha de ser necesario para executarle y cobrar de él y sus bienes hacer excurs^{on} en el dho Principal ni los suyos cuyo beneficio y remedio renuncia y el deposito de las costas y expensas y las demas leyes deste caso como en ellas se cont^e se obliga a pagar todo lo que mas Costaren las dhas pinturas y la Cantidad que Vbiere recibido a cta de ellas asi la de San ermenegildo como las demas referidas Luego que suceda El caso pena de execucion con costas de la cobrança // Y para que sean ciertas y puntuales dhas pagas a los dhos plaços Don Simon Serrano criado de su Illm^a vecino desta Villa en Su nombre Haciendq como dixo que hacia de Deuda y Caso suyo propio con renunciacion de las leyes dela excussion y las Demás deste caso se obligo a que su Illm^a mandara pagarle los mrs de suso referidos puntualmente y a los plaços contenidos en esta escriptura. Donde no Los pagara de sus bienes so la dha pena de Ex^{on} con Costas // Y al cumplim^{to} de todo lo que dho es todas las dhas partes por lo que a cada Vna toca de cumplir obligaron sus perss^{as} y bienes avidos y por haver y dieron t^{do} su poder cump^{do} a todos y qualesquier Jueces y Just^{as} de su Magd de q les q^r p^{tes} que sean a cuyo fuero y Juris^{on} se sometieron y en especial a la de los Ssres Alcaldes de Su casa y Corte Correg^{or} y tenientes desta V^a y a cada Vno ynsolidum para q por todo rigor de derecho y via ex^{va} hagan se cumpla esta escriptura como por sentencia Difinitiva de Juez competente pas^{da} en cosa Juzg^{da} y senuncio su propio fuero Jurisdiccion y domicilio Ley si contenerit de Jurisdiccion Omnium Judicum y las demas de su favor y la que prohibe la general renunz^{on} De ellas y asi lo otorgaron siendo testigos Diego Sanz oficial de Pintor del dho fran^{co} de Herrera y fran^{co} Chamiço oficial de ensamblador del dho Sebastian de Benavente vz^o desta Villa que Juraron a Dios nro Sr en forma de derecho que conozen a el dho Sebastian de Venavente y es el aqui cont^{do} y del mismo n^e sin fraude alguno y asimismo fue t^o Ju^o Melendez reste en esta Qte y doy fee que conozco los demas otorg^{tes} que lo firmaron y los testigos del conocim^{to}.

Fran^{co} de herrera

Diego Sanz

Francisco chamiço

Ante mi FFran^{co} de Yanguas

S^{an}

De BenaBente

Don Simon
Serrano

El Ill^{mo} Sr Don Ju^o Chum^o
Conde de Guaro Pres^{te} de Cast^a.

Archivo Histórico de Protocolos
Nº 5415. Folio 58.

Carta de pago de 5V850 Rs que
otorgó franc^o de herrera pintor p^a
la pintura q hico Para el Altar
Mayor de Su Capilla de Carmelitas
Descalcos.

En la Villa de Md a V^{te} y ocho Dias del mes de Otubre Año de mil y seiscientos y cinq^{ta}
y quatro ante mi El Scrivano y testigos yusoescritos Parecio Fran^{co} De Herrera pintor
vecino desta Villa y confesso haver Recivido del Illmo Sr Don Juan Chumacero y Carrillo
Cav^o de la Orden del Sr Santiago Conde de Guaro Pres^{te} de Castilla cinco mil ocho-
cientos y cinq^{ta} Reales de Vellon Por mano de El Contador Eugenio de Yanguas y Bargas
q los ha pag^{do} en nombre de Su Ill^{ma} // Los tres mil y tres cientos Reales dellos por la
pintura grande de San ermenegildo // y los dosmil quinientos y cinq^{ta} restantes por las
catorce pinturas que ha hecho de orden de Su Ill^{ma} para el Retablo de la Capilla mayor
del Convento de Carmelitas descalcos desta Villa cuyo Patron es Su Ill^{ma} en conformidad
de la escritura que se otorgo y me obligo a hacer las dhas pinturas ante el pres^{te} Scri^o
en esta V^a a Diez y siete de Julio Pasado deste año que es el precio en que por ella se
Concerto y de los dhos cinco mil ochocientos y cinquenta Reales se Dio Por bien contento
Pagado y entregado a su Volunt^d por los haver Recivido Realmete y con efeto en la dha
moneda de Vellon y por no parecer de preste Renun^o la Excep^{on} de la nonumerata^e
pecunia leyes de la prueba de la paga y las demas deste caso como en Ellas se Cont^e
y de la dha Cant^d Dio y otorgo carta de pago y finiquito a Su Ill^{ma} y al dho Cont^{or} en
su nombre quan bastante a su derecho y satisfacion conbenga y asi lo otorgo y firmo el
dho otorgante a quien yo El Scriv^o Doy fee que conozco siendo testigos Gabriel hernandez
Pedro de Orozco y Juan Garcia Vs^o y est^{es} en esta Villa //

Fran^{co} De herrera

Ante mi Ffran^{co} de Yanguas.

El Ill^{mo} Sr Don Juan Chumacero
y Carrillo Pres^{te} de Castilla.

Archivo Histórico de Protocolos.
Nº 5415. Folio 29.

Oblig^{on} a su favor q otorgaron Pe-
dro Martinez de Ledesma y P^o de
la torre su fiador para dorar el
retablo de los carmelitas descal-
zos.

En la Villa de Madrid a Dos Dias del mes de Junio año de mil y seis cientos y cinquenta
y quatro ante mi el Scriv^o y testigos yusoescritos Parecieron presentes Pedro Mar-
tinez de ledesma dorador y estofador desta Villa de Md como principal y Pedro de la
Torre arquitecto en esta Corte como su fiador ambos vecinos desta Villa y Juntos y
Juntamente y de mancomun a Voz de Vno y cada vno dellos por ynsolidum y por el todo
renunciando como dijeron q renunciaron las leyes de duobus reis devendi y la autentica
pres^{te} ocita de fidejuszoribus epistola del dibo Adriano beneficio y remedio de la division
y escusion y el deposito de las costas y espensas y las demas leyes de la mancomunidad

como en ellas se contiene que no les balga// Dixeron que se obligavan q que el dho Pedro Matinez de ledesma Dorara y estofara el retablo nuevo que esta en el altar mayor y se ha haciendo en la Capilla mayor de la Yglesia del convento de San ermenegildo de carmelitas descalzos de esta Villa cuyo patron de ella es El Illm^o Sr Don Ju^o Chamucero y carrillo cavallero de la Orden de Santiago Conde de Guaro Pres^{te} de Castilla que ha hecho el dho retablo a Su costa y tambien el dorarle// y a de dorar la Custodia del Santisimo Sacramento y todos los demas adornos que se hicieren en el primero y segundo cuerpo del dho retablo que tiene de alto treinta y tres pies y medio, y de ancho veinte y cinco pies y acerca de ello ha de guardar y cumplir las condiciones sig^{tes}...

& Primeramente se ha de aparexar con aparexos delgados de Manera que no se tapen ningunos miembros ni filetes y que los aparexos sean de muy buena sacon, que nisean fuertes que salten ni flacos que se remuelan dandole las manos que le conbengan para que el oro salga bueno lustrso y liso...

& que se ha de dorar con oro fino de buen color y cuerpo y todo lo que Vbiere de quedar de oro Limpio se ha de resanar muy bien y muy bien bruñido de manera que no queden ningunos fuegos sino todo muy liso y ygual y lo que se Vbiere de colorir aya de ser sobre oro bruñido de la mesma calidad...

& que toda la talla que Vbiere asi de capiteles de colunas como frisos de talla y Cartelas y oxas de cartelas y florones y fruteros que se hicieron que toque a talla y capiteles de pilastras y el quadro principal quisieren sean coloridos Las oxas sehan de hacer todo con colores finos de todos generos y se a de raxar muy ygual de manera que quede con toda perfeccion...

& Asimismo se ha de estofoar a punta de pincel y sobre oro bruñido de todas colores finas todos los baciados de las Pilastras y los del pedrestal que no Vbieren de ser de pintura y en las entrecalles encima de los quadros de pintura y el friso que queda debaxo de la cornisa se han de estofar hacienco vnas frutas y vnos trapos que cuelguen a los lados y si Vbiere algun otro baciado que necesite de estofarse se ha de hacer y si fuere Voluntad del dho Sr Illm^o que los obalos que Vbiere altos o baxos sean coloridos como la demas talla sea de hacer...

& Asimismo los escudos de armas que se hicieren se an de dorar Las tarxetas y estofar y las armas de en medio se an de pintar de las colores que requieren y dorar...

& en los cerramientos de el Arco se han de estofar los frisos que son correspondientes a las pilastras, y en los machones y todos Los baciados de los machones se han de estofar a punta de pincel y todos los demas baciados que en el cuerpo segundo Vbiere todo correspondiente al primer cuerpo...

& Y si al tiempo de sentarse el dho Retablo se desmoronase alguna cosa se ha de adereçar en la perfeccion dicha...

& Y todo ha de ser muy bien hecho y con mucha perfeccion y a vista de maestros peritos en la dicha facultad...

& Que ha de dar toda la dicha obra acavada en todo el mes de septiembre primero que

biene deste presente año // y el precio de todo ello es quince mil Reales en moneda de Vellon que balen quinientos y diez mil mrs. // De los quales sean de dar luego a el dho P^o Martinez tres mil Rs y despues de aparexado el dho Retablo en toda perfeccion se le hande dar otros tres mil Rs y despues de dorado y estofado todo el primer cuerpo quatro mil Rs Y la restante cantidad se ha de dar como se fuere obrando lo demás. Conque han de quedar dos mil Reales para entregarse quando este acavada toda la obra en la dha perfeccion//

& Y si no cumpliere el dho P^o Martinez de ledesma segun y como ba expecificado y no acavare la dha obra en el tiempo que queda referido por qualquier caso o accidente que sea ambos principal y fiador consenten que se haga y acave toda la dha obra o lo que falte de ella a su costa por la perss^a o personas que el dho Sr Illm^o conde de Guaro eligiere y an de estar y pasar por el precio que con ellos se concertare aunque exceda de los dhos quice mil Reales cuya liquidacion de lo que mas fuere queda a solo lo que dijere Su Illm^a en quien lo difieren sin otra prueba alguna De que queda relevado Y todos los mrs que Vviere recebido de mas el dho Pedro Martinez y los de la tal demasia se obligan ambos devaxo de la dha mancomunidad de los pagar luego a quien los Vbiere de haver pena de execucion con costas // Y para que se cumplira con la paga de los dhos quince mil Reales por parte de su S^a Illm^a y que se pagaran a el dho Pedro Martinez de ledesma o a quien su poder Vbiere en la forma y los placos en esta escritura contenidos // Don Simon serrano vecino desta Villa que estava presente en nombre de Su Illm^a haviendo como han de deuda y caso ajeno suyo propio y sin que sea que no ha de ser necesario hacer escusion de los bienes y rentas de su Illm^a cuyo beneficio y Remedio renuncia se obliga a hacer las dhas pagas a el dho Pedro Martinez en la forma y a los placos referidos llana y puntualmente sin pleyto escusa ni dilacion alguna pena de execucion con costas // Y ambas partes por lo que A cada vno toca cumplir y pagar lo cont^{do} en esta escrit^a obligaron supersonas y bienes avidos y por aver y dieron poder cumplido a las Justicias de su Magd de qualesquier partes que fueren a cuyo fuero y Juris^{on} se sometieron y en especial a la de los Sres Alcaldes de su Casa y Corte Correg^{or} y tenientes de esta Villa de Madrid y a cada Vno insolidum para que por todo rigor de derecho y via executiva hagan se cunpla esta escrit^a como por sent^a Difinitiva de Juez competente pasada en cosa Juzgada y renunciaron su propio fuero Juris^{on} y domicilio si combenerit de Jurisd^{ne} omnium Judicum y las demas de su favor y la que prohíbe La general renunciacion de ellas y asi lo otorgaron y firmaron los dhos otorgantes a quien yo el Scriv^o doy fee que conozco siendo testigos Don Francisco Carnero Don Juan de Villegas y Don Manuel Velarde Vs^o y estantes en esta Villa//.

P^o martin de ledesma

P^o de la torre

Don Simon seRano

Ante mi

Ffran^{co} de Yanguas.

JUAN NIÑO DE GUEVARA Y SU OBRA EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA. MÁLAGA. ESPAÑA

Las figuras centrales del arte de la pintura en Málaga durante el siglo XVII son el hispano-flamenco Miguel Manrique y su discípulo Juan Niño de Guevara. Uno y otro llenan un extenso período que corresponde con casi toda la centuria del *sexcentismo* barroco.

Entre los pintores españoles de esta época, Juan Niño de Guevara es una figura poco conocida, siendo, en general, para la crítica artística un pintor de segunda fila situando su estudio y el interés de su obra en orden a esclarecer principalmente la producción de su gran maestro Alonso Cano (Harold Wethey). Pensamos que es hora ya que su revalorización suba a una mayor altura artística, pues un detenido estudio de sus principales obras, nos muestran a un pintor que, situado en torno a la figura ingente del granadino Alonso Cano, debe colocarse entre los más significados de esta escuela granadina. El estudio profundo y científico, próximo a salir a la luz, de su producción artística en el marco de la escuela barroca granadina, nos dan la razón de esta afirmación.

Fue Juan Niño de Guevara caso típico de malagueño adoptivo. La única fuente de información sobre la vida de este pintor, se encuentra en el libro del famoso viajero historiador y artista Antonio Palomino y Velasco, el cual pese a sus considerables vaguedades cronológicas, acierta en la ilación de sus "después" y "por este tiempo", aunque con algún que otro error y contradicción. Así pues, según Palomino, nace en la villa de Madrid el 8 de febrero de 1632, dato cierto, aunque no probado documentalmente, al declarar él mismo su filiación madrileña en el expediente matrimonial (Parroquia de Santiago de Málaga, año 1653, tomo 2º, folio 290). Llegó a Málaga el año 1634 con el obispo Fray Antonio Enríquez de Porres, vinculado al mismo por lazos de parentesco y de trabajo (su padre Luis Niño de Guevara ocupaba el cargo de Guardia Mayor de Palacio y Caballerizo de dicho obispo). Es en estos momentos cuando perdemos los pasos de nuestro pintor. Todo lo que se ha escrito sobre él hasta el año 1648 en que muere su supuesto mecenas y protector Fray Antonio Enríquez, pensamos que ha sido simple conjetura y suposición, más amparada por la documentación abundante alrededor de dicho prelado que la encontrada hasta ahora sobre Niño de Guevara. Hay, pues que rechazar todo lo concerniente a su viaje en 1638 a Madrid y sus relaciones

artísticas con el Marqués de Montebelo primeramente y más tarde con Alonso Cano, "que vivía, por estos años, a la sazón en Madrid al abrigo de la amistad de su discípulo D. Diego de Silva y Velázquez" (Palomino). Para ello nos basamos en su expediente matrimonial, documento de rígido laconismo pero con datos rigurosamente históricos; dice así: "año de 1653, Don Juan Niño declara tener 21 años, ser natural de la villa de Madrid, haber venido a Málaga con dos años y desde entonces haber residido en esta ciudad; firma: Don Juan Niño".

Deducimos, por tanto, de esto que su formación primera tuvo que estar vinculada a la persona de Miguel Manrique, pintor flamenco afincado en Málaga desde 1635 como consta en los documentos hasta ahora encontrados. Sería sobre los doce años de edad cuando entraría en el taller de Manrique "edad muy propicia y la que de ordinario elegían los padres de los alumnos para poner a éstos con un maestro que les enseñara el oficio". El que Niño de Guevara estuviera relacionado con dicho pintor no sólo nos lo demuestra el que su firma aparezca en el testamento de Miguel Manrique ocurrido el 8 de Mayo de 1647, sino también, y ésta creemos ser la prueba más importante, las relaciones estilísticas que presentan las obras de Niño anteriores a 1653 de clara influencia flamenca (Apostolado de la parroquia del Sagrario y los cuadros de la iglesia del hospital de Santo Tomás de Málaga).

El hecho de que fuera nombrado Alonso Cano racionero de la catedral de Granada en febrero de 1652, no es causa suficiente para pensar, como Ceán Bermúdez, que fuera visitado el maestro por el que iba a ser gran imitador de su pintura, nuestro Niño de Guevara. Creemos, remitiéndonos de nuevo al expediente matrimonial, que la estancia de Niño de Guevara en Granada, sería después de su casamiento en noviembre de 1653. Efectivamente, es notorio que desde este año hasta el de 1657 no se hayan encontrado noticias relativas a su estancia en la capital malagueña. Suponemos, aunque sin fundamento documental, que su permanencia en la ciudad vecina se prolongaría hasta 1657 (a partir de este año aparece una escritura en la que se especifica que era vecino de Málaga); en estos años se produciría su cambio de estilo siendo a partir de entonces un consumado seguidor de la pintura de Alonso Cano dominándola artísticamente en sumo grado hasta el final de su vida, "aprendiendo del maestro la corrección en el dibujo, la composición en extremo sencilla y sobria, la disposición grandiosa en los plegados de los paños y un colorido cálido y hermoso" (Palomino). No nos es posible seguir la vida y actividad de Niño de paso a paso. Realmente su órbita vital presenta hasta la fecha pequeñas lagunas a solucionar. El hecho de haberse destruido totalmente el Archivo de la iglesia de los Mártires de Málaga imposibilita el afirmar rotundamente que su muerte ocurriera el 8 de diciembre de 1698 "a los sesenta y siete de su edad con créditos, no sólo de pintor eminente, sino de virtuoso, docto y discreto" (Palomino).

No tratamos aquí de adentrarnos en la generalidad de su producción pictórica, que anda dispersa por diversos lugares de nuestra geografía: Madrid, Sevilla, Córdoba, Granada, Jaén, Cádiz y otras localidades. Ya en la propia provincia de Málaga hemos visto algunas obras suyas, de las que puede darse por seguro que le pertenecen, y ha de haber otras que se irán descubriendo con el tiempo. En este trabajo sólo pretendemos referirnos a las que ejecutó en la Santa Iglesia Catedral de Málaga en donde creemos que se encuentran algunas de sus mejores obras. Todas ellas corresponden al período de clara influencia canesca, período de madurez artística, "de excelente dibujo, fría entonación, composición cerrada, de gran fervor y profundo sentimiento espiritual en donde se aprecia

su claro entronque con Alonso Cano y en menor lugar con Miguel Manrique" (Valerian Van Loga). No cabe duda que el ciclo de cuadros de la Catedral, junto con los de San Julián de Málaga, constituyen la mejor obra de Niño de Guevara. Por todo lo expuesto, vamos a analizar, siguiendo un orden topográfico, su producción en la catedral, objeto fundamental de nuestro trabajo:

1. ARCANGEL SAN MIGUEL

Brazo Sur del Crucero (Altar de San Miguel)

L. 5,33 x 3,02 m.

Representa al Arcángel en el momento en que con su potente y larga lanza, que sirve de eje principal en diagonal a la composición, remata al demonio simbolizado en el paisaje rocoso del que emanan rayos rojizos, símbolo del infierno. Se trata de una amplia composición de claro perfil barroco, bien estructurada partiendo de recuerdos rafaelescos y aportando en él todo el dinamismo rítmico y acompasado plenamente barroco. En esta obra Niño de Guevara se nos muestra como un elegante colorista predominando las tonalidades calientes a lo largo de todo el lienzo. El dibujo es correcto, en general, destacando el rostro del arcángel, de bello óvalo bien perfilado y suavizado por la pincelada envolvente y por el ligero claroscuro. Según consta en las "Actas capitulares" del archivo de la catedral, este cuadro fue donado por el licenciado don Gabriel de Zamora, junto con los de la "Ascensión del Señor" y "Asunción de la Virgen", ambas también de Juan Niño (20 de agosto de 1683). Su fecha de realización es, pues, anterior a dicho año, incidiendo en su mayor acercamiento a la escuela granadina tanto por su técnica de ejecución como por tratarse de una composición muy frecuente entre los artistas granadinos. El cuadro estuvo primeramente colocado en la capilla de la Encarnación hasta el año 1782, fecha en que se construyó el altar-retablo que existe en la actualidad, para lo que fue necesario ampliar el lienzo.

"Actas Capitulares", núm. 54, fols. 82 y 90; Palomino, pág. 1075; Medina Conde, pág. 135; Ceán, III, pág. 235; Marzo, págs. 120-121; Torres y Acevedo, pág. 42; Bolea y Sintas, pág. 235; Wethey, "Juan Niño...", pág. 15; Llorden, P.A. "Pintores y doradores...", págs. 217-218.

2. APOSTOL SAN PEDRO

Brazo Sur del Crucero (Altar de San Miguel)

L. 1,09 x 0,76 m.

El santo se encuentra de medio cuerpo, visto de tres cuartos hacia la derecha, boca entreabierta, con la mirada hacia lo alto, ojos salientes muy expresivos como si estuviera sorprendido por algo, y manteniendo las manos juntas a la altura del pecho. Le cubre una túnica azul seco y un manto siena oscuro. Pintura concebida en una línea muy tenebrista a base de un fondo inconcreto negrusco que ayuda a resaltar más las carnaciones tostadas del apóstol.

Para la crítica, en general, es dudosa la atribución a Juan Niño. Creemos que por su similitud de ejecución, tanto en composición como en colorido, con otras obras de este pintor, es acertada su atribución, aunque no consta su documentación en el archivo catedralicio. La única referencia data del 1782 cuando se construyó el retablo de San Miguel, al ser colocada dicha pintura, en unión de otras dos más, en la parte inferior para completar el retablo.

"Actas Capitulares", núm. 54, fols. 82 y 90; Medina Conde, pág. 135; Torres y Acevedo, pág. 42; Bolea y Sintas, pág. 235.

3. ASUNCION

Capilla de Santa Bárbara.

L. 2,41 x 1,89 m.

La Virgen, arrodillada sobre un conjunto de nubes, asciende con las manos levantadas en alto en actitud un tanto teatral. Viste túnica blanca con destellos de grises y celestes claros, que contrasta bastante con el intenso azul oscuro del manto. Fondo ocre claro que ayuda a resaltar más la figura de la Virgen, con angelillos en violentos y complicados escorzos. En la parte inferior se representa a los doce apóstoles en actitudes y movimientos diferentes en una composición en forma de uve que recarga toda la obra en una línea muy narrativa y barroca.

La influencia de Alonso Cano es bien manifiesta, sobre todo, en la figura de la Virgen, repetición casi exacta de la "Asunción" de la catedral granadina del maestro. La Virgen de Niño de Guevara es, sin embargo, más maciza y de cara más ancha, siendo su coloración más fría y apagada predominando las entonaciones terrosas y azuladas. Esta pintura estaba realizada antes de 1683 cuando la donó el Licenciado don Gabriel de Zamora a la catedral junto con el "San Miguel" y "Ascensión". Para Wethey se realizaría cuando probablemente estaba a media carrera, en los años mil seiscientos sesenta. Su colocación siempre estuvo en la capilla de Santa Bárbara al igual que el cuadro de la "Ascensión".

"Actas Capitulares", núm. 54, fols. 82 y 90; Palomino, pág. 1075; Medina Conde, pág. 149; Ponz, V, pág. 183; Ceán, III, pág. 235; Marzo, pág. 117; Bisso, pág. 55; Torres y Acevedo, pág. 45; Bolea y Sintas, pág. 250; Wethey "Juan Niño..." pág. 16; Llorden, P.A. "Pintores y doradores..." pág. 217-218.

4. ASCENSION

Capilla de Santa Bárbara

L. 2,41 x 1,89 m.

Es uno de los cuadros más ensalzados de Juan Niño por parte de la crítica en general, que ven en dicha pintura "una de sus obras maestras si no la mejor" (Bolea y Sintas). Sin duda, se trata de una de las mejores producciones no sólo por la originalidad de la composición, sino también por la alta perfección que alcanza en el dibujo, sobre todo, en la figura del Señor, que con gran majestad asciende al cielo por su propio poder en actitud triunfalista. Una exquisita tela, azulina clara con mezcla de grises, a manera de manto, de turbulento y ampuloso movimiento típicamente barroco, como si estuviera fuertemente impulsada por el viento, cubre el desnudo cuerpo del señor, cuyo rostro, de actitud grave y solemne, se recubre con una cabellera muy agitada de intensa oscuridad, que contrasta bastante con la claridad del colorido que le rodea, técnica muy lograda para conseguir de esta forma atraer más la atención del espectador. Fondo de nubes vaporosas en azul cobalto claro y luminoso con mezclas de blanco. La parte inferior del cuadro está representada por once apóstoles y la Virgen en una composición perfectamente simétrica en medio círculo, formando un bello y armónico conjunto por el buen engarzamiento de las figuras, relacionándose sus volúmenes entre sí en

colocación escalonada en torno a la figura esbelta de Jesús. Las variadas expresiones y actitudes, algunas rayando en lo teatral, se resuelven pensando más en el contenido global que en la forma individual de los apóstoles. Cuadro relacionado estrechamente con el anterior tanto en estilo como en cronología.

5. SAN FRANCISCO JAVIER EXPIRANTE

Capilla del Cristo del Amparo

L. 2,11 x 1,66 m.

El santo aparece yacente en su lecho mortuario en el interior de una humilde cabaña de madera, vistiendo hábito negro y portando entre sus manos un crucifijo, mientras en la parte superior izquierda se encuentran dos ángeles en correctísimos escorzos portando corona y azucenas. Elegante sobriedad del paisaje de fondo con un horizonte de atardecer muy canesco en el que se recorta la silueta de un tronco de árbol sin apenas ramaje, símbolo de la vida que se le escapa al santo. Rostro de intensa emoción religiosa, con las facciones bien determinadas, que nos lleva a recuerdos grequianos. Pintura de las más notables de Juan Niño por la sobriedad de los colores, el buen dibujo y la perfecta ambientación con que ha sabido rodear la muerte de San Francisco. Aquí todo es delicadeza, hondo sentido religioso y austeridad compositiva, sin que aparezcan trazos duros, pesadez en la concepción de la figura y cara ancha y redondeada como en otras obras suyas. Gama de colores fríos y apagados en perfecta hermandad con la sobriedad del tema tratado.

Obra realizada alrededor de mil seiscientos sesenta, pues ya en las actas capitulares aparecen notas relativas a la fundación del altar de San Francisco Javier hacia el año 1664 por lo que se supone que el lienzo se realizaría para este altar.

Palomino, pág. 1075; Medina Conde, pág. 159; Ceán, III, pág. 235; Pons, XVIII, pág. 183; Marzo, pág. 121; Madoz, pág. 82; Torres y Acevedo, pág. 49; Bolea y Sintas, pág. 268; Angulo "Pintura del siglo XVII", pág. 392; Wethey "Juan Niño..." pág. 16.

6. MUERTE DE SAN JUAN DE DIOS

Capilla del Cristo del Amparo

L. 2,11 x 1,66 m.

Cuadro de fiel sentido narrativo al reflejar el momento de su muerte según la describe su primer biógrafo, Maestro Francisco de Castro: representa al santo de rodillas, vistiendo el hábito negro de su orden, con la cabeza inclinada hacia abajo fijando su mirada en un crucifijo de larga cruz plana que tiene entre sus manos. Una atmósfera de religiosidad envuelve su expresión serena y sobria como presintiendo el hecho de su muerte inmediata. Un ángel, de gran esbeltez y extensas alas, desciende a coronarle, concebido en una línea muy rubenescas que refleja, una vez más, la instrucción que tuvo Niño bajo Miguel Manrique. A la derecha, borde de mesa de altar cubierta con rica tela dorada y sobre ella un candelabro. Completa la composición un largo cortinaje de intenso rojo y una elegante alfombra con dibujos geométricos. Todos estos elementos de naturaleza muerta dan una nota de luz y colorido que contrastan en demasía con lo fúnebre del tema. Obra, en general de buena hechura y acertada composición, en

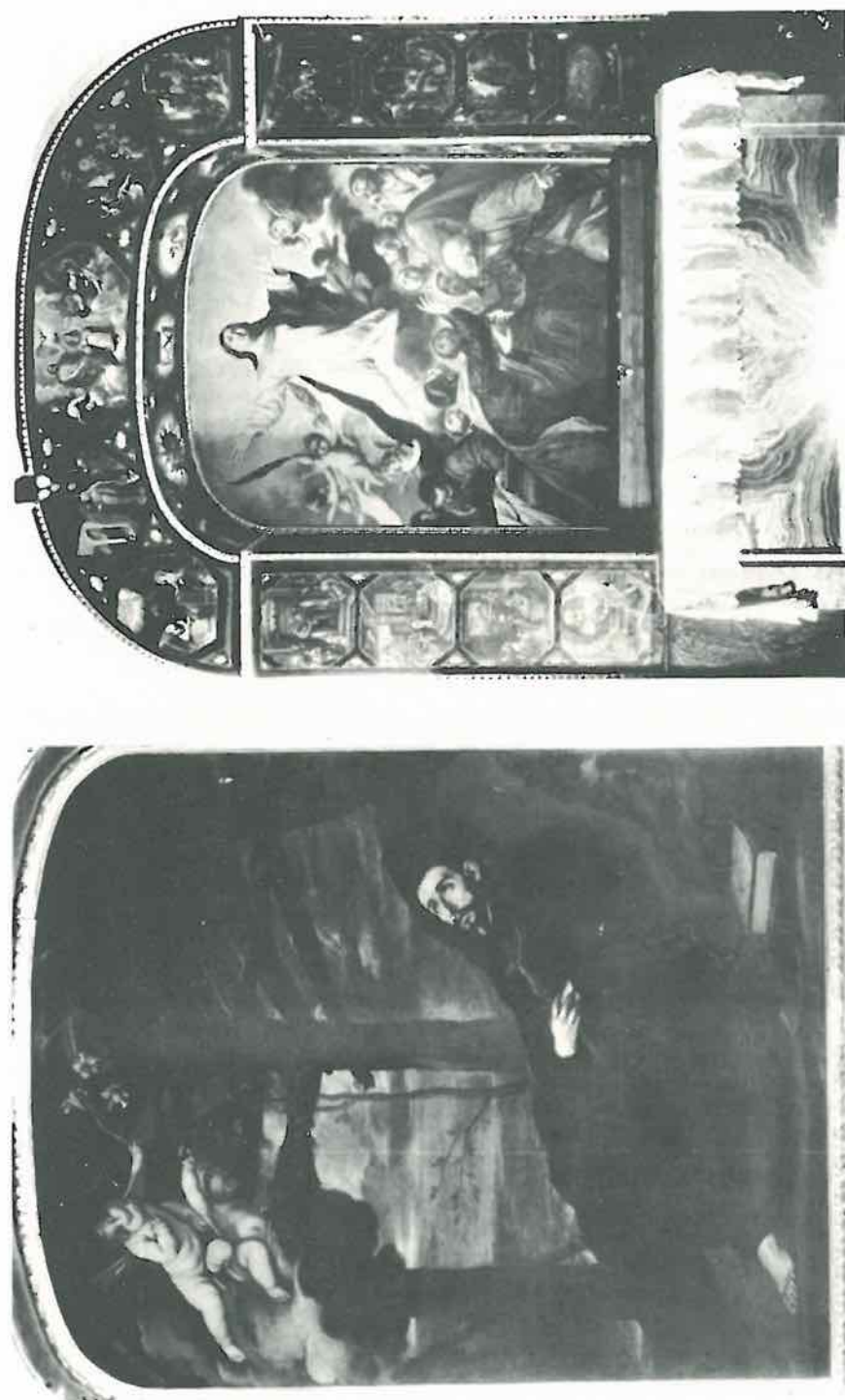


Fig. 1. J. Niño de Guevara: San Francisco Javier expirante, Catedral de Málaga. - Fig. 2. J. Niño de Guevara: Asunción, Catedral de Málaga.



Fig. 3. J. Niño de Guevara: Muerte de San Juan de Dios. Catedral de Málaga. - Fig. 4. J. Niño de Guevara: Anunciación. Catedral de Málaga.

la que se observa una decidida inclinación al naturalismo barroco puesto de manifiesto en el realismo de los objetos al darle a cada uno su exacto lugar y dimensión. Dada la popularidad del santo portugués, se conocen bastante versiones de este tema, sobre todo, entre los pintores barrocos granadinos.

No se tiene documentalmente noticia de cuando fue ejecutada pero por apreciaciones de técnica y su estrecha relación con el anterior, se realizaría alrededor de los años mil seiscientos sesenta, dentro de su período de mayor plenitud artística.

7. INMACULADA

Capilla de San Julián

L. 2,09 x 1,47 m.

El recuerdo de lo canesco es tan notable que nos transporta a la "Purísima" del maestro en el Oratorio de la Catedral granadina. La Virgen, de aspecto juvenil, con túnica blanca y manto azul cobalto, une tímidamente sus manos por los dedos en una actitud muy femenina. La cabeza se encuentra algo modificada con respecto a la de Cano: ligeramente inclinada y vuelta hacia la derecha, con la mirada baja, mostrándonos mayor redondez en el rostro, sin la elegancia y finura de aquélla. La indumentaria, en general, peca de cierta carencia de naturalidad con pliegues incorrectos y pesados. Gran recargamiento de angelitos desmañados y mal formados alrededor de la Virgen, que se apoya sobre un conjunto abigarrado y demasiado barroco de cabezas de éstos sirviéndole de peana. Fondo de colores claros-sucios con predominio de grises, blancos y tierra verde. En conjunto, el dibujo es duro y los contrastes cromáticos fuertemente distinguidos en comparación con el estilo más delicado, sutil y transparente de Alonso Cano.

Esta pintura, que fue donada en 1880 por la Marquesa de Campo Nuevo, se colocó primeramente en la Capilla Nueva, más tarde pasó junto a la puerta noroeste que da al patio en la Capilla de San Nicolás de Bari encontrándose aquí cuando la vio Wethey en 1953. En la actualidad, se halla a la entrada de la Sacristía mayor frente a la Capilla de San Julián.

Torres y Acevedo, pág. 39; Bolea y Sintas, pág. 215; Wethey "Juan Niño...", pág. 16-17; Llorden, P.A. "Pintores y doradores..." pág. 224.

8. ANUNCIACION

Capilla de San Rafael

L. 3,10 x 2,12 m.

La Virgen, a la izquierda, se encuentra de rodillas ante una mesa-reclinatorio, cubierta con un elegante mantel, vistiendo túnica roja, manto azul y toca malva; vuelve suavemente la cabeza hacia la derecha donde se halla el arcángel San Gabriel, de rodillas, con túnica blanca-grisácea y toca malva en un agitado movimiento. En el centro aparece un búcaro de barro en rojo con azucenas amarillas y verdes sobre una rica alfombra rojiza con dibujos geométricos. Al fondo se deja entrever un incipiente paisaje con luz de atardecer típicamente canesco. En la parte superior, el Espíritu Santo en forma de paloma, rodeado de un conjunto de cabezas de ángeles entre nubes diversas. Completa

la composición un gran cortinaje en rojo bermellón tras la Virgen. El dibujo, en general, es correcto destacando la figura del arcángel Gabriel en una postura muy dinámica e inestable que centra toda la atención del cuadro; por el contrario, el rostro de la Virgen es flojo, con la nariz y la boca toscas y el pelo espeso. Toda la pintura se resiente de una entonación rojiza a excepción de la bella figura de Gabriel.

Fue Wethey el primero que pensó en el posible error de Ponz al atribuirle a Cano la "Anunciación" que por entonces se encontraba a fines del siglo XVIII en el convento de la Encarnación de las Madres Agustinas Recoletas de la ciudad, siendo donada dicha pintura a la Catedral en el año 1915 por una comisión de malagueños quienes los tenían en depósito según consta en el acta capitular de 1 de Octubre de 1915. Se trata para el citado crítico de arte de "una de las obras más interesantes de Niño de Guevara" afirmando además que el dibujo de "Gabriel" en el Kunsthalle de Hamburgo "puede atribuirse a Juan Niño, porque parece ser un estudio para este cuadro vuelto al inverso". No cabe duda que Wethey estuvo acertado en esta opinión rechazando el que fuera una obra canesca y a su vez pensando en Niño de Guevara como su autor ya que, después de un detenido análisis, observamos en ella todas las características artísticas del maestro malagueño tanto en dibujo como en colorido y composición.

Esta pintura fue restaurada por el año 1915 por el pintor local Eugenio Vivó no sin mucho acierto. Ultimamente con ocasión de colocarse en la Capilla de San Rafael, fue causa de una nueva limpieza y forración.

Ponz, tomo XVIII, carta V, pág. 47; "Actas Capitulares", año 1915, núm. 77, s.f.; Wethey, "Juan Niño...", pág. 14.

BIBLIOGRAFIA

"Actas Capitulares": desde el año 1500 hasta el 1919. Archivo Catedral, Málaga.

Angulo Iñiguez, Diego: "Pintura española del siglo XVII". Ars Hispaniae, tomo XV. Madrid, 1971.

Bisso, José: "Crónica de la provincia de Málaga", (dentro de la "Crónica General de España"). Madrid, 1869.

Bolea y Sintas, Miguel: "Descripción histórica de la Catedral de Málaga". Málaga, 1894.

Cean Bermúdez, J. Agustín: "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, 1800.

"Centenario de Alonso Cano en Granada" (1667-1967). Catálogo de la exposición. Granada, 1970.

Llorden, P. Andrés: "Pintores y doradores malagueños". Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX). Avila, 1956.

Marzo, Ildefonso: "Historia de Málaga y su provincia". Málaga, 1850.

Madoz, Pascual: "Diccionario geográfico-estadístico e histórico de España y sus posesiones de ultramar". Madrid, 1847.

Medina Conde, Cristóbal de: "Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde el 1487 hasta el 1785". Málaga, 1878.

Palomino y Velasco, Antonio: "El Museo pictórico y Escala óptica", Madrid, 1724. Nueva edición de 1947.

Pons, Antonio: "Viage de España", tomo XVIII. Madrid, 1794. Nueva edición de 1947.

Torres y Acevedo, Manuel: "Guia descriptiva histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral". Málaga, 1889.

Wethey, Harold: "Juan Niño de Guevara". Anales y Boletín de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1953.

OBRAS ESPAÑOLAS EN LAS COLECCIONES FRANCESAS DEL SIGLO XVIII

BERNARD DORIVAL. UNIVERSITE DE PARIS; SORBONNE. FRANCE

Se dice a menudo que los franceses desconocieron la pintura española hasta el siglo XIX y la publicación, en 1809, del album de Le Brun "Recueil de gravures au trait d'après un choix de tableaux recueillis dans un voyage fait en Espagne" seguida, siete años más tarde, por la del libro, muy importante, de Quillet, "Dictionnaire des peintres espagnols". Muy categórica, esta opinión debe ser matizada, tal como ya lo hicieron Gabriel Rouchès, Don Juan Antonio Gaya Nuño y la señorita Jeannine Baticle. En un artículo publicado en el "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français" en 1930, el primero estableció que en el siglo XVIII historiadores tales como Brice, Dezallier d'Argenville, Papillon de la Ferté, hablaron de Ribera, de Velázquez, de Murillo, de Luis de Vargas, etc., mientras que en la misma época se encontraban cuadros españoles en las colecciones del Rey, del Duque de Orleáns, del Conde de Lassay, del Conde de La Guiche, del Duque de Choiseul, del escultor Bouchardon, del negociante Le Brun, del Conde de Vaudreuil etc. Luego, Don Juan Antonio Gaya Nuño señaló en la página 15 de su "Pintura española fuera de España" (Madrid 1958) que la Condesa de Verrue, los Condes de Lassay, de La Guiche y de Vaudreuil, los Duques de Choiseul y de Tallard, así como el escultor Bouchardon y el famoso coleccionista Julienne, tenían pinturas muy apreciadas de Murillo en sus colecciones. En fin, en "Varia Velazqueña", donde escribí yo mismo unas páginas sobre las opiniones de los críticos franceses del siglo XVIII sobre Velázquez, la Señorita Baticle mostró cómo se hallaban obras de Velázquez en las colecciones del Rey, del duque de Orleáns, de Bouchardon, de Caulet d'Hauteville, del pintor Louis Michel Van Loo y en la colección de un desconocido de Rouen, y cómo el historiador Dezallier d'Argenville, en su historia de la pintura, repitió lo que ya dijera Palomino, cuyo libro fue traducido al francés en 1749. Queda así establecido que los franceses a fines del Antiguo Régimen tenían algún conocimiento de la pintura española: lo cual invita a preguntarse en qué consistía este conocimiento.

A esta pregunta creo que se puede contestar intentando saber cuáles eran los lienzos, dibujos y hasta grabados españoles conservados en los gabinetes de los aficionados franceses en esa época, lo cual es posible, por una parte, leyendo los pocos libros consagrados a las colecciones importantísimas en aquel tiempo tales como las del Rey

y del Duque de Orleáns, y, por otra parte, estudiando los catálogos de las ventas públicas que tuvieron lugar en la Francia del siglo XVIII¹.

Un hecho se impone en primer lugar a nuestra atención: en esas colecciones las obras españolas son mucho menos numerosas que las obras italianas, flamencas, holandesas y francesas; tan poco numerosas que en los catálogos, generalmente establecidos por escuelas nacionales, no se las encuentra casi nunca en una sección especial; están incluídas, por lo general, en la escuela napolitana. Por otra parte, los nombres de los pintores españoles están a menudo estropeados; el de Velázquez figura frecuentemente con una "s" final; es lo que ocurre en los catálogos de la venta de Bouchardon (1º de diciembre de 1762), de las del 18 de mayo de 1769, del 22 de septiembre de 1774 y del 17 de marzo de 1778, de las del Bailli de Breteuil (16 de enero de 1786) y del Marqués de Montesquiou (9 de diciembre de 1788). En el catálogo de la venta Saint Maurice hasta se escribe Vellasques. En cuanto a Murillo, su nombre comienza generalmente a escribirse Morillo así en los catálogos de la venta del 18 de julio de 1740 y de la de la colección Araignon en 1751 - mientras que se ortografía Morillos en los de la venta de la Condesa de Verrue, en 1737, y de la del Duque de Tallard en 1756. La grafía más frecuente es la de Murillos, la cual aparece en los catálogos de Mariette (1775), Gaignat (1768), Lempereur (1773), Le Blanc (1781), Calonne (1788) etc... Se encuentran aún las grafías Murillot - en el catálogo de la venta Lareynière en 1793 y Murillose en el de la venta del 11 de Pluvioso año VII, es decir el 30 de enero de 1799.

A veces los nombres suelen estar tan desfigurados que me ha sido imposible saber a quienes se referían. Por ejemplo ¿quien puede ser este "Parme Sano, Disciple de Murillos", a quien el catálogo de la venta del 22 de febrero de 1776 atribuye un "Zapatero trabajando" y un "Vendedor de pollos"? O, asimismo ¿quien será ese "Théodore, peintre espagnol", autor de una "Vista de ruinas" y de un "Paisaje con personajes" incluídos en la venta Saint Martin del 9 de agosto de 1784?

Si en la Francia del siglo XVIII se conoce mal la ortografía de los nombres de los pintores españoles, sus obras se conocen peor aún y dan lugar, a menudo, a falsas atribuciones. Por ejemplo, se le atribuyen a Velázquez dos cuadros de la colección del Duque de Orleáns², "Loth con sus hijas" (Fig. 1) y "Moisés salvado de las aguas" (Fig. 2) que hoy se sabe son obras, la primera, de Lucas Jordán³, y, la segunda, de Honthorst. Es evidente, también, que la "Danae" y el "Marte" de la venta de Choiseul, que vuelven a figurar en la del Príncipe de Conti, atribuídos a Velázquez, no pueden haber sido pintados por este maestro. Tampoco son de él los retratos del Emperador Adolfo de Nassau, del rey Carlos II de Inglaterra y de su esposa, y del Conde de Bucquoy que figuraran en las ventas Montriblond (9 de febrero de 1784), Lainé (19 de abril de 1784) y Saint Martin (9 de agosto de 1784). También sabemos hoy que Menesis Osorio es el verdadero autor del "Cristo en el jardín de los olivos" y del "Cristo con la columna", comprados por el Rey como si fueran obras de Murillo en la venta Vaudreuil (24 de noviembre de 1784) y conservados hoy en día por el Museo del Louvre. Y que el lienzo de la colección Crozat de Thiers grabado por Halbou (Fig. 3) como obra de Murillo es en realidad una pintura del holandés Sweert. Pero estas falsas atribuciones no nos importan. Hasta diré que nos interesan más que las atribuciones exactas, por el hecho que demuestran a qué punto los franceses del siglo XVIII apreciaban a Velázquez o a Murillo, puesto que negociantes ignorantes o poco honestos les vendían así obras que no eran de esos pintores para hacérselas pagar más caro.

Resulta interesante notar que, cuanto más avanza el siglo, más serias se hacen las atribuciones. Aparecen, por ejemplo, indicaciones por el estilo de "dans le goût" o "dans la manière de Murillo"⁴. Hasta se ve, en 1785, en el catálogo de la venta Dupille de Saint Séverin, el texto siguiente: "Ces trois tableaux ont toujours passé dans ce cabinet pour être de Morillos; nous laissons aux amateurs d'en juger"⁵.

En efecto, a medida que van pasando los años, estos aficionados franceses exigen de los expertos mayor prudencia y mayor honestidad cuando se trata de atribuir cuadros españoles. Esto es debido, a mi parecer, al hecho que la pintura española se iba conociendo mejor en Francia. En efecto, muestras de esta pintura aparecen con frecuencia en las ventas públicas. Entre 1735 y 1800, he encontrado pinturas, dibujos o grabados españoles en 142 ventas; estas ventas no sólo son numerosas sino que son las de colecciones pertenecientes a toda clase de gente. Así, entre los aficionados al arte español encontramos a un "prince du sang", Conti, a varios duques, tales como Choiseul, Fitzjames, La Vallière, Rohan Chabot, Tallard, marqueses y condes, tales como Clermont Damboise, La Guiche, Lassay, Montesquiou, Vaudreuil, Vismes, Watteville, un ministro - Calonne -, riquísimos banqueros - Beaujon, por ejemplo, varios "gens de robe" - tales como Boyer de Fonscolombe. Pero lo más interesante es que, mientras se interesaban por el arte español los coleccionistas más famosos de la Francia del siglo XVIII, lo mismo hacían los artistas; y así es como por ejemplo, poseían obras españolas coleccionistas tan cultos como la condesa de Verrue y el Bailli de Breteuil y artistas como los pintores Largillière, Boucher, Detroy, Louis Michel van Loo, Louis de Silvestre y Baudouin, el escultor Bouchardon, los grabadores Huquier y Joullain, el miniaturista Lainé etc... El primero tenía un "San Jerónimo" de Ribera, que el catálogo de la venta dice "du plus savant et meilleur temps de ce maître", así como una "Cabeza de anciano" y una "Cabeza de niña" "dans le goût de Murillos"; el segundo, un "San Francisco" dibujado por Murillo así como - lo que resulta más sorprendente - dos "Filósofos" "vus à mi-corps" de Ribera. De Ribera también, un "Anciano con una bolsa en la mano" figuraba en la colección de Jean Baptiste Detroy, mientras que obras pretendidas de Velázquez pertenecían a Bouchardon y a Louis Michel van Loo. Resultaría fastidioso seguir nombrando las obras españolas que pertenecían a los artistas franceses del siglo XVIII. El lector podrá encontrarlos en la lista que termina este artículo. Baste pues saber que se interesaron por el arte español todos los coleccionistas del siglo y en particular los más cultos y los artistas, deseosos, unos y otros, de descubrir un arte poco conocido para ellos y capaz de satisfacer su afán de novedad.

Pero ¿entre todos los pintores españoles, cuales eran los más conocidos y apreciados? El primer hecho capaz de sorprendernos es que no era desconocida la pintura española del siglo XVI. En la venta del célebre coleccionista Crozat (10 de abril de 1741) fueron vendidos dibujos de "Jean de Valence" según el catálogo, es decir Juan de Juanes, así como de Vanegas, mientras que el famoso Mariette poseía dibujos de Francisco Martínez y Espinosa y que un "San Juan" "d'après Louis Vargas, fameux peintre espagnol dont le tableau est aussi au Palais-Royal"⁶ figuraba en la venta del 22 de febrero de 1759. Otro hecho igualmente sorprendente: en las colecciones francesas del siglo XVII se encontraban obras de artistas no muy célebres tales como Carducho, Felipe de Liaño y hasta del pintor mejicano Juan Rodríguez Juárez. Se vendieron dibujos del primero y del segundo en la venta Crozat y un "Asunto alegórico sobre la Pasión de Nuestro Señor" del último figuró en la venta del 21 de febrero de 1774.

Pero como es natural, los artistas que figuran más a menudo en dichas ventas son los más importantes. Entre éstos, aparecen una sola vez el nombre de Alonso Cano (venta Crozat 10 de abril de 1741 nº 779) y dos veces el de Juan de Ribalta (Ibid., nº 779 y venta Mariette 15 de noviembre de 1775 nº 644), mientras se ven a menudo los de Ribera, Velázquez y Murillo⁷. Muy apreciadas en la Francia de fines del Antiguo Régimen, obras del primero⁸ -cuyos grabados ya fueran vendidos en el siglo XVII por Pierre Mariette⁹- se vendieron en 60 ventas en el siglo XVIII, mientras que el Duque de Orleáns conservaba siete cuadros de sus pinceles, entre los cuales figuraban un "Heráclito" (Fig. 4) y una copia de "El niño Jesús entre los doctores" (Fig. 6), incluida hoy en la colección Bridgewater en Escocia. Habiéndose inspirado a menudo Ribera de los mismos temas y quedando de él numerosos "San Bartolomé", "San Jerónimos", y "Filósofos", resulta difícil ubicar actualmente los cuadros señalados en dichas ventas. Parece seguro que el "San Mateo" de la venta de la Señorita Bellanger (21 de marzo de 1791) sea el mismo que el del museo de Solothurn (Fig. 10), ya que las dimensiones son las mismas, y que el "Catón de Utica" de la venta del 6 de abril de 1784, luego de haber pasado por el Museo Louis-Philippe de París en el siglo XIX se encuentre ahora en la colección del Duque de Montpensier. Parece seguro también que el "Enano de Carlos Primero (sic) con una vestimenta roja, teniendo un perro con una cadena, con un paisaje al fondo" de la venta de Vismes (23 de noviembre de 1786 nº 9) está conservado actualmente en la colección Lederer en Viena, y que los dos Filósofos de la venta del 29 de Agosto de 1797 pueden identificarse con los del Museo de Cherbourg (Figs. 7 y 8). Parece posible -digo solamente posible- que el "Diógenes" de la venta Girault (20 de junio de 1776) pueda identificarse con el del Museo de Dresde. Es posible también que el "Anciano ciego tocando el violín" de la colección del pintor Boucher sea el mismo que el Cardenal Fesch, tío de Napoleón, donara al museo de Ajaccio, y que el "Hombre con un cuchillo" -un "San Bartolomé", sin duda de la venta Baudouin (11 de marzo de 1786) esté hoy en Ginebra, en el Museo Ariana. (Fig. 11).

Menos célebre que Ribera, Velázquez figura menos que él en las colecciones francesas del siglo XVIII. Retratos firmados por él se veían en la colección del Rey, cuadros que le fueran atribuidos sin motivo alguno en la del Duque de Orleáns y obras vendidas en 26 ventas parecen haberle sido dadas sin mayor fundamento. Dado que este problema ya fuera estudiado por la Señorita Baticle, el lector podrá consultar su artículo en la "Varia Velazqueña" así como la lista que sigue a esta comunicación.

El pintor español más admirado por los franceses del siglo XVIII fue Murillo. Se lee su nombre en 93 catálogos y los historiadores que estudiaron su obra notaron que muchas obras suyas de gran importancia enriquecieron las colecciones francesas en el siglo XVIII. Ya sabemos que varias de estas obras pueden verse actualmente en los grandes museos europeos. Es así como el Louvre conserva a "La Virgen con el Niño" de la venta Randon de Boisset (17 de febrero de 1777) y al "Joven Mendigo" de las ventas Gaignat y Sainte Foy (1765 y 22 de abril de 1782); que en el Museo de Dresde se ve la "Virgen con el Niño" de la venta Pasquier (10 de marzo de 1763); que el Ermitage presenta "El descanso durante la huida en Egipto" de la venta Gaignat, la "Sagrada Familia" de las ventas Tallard y Crozat (Fig. 5), el "San José" de la del 11 de Pluvioso del año VII (es decir el 30 de enero de 1799), la "Niña" y el "Niño" de la venta Choiseul (6 de abril de 1772) y de la venta Gaignat así como un "Muchacho con un perro" al cual quizás se pueda identificar como el cuadro de la venta Le Roy de la Faudignère (1º de marzo de 1782). En la National Gallery de Londres están expuestos el "Mozo" que pasara en la



LOTH ET SES FILLES.
De la Galerie de S. M. L. S. Monseigneur le Duc d'Orléans.



Fig.1. Lucas Jordán: Lot con sus hijas, (Ex. col. del duque de Orléans.- Fig.2. Gerard Honthorst: Moisés salvado de las aguas. (Ex. col. del duque de Orléans).



A LOUISE DE SAVOYARD

M. Sweert (?)

LE PHILOSOPHE HERACLITE

Fig. 3. Michael Sweert (?): El aseo del saboyano. (Ex. col. Crozat de Thiers). - Fig. 4. José de Ribera: Heráclito. (Ex. col. del duque de Orléans).



Fig.5. Tillard, siguiendo a Murillo: La Sagrada Familia, Museo del Ermitage, Leningrado.- Fig.6. José de Ribera: Copia de El niño Jesús entre los doctores. (Ex. col. del duque de Orléans).



Fig. 7. José de Ribera: Un filósofo. Museo Henry, Cherburgo. - Fig. 8. José de Ribera: Un filósofo. Museo Henry, Cherburgo. - Fig. 9. Murillo: Daniel. Museo Bonnat, Bayona.

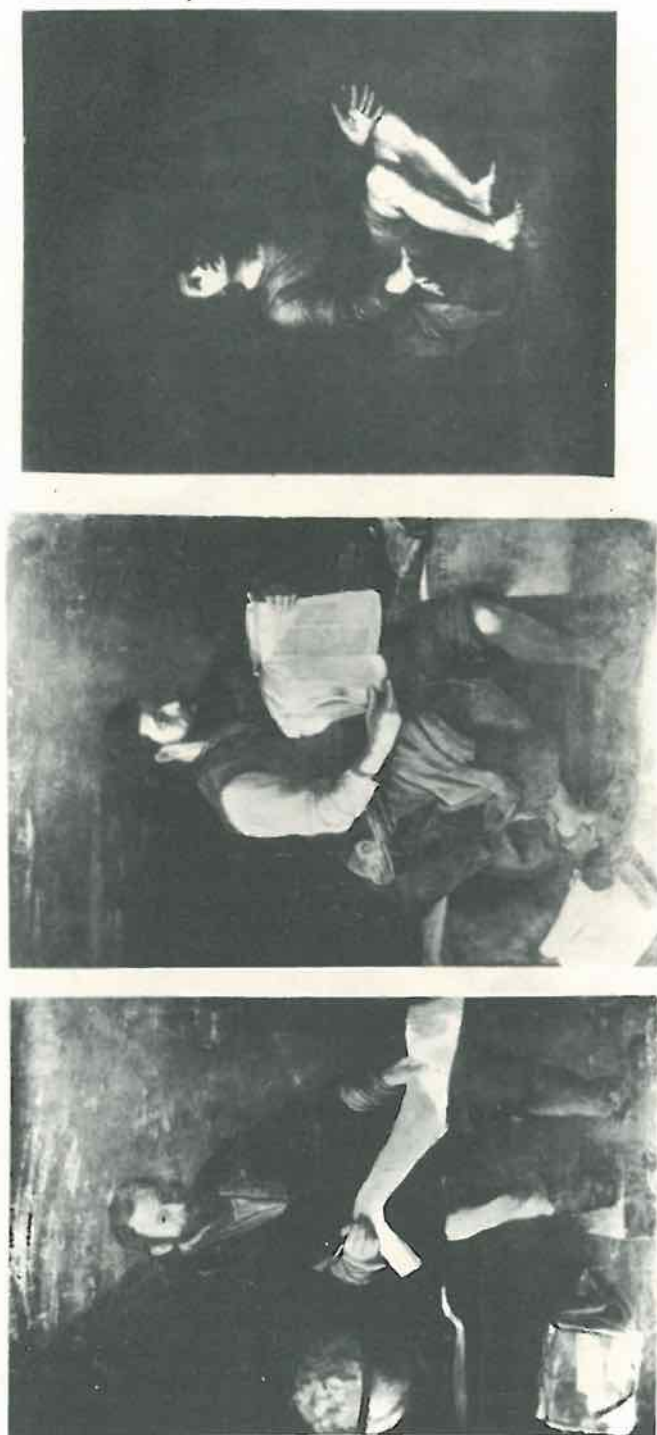


Fig. 10. José de Ribera: San Mateo. Museo de Solothurn. - Fig. 11. José de Ribera: San Bartolomé. Museo de Ariana, Ginebra.



Fig. 12. Murillo: Las bodas de Caná. The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

venta de la Condesa de Verrue (9 de abril de 1737), el "San Juanito" de las colecciones Lassay, Guiche y Aranc de Presle, y para terminar el "Bebedor" de la venta del Duque de Tallard, a veces considerado como una copia. En la misma ciudad de Londres, la Dulwich Gallery posee una "Gitanilla" que debe ser identificada como la de las ventas Blondel de Cagny, Randon de Boissy y Calonne. En la misma Inglaterra, que tuviera por Murillo una inmensa afición durante los siglos XVIII y XIX, The Barber Institute of Fine Arts de Birmingham conserva las "Bodas de Caná" de dicho pintor (Fig. 12) cuadro que figurara en las ventas Julienne, Conti y Aranc de Presle. Conviene notar asimismo que el "Cristo luego de la Flagelación" del museo de Boston fue vendido en París el 22 de Termidor del año XI.

Si todo lo que precede es más o menos conocido, se ignora en cambio, si no me engaño, que el "Daniel" del Museo Bonnet en Bayona figuró sin duda en la venta Donjeux (29 de abril de 1793) (Fig. 9) y que el "San José" del Museo Condé de Chantilly es probablemente el de las ventas Conti, Vaudreuil y Nogaret. También es posible que el "San Juanito" del Museo de Dublin sea el de la venta Choiseul Praslin (18 de febrero de 1793). Pondremos fin a esta lista mencionando obras que se encuentran o se encontraban en colecciones especialmente célebres: la de William Cartwright en Northampton conservaba el "Tobías con el Ángel" de la venta Viollis del 28 de diciembre de 1781 y de las del 25 de enero y del 18 de febrero de 1782; la de Lord Rothschild, un "Niño Jesús con ovejas" de las colecciones del Conde de la Grièze, del Marqués de Presle y del negociante Robit, etc. En la colección de Sir Philip Miles, en el Somerset, se ve o se vio el "Martirio de San Andrés" de la venta del Caballero de Convay (1755); en la del Duque de Wellington, el "San Pedro encarcelado" de la venta del 18 de julio de 1740; y en la de Dorchester House la "Niña con un velo" de la venta de la Condesa de Verrue (9 de abril de 1737), que volviera a venderse en la venta Randon de Boisset el 17 de enero de 1777. Para terminar, a fines del siglo XIX la colección Trotti de París poseía el "San José" de la venta Donjeux del 29 de abril de 1793 y la colección Cartanjen de Múnchen tenía una "Magdalena" que se vendiera en la misma venta Donjeux. Podría alargarse la lista de los cuadros de Murillo coleccionados por los franceses en la época de Luis XV y Luis XVI. Los que hemos citado bastan para demostrar que ningún pintor español fue tan bien representado en Francia como Murillo en aquella época. Esto se debe a que ningún pintor español gozaba en aquel entonces de un éxito semejante. Ya se sabe que el célebre pastelista Quentin de la Tour hizo una copia de su "Bebedor". Menos sabido es que ciertas obras del andaluz fueron grabadas en Francia en el siglo XVIII, tales como una "Sagrada Familia" (Fig. 5) que perteneciera al famoso coleccionista Crozat de Thiers y una "Toilette du Savoyard" (Fig. 3). La primera fue grabada por Tillard y la segunda por Luis Halbou en 1763. Pero la prueba más elocuente de la dilección de la cual gozaba Murillo en Francia en esa época reside en los catálogos de las ventas de otrora. No terminaría nunca la citación de los elogios allí contenidos. Baste pues reproducir los que se encuentran en el catálogo de la venta del Duque de Tallard, en la página 69: "Il est étonnant que Murillos sans être jamais sorti d'Espagne ait pu se former une aussi belle manière de peindre: il falloit qu'il eût un génie excellent. Il est vrai que les Chefs-d'oeuvres conservés à l'Escorial ont beaucoup contribué à le conduire à la perfection. Il s'appliqua principalement à étudier les Ouvrages du Titien, de Paul Veronese & de Rubens, & devint comme eux un coloriste de premier ordre..."¹⁰ Pero se leen muchos textos semejantes en los catálogos franceses del siglo XVIII. El de la venta Choiseul dice que el "Niño" y la "Niña" actualmente en el Ermitage, "sont savamment touchés, d'une belle pâte de couleur et d'un bel effet"¹¹ y el de la venta Baudouin

que "l'on admire dans les Ouvrages de cet artiste un coloris onctueux, un pinceau floux (sic), joints à une grande intelligence du clair obscur"¹², mientras que el autor del catálogo de la venta Aranc de Presle considera, a propósito del "Niño Jesús con ovejas" que "un bonheur divin se répand dans notre âme et nous quittons l'art pour n'admirer que la divinité"¹³. Sin embargo, el texto más elocuente es, a mi parecer, el que nos da los motivos de la admiración de los franceses del siglo XVIII por Murillo, hablando de los dos cuadros de la venta del Caballero de Couvray en 1755, diciendo que "ils sont d'une couleur digne du Courrège"¹⁴. Ya el catálogo de la venta del Duque de Tallard indicaba que, en el "San Juanito", hoy en la National Gallery de Londres, "la touche est précieuse et le coloris digne du Titien"¹⁵. Para los coleccionistas convencidos de la superioridad de la pintura italiana, el mejor pintor español debía ser el que más se le acercara. Por el mismo motivo gustan mucho de Ribera cuyo "San Jerónimo" de la colección del pintor Largillière dicen ser "du plus savans et meilleur temps de ce Maître"¹⁶. De otro "San Jerónimo" pasado en la venta del 11 de diciembre de 1766, dicen también que es "de la première beauté de ce maître". El "Diógenes" de la venta Girault (20 de junio de 1776) es juzgado por el autor del catálogo como "une toile d'un pinceau facile", un "Enano de Carlos Primero", el de la venta de Vismes (23 de noviembre de 1786) es considerado "d'une grande vérité" y el autor del catálogo de la venta del 10 de diciembre de 1761 escribe sobre un dibujo representando a la "Comunión y muerte de San Jerónimo" que "Il est composé de vingt figures dont six Penitens (sic) qui entourent le lit ont dans la tête une expression admirable et relative au sujet. Il est très rare de trouver un Dessein (sic) de ce maître"¹⁷. En el arte de Ribera, tan napolitano como español, nada tampoco venía a turbar el prejuicio italófilo del público francés del siglo XVIII.

Pueden entenderse así, si no me engaño, los motivos - contradictorios - de la dilección de dicho público por la pintura española. Esta dilección responde a un doble deseo. Por una parte, esta pintura les parece tener relaciones suficientemente estrechas con la pintura italiana como para tranquilizarlos. Por otra parte, les trae algo nuevo, algo diferente de aquella pintura italiana de la que comienzan a cansarse, les trae, en una palabra, la originalidad que ansían.

Nos explicamos pues que hayan sentido admiración por los cuadros de Velázquez o atribuidos a este pintor, admiración que expresaron en los mismos catálogos de venta: "Les ouvrages de ce maître sont fort rares; leur précieux fini et leur bonne couleur les rend recommandables"¹⁸, es lo que podemos leer en el catálogo de la venta Choiseul. "Ce tableau est en général d'un très grand effet"¹⁹, dice el de la venta Van Loo en noviembre de 1772. "Tous ces personnages sont d'un naturel admirable et ils semblent être réellement en action. Ce tableau ne laisse rien à désirer dans aucune de ses parties"²⁰, estima el del catálogo de la venta Caulet d'Hauteville (25 de abril de 1774). Doce años más tarde, en el de la venta de Bailli de Breteuil se escribe "L'on connaît la rareté des tableaux de ce maître, en voyant celui-ci, on jugera de leur beauté"²¹ y los textos más elocuentes, cuando se sabe la admiración y hasta la idolatría profesadas en la Francia del siglo XVIII hacia Rembrandt, son los que figuran en los catálogos de la venta del Marqués de Brunoy del 2 de diciembre de 1776 y de la del 10 de diciembre de 1778. El primero considera un retrato de Velázquez "dans le goût de Rembrandt" y el segundo dice que "ce portrait peut aller avec ceux du plus vigoureux Rembrandt"²². Comienzan así los franceses a presentir el genio del pintor de las Meninas así como el del arte español.

Se trata sólo de un comienzo. Resulta característico que no hayan coleccionado casi nunca obras de Zurbarán²³, de Valdés Leal y, lógicamente, del Greco. Desconocían así gran parte de la pintura española. Pero a pesar de estas limitaciones ya no la ignoraban y estaban dispuestos a descubrirla toda y a dedicarle amor y admiración cuando llegaran de España, luego de las guerras napoleónicas, numerosos cuadros y se imprimieran muchos libros y artículos sobre dicha pintura. Así el siglo XVIII le abrió el camino al siglo siguiente.

NOTAS

1. Entre esas ventas se encuentran algunas de colecciones extranjeras tales como las del Príncipe de Carignan (18 de junio de 1743), del holandés Pierre Boetens (13 de abril de 1744), de los alemanes Banckheim (12 de abril de 1747) y Heineken, famoso autor del "Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes" (13 de febrero de 1758), del Príncipe de Rubempré de Bruselas (junio de 1765), del Marqués de Filino, ministro de Parma (27 de marzo de 1775), de Tronchin, célebre médico de Ginebra (1775) etc., en las cuales figuraban obras españolas. Pero como se trata aquí del interés demostrado por los franceses por el arte español, no hemos tomado en cuenta las obras coleccionadas por estos aficionados.
2. Cf. Du Bois de Saint Gelais. "Description des tableaux du Palais-Royal" (...) Paris 1727, pp. 268-272; Casimir Stryionski. "La Galerie du Régent, Philippe duc d'Orleans", Paris 1913, p. 176; Jeanne Baticle. "Varia Velazqueña", p. 541.
3. Parece en efecto que el cuadro del Duque de Orleans sea el de la venta del Príncipe de Carignan (18 de junio de 1743, n.º 41, "Jordans", (sic), Naples).
4. Venta Largillière (14 de enero de 1765), ventas del 22 de septiembre de 1774, del 21 de julio de 1777, del 2 de junio de 1779, venta Mutel (26 de noviembre de 1781), venta del 28 de diciembre de 1781, ventas de Pille (2 de mayo de 1785), Dubois (18 de diciembre de 1788), Boyer de Fonscolombe (18 de enero de 1790) etc.
5. Estos tres cuadros siempre han pasado en este gabinete por ser de Morillos; dejamos que juzguen los aficionados.
6. Según Luis Vargas, famoso pintor español cuyo cuadro también está en el Palacio Real.
7. Siendo Lucas Jordán napolitano, no lo tomamos en cuenta a pesar de que su nombre figura 116 veces en los catálogos de venta del siglo XVIII.
8. Testimonio característico de la admiración que los franceses del siglo XVIII sentían por Ribera es un texto del célebre grabador Cochin quien escribe en las páginas 20 y 21 de su "Examen critique des ouvrages de peinture qu'il a vus pendant son voyage en Italie", libro manuscrito conservado en la biblioteca de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Paris, bajo el número M 194: "Naples est décorée de choses admirables de l'Espagnolet - coloriste excellent pour la force et la variété de ses tons et pour les beautés de détail de sa nature" (Decorana Nápoles cosas admirables del Españolito, excelente colorista por la fuerza y variedad de sus tonos y por los detalles hermosos de su naturaleza).
9. Bajo el título de "Livre de portraiture recueilly des oeuvres de Joseph de Rivera dit l'Espagnolet Et gravé à l'eau forte par Louis Ferdinand (Elle)". A Paris chez Pierre Mariette rue St. Jacques à l'enseigne de l'Espérance 1650. Cf. August L. Mayer. "Jusepe de Ribera, Lo Spagnoletto", Leipzig 1908, p. 59 y Elizabeth Du Gué Trapier. "Ribera", New York 1952, p. 29.

10. Es extraño que Murillos (sic) sin haber jamás salido de España, haya podido forjarse una manera de pintar tan bella; debió gozar de un genio excelente. Es cierto que las obras maestras conservadas en el Escorial han contribuido a llevarlo a la perfección. Estudió principalmente las obras del Ticiano, de Pablo Veronés y de Rubens y tal como ellos fue un colorista de primer orden.
11. Están sabiamente ejecutados, con una hermosa pasta de color y hacen muy buen efecto.
12. En las obras de este artista se pueden admirar un colorido untuoso, un pincel dúctil, unidos a un gran conocimiento del claroscuro.
13. Una felicidad divina se expande en el alma nuestra y abandonamos el arte para admirar solo a la divinidad.
14. Su color es digno del Correggio.
15. El toque es precioso y el colorido digno del Ticiano.
16. De la más sabia y mejor época de este maestro.
17. Lo componen veinte figuras, de las cuales seis penitentes que rodean el lecho llevan en el rostro una expresión admirable y relativa al tema. Es muy raro encontrar un dibujo de este maestro.
18. Las obras de este maestro son sumamente raras; su terminación preciosa y su buen colorido las hacen dignas de encomio.
19. Este cuadro produce en general mucho efecto.
20. Todos estos personajes son de una naturalidad admirable y parecen estar realmente en acción. Este cuadro no deja nada que desear en ninguna de sus partes.
21. Es conocida la rareza de los cuadros de este maestro, viendo éste podrá apreciarse su belleza.
22. Su nombre figura una vez en una venta de París, pero por tratarse de la venta del alemán Heineken, no podemos considerar que haya habido obras de este gran pintor en la Francia del siglo XVIII.
23. Este retrato puede compararse con los más vigorosos de Rembrandt.

LISTA SOMERA DE LAS OBRAS ESPAÑOLAS QUE SE ENCONTRABAN, EN EL SIGLO XVIII, EN LAS COLECCIONES Y VENTAS FRANCESAS.

Las obras han sido clasificadas por el nombre de sus autores, colocados éstos por orden alfabético. Cuando existen varias obras de un mismo autor, éstas han sido ordenadas 1) según las colecciones a las cuales pertenecían; 2) por el orden cronológico de las ventas por las cuales pasaron. En este último caso, damos las dimensiones tales como figuraban en los catálogos de aquella época, es decir en pies, pulgadas y líneas. En el siglo XVIII, el pie utilizado en Francia equivalía a 0,33m, la pulgada a 0,027m y la línea a 0'00225m. Salvo cuando se especifica lo contrario, las ventas tuvieron lugar en París. Cada vez que hemos reproducido el título exacto del catálogo, lo hemos dejado en francés, colocado entre comillas. Les dejamos a los redactores de dichos catálogos la responsabilidad de atribuciones a menudo no ratificadas por la erudición contemporánea. Dado que por lo general los cuadros, en el siglo XVIII, se medían con el marco, nos parece a veces legítimo identificar cuadros vendidos en esa época con cuadros más pequeños, ya que actualmente se miden sin el marco.

CANO, Alonso

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 779.

Santa Catalina

Dibujo. Sin dimensiones. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 403.

CARDUCHO, Vicente

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 779

CARREÑO DE MIRANDA, Juan (atribuido a)

María Ana de Austria vestida de viuda.

Sin dimensiones. Colección del Rey (cf. J. Baticle, p. 533).

CAXES, Eugenio

"La Figure de St. Francois sur un piedestal, plusieurs moines sont en bas et un d'entre eux baise le bas de sa robe". (La figura de San Francisco sobre un pedestal, varios monjes están al pie del mismo y uno de ellos besa el borde de su toga). Dibujo al bistro con realces blancos. Sin dimensiones. Venta Mariette, 15 de noviembre de 1775, nº 363.

COELLO, Claudio (copia según)

Carlos II

Sin dimensiones. Colección del Rey (cf. J. Baticle, p. 533).

COLLANTES, Francisco

La zarza ardiente

Lienzo, 1,16m. x 1,62m. Colección del Rey. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París.

ESCUELA ESPAÑOLA.

Vista del Escorial

Lienzo, 1,66m x 2,38 m. Colección del Rey. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París.

ESCUELA ESPAÑOLA.

La Visitación

Lienzo, 6 pies y 4 pulgadas x 8 pies. Venta del 29 de abril de 1793, nº 86.

GONZALEZ Y SERRANO, Bartolomé

Felipe IV, joven, de cuerpo entero

Sin dimensiones. Colección del Rey (cf. J. Baticle, p. 533, nota 5).

Isabel de Borbón, de cuerpo entero

Sin dimensiones. Colección del Rey (cf. J. Baticle, p. 533, nota 5).

JUANES, Juan de

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 779.

MARTINEZ Y ESPINOSA, Gregorio A. José

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Mariette, 15 de noviembre de 1775, nº 494.

"Deux sujets de la vie de St. Bernard" (Dos temas de la vida de San Bernardo).

Dibujo al lápiz rojo. Sin dimensiones. Venta Mariette, 15 de noviembre de 1775, nº 494.

MURILLO, Esteban

La Sagrada Familia

Lienzo, 2,41m. x 1,96m. Colección del Rey quien se lo había comprado al Conde de Serrant en 1786. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París.

El aseo del saboyano (sic) (Fig.3).

El hecho de que este cuadro (el cual es en realidad de Sweerts) haya sido grabado por Halbou en 1763 como perteneciendo a Murillo, parece indicar que se encontraba entonces en una colección francesa.

Los comedores de sandía

Dibujos. Dimensiones desconocidas. Colección Dezallier d'Argenville (cf. Halldor Soehner, Bayerische Staatsgemäldegalerie. Altpinacothek, München, Munich 1963, nº 487).

Joven, figura de medio cuerpo.

Lienzo, 19 pulgadas x 14 pulgadas y 6 líneas. Venta de la Condesa de Verrue, 9 de abril de 1737, nº 66 (vendido por 2.999 libras 19, junto con el cuadro siguiente). Se le vuelve a encontrar en la venta Randon de Boisset del 17 de febrero de 1777, nº 19. Vendido por 2.999 libras junto con el cuadro siguiente. Conservado actualmente en la National Gallery de Londres.

"Jeune fille tenans (sic) un voile, figure à mi-corps" (Muchacha sosteniendo un velo, figura de medio cuerpo).

Lienzo, 19 pulgadas x 14 pulgadas y 6 líneas. Venta de la Condesa de Verrue, 9 de abril de 1737, nº 66 (vendido por 2.999 libras 19, junto con el cuadro anterior). Se le vuelve a encontrar en la venta Randon de Boisset del 17 de febrero de 1777, nº 19. Conservado actualmente en la colección de Dorchester House, Londres.

"La prison de St. Pierre où l'Ange le délivre". (La cárcel de San Pedro donde lo libera el ángel) Lienzo, 5 pies y 7,5 pulgadas x 7 pies y 1 pulgada. Venta del 18 de julio de 1740, nº 190.

El beso de Judas

Lienzo, 5 pies y 4 pulgadas x 7 pies y 7 pulgadas.
Venta del 18 de julio de 1740, nº 283.

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Crozat, junio de 1741, nº 779.

San Juan Bautista, niño, con una oveja.

Lienzo, 2 pies y 4 pulgadas x 20 pulgadas. Venta Araignon, 1751, nº 4. Procedente de la colección del Príncipe de Carignan. Se le vuelve a encontrar en la venta Tallard (22 de marzo de 1756) y en la venta Tulot del 22 de marzo de 1793, nº 21. Quizás sea el conservado actualmente en la National Gallery of Ireland, Dublin.

El martirio de San Andrés

Lienzo, 5 pies y 10 pulgadas x 6 pies, 2 pulgadas y 6 líneas. Venta del Caballero de Couvray, 1755, página 3, sin número. Vendido por 12.600 libras. Se trata sin duda de una réplica o copia del cuadro de idéntico tema conservado en el Museo del

Prado de Madrid. A fines del siglo XIX pertenecía a Sir Philip Miles, Leigh Court, Somerset, Inglaterra (cf. Curtis, p. 210, nº 238).

La conversión de San Pablo

Lienzo, 5 pies y 6 líneas x 6 pies, 4 pulgadas y 6 líneas. Venta del Caballero de Couvray, 1755, sin número, pp. 3-4. Vendido por 6.000 libras. Se trata sin duda de una réplica o copia del cuadro de idéntico tema conservado en el Museo del Prado de Madrid.

La Virgen con el Niño

Lienzo, 2 pies x 1 pie y 8 pulgadas. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 125.

El bebedor

Pintura sobre madera, 31 pulgadas x 25 pulgadas. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 127. Copiado por el pastelista Maurice Quentin de la Tour. Conservado actualmente en la National Gallery de Londres como una obra del estilo de Murillo.

La Sagrada Familia (Fig. 5).

Pintura sobre madera, 8 pulgadas x 6 pulgadas. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 128. Se la vuelve a encontrar en la venta Crozat de Thiers. Grabada por J.B. Teillard. Conservada actualmente en el Museo del Ermitage, Leningrado.

El Cristo con la corona de espinas

Pintura sobre cobre, 16 pulgadas x 13 pulgadas. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 129. A fines del siglo XIX se encontraba en la colección Williams Cartwright (cf. Curtis, p. 198, nº 200).

La Virgen de los Dolores

Pintura sobre cobre, 16 pulgadas x 13 pulgadas. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 129. A fines del siglo XIX se encontraba en la colección Williams Cartwright (cf. Curtis, p. 147, nº 72).

Un niño acostado (el Niño Jesús?) y dormido.

Lienzo, 25 pulgadas x 21 pulgadas. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 130. Quizás haya figurado a fines del siglo XIX en la colección del conde de Howe en Londres (cf. Curtis, p. 181, nº 157) o en la del conde de Northbrook (cf. *ibid.*, p. 278, nº 422).

La Virgen con el Niño

Dibujo a la tinta china, sin dimensiones. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 311.

La Samaritana

Dibujo, sin dimensiones. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 685.

La Magdalena

Dibujo, sin dimensiones. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 685.

"Deux enfans (sic) mendians (sic)" (dos niños mendigos).

Pintura sobre madera, 13 pulgadas x 12 pulgadas. Venta Gautier, 6 de abril de 1759, nº 61.

Cabeza de joven

Dibujo al lápiz negro y blanco, sin dimensiones. Venta del 10 de diciembre de 1761, nº 101.

"La Vierge assise de face tenant l'enfant Jésus sur ses genoux" (la Virgen sentada de frente con el Niño Jesús en las rodillas).

Lienzo, 60 pulgadas x 40 pulgadas 1/2. Venta Pasquier, 10 de marzo de 1763, nº 3 (vendido por 3.191 l.). Conservado actualmente en el museo de Dresde.

"Deux polissons assis, l'un tenant un melon d'eau (...) l'autre (...) mangeant à même d'une grappe de raisins" (Dos rapaces sentados, uno de los cuales tiene una sandía en la mano (...) mientras que el otro le hiñca el diente a un racimo de uvas).

Lienzo, 18 pulgadas x 15 pulgadas. Venta del conde de Sainte Maure, 22 de marzo de 1764, nº 12. Se trata sin duda de una copia reducida del cuadro conservado en la Alte Pinacothek de Munich. No parece que se le pueda identificar, debido a su tamaño, con las que se encontraban, a fines del siglo XIX, en las colecciones John Balfour, Wallis R. Banker y Robert W. Sutton (cf. Curtis, p. 286, nº 438, 439, 440).

"Noé endormi, Cham qui se moque de lui et Japhet qui lui jette son manteau pour le couvrir" (Noé dormido, Cam se burla de él y Jafet le cubre con su manto).

Lienzo, 5 pies y 2 pulgadas x 4 pies y 9 pulgadas. Venta del 19 de junio de 1764, nº 14.

Un músico

Lienzo, 2 pies 1/2 x 2 pies
Venta del 19 de junio de 1764, nº 12.

Las bodas de Caná (Fig.12).

Lienzo, 5 pies y 4 pulgadas x 7 pies y 2 pulgadas. Venta Julienne, 30 de marzo de 1767, nº 83 (Vendido por 600 l.) Se le vuelve a encontrar en la venta del 18 de mayo de 1769 (nº 23), donde es vendido por 6.432 l., en la del Príncipe de Conti, el 8 de abril de 1777 (nº 164), en la del 15 de marzo de 1779 (nº 36), donde es vendido por 5.010 l., en la de Aranc de Presle, el 16 de abril de 1792 (nº 8). Conservado actualmente en el Barber Institute of Arts de Birmingham.

Boceto para las Bodas de Caná

Lienzo, 11 pulgadas y 9 líneas x 14 pulgadas y 9 líneas. Venta Julienne, 30 de marzo de 1767, nº 84. Vuelve a figurar en la venta del 11 de noviembre de 1784 (nº 23).

La Virgen, el Niño Jesús, San José y dos ángeles (llamado también Descanso durante la Huida a Egipto). Lienzo, 4 pies y 2 pulgadas x 5 pies y 6 pulgadas. Venta Gaignat, 1768, nº 7 (donde alcanzó el precio enorme de 17.535 l.). Conservado actualmente en el Museo del Ermitage en Leningrado.

El joven mendigo

Lienzo, 4 pies x 3 pies y 4 pulgadas. Venta Gaignat, 1768, nº 8 (vendido por 1.344 l.). Vuelve a aparecer en la venta Sainte Foy, 22 de abril de 1782, nº 1. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París.

"Un chirurgien de village se préparant à tirer une dent à un paysan" (Un médico de pueblo preparándose a sacarle un diente a un campesino).

Lienzo, 4 pies y 10 pulgadas x 3 pies y 6 pulgadas. Venta del 13 de febrero de 1771, nº 9.

"Un Catalan en chemise buvant à même une bouteille" (un Catalán en camisa bebiendo de una botella).

Lienzo, 3 pies y 1 pulgada x 2 pies y 6 pulgadas. Venta del 13 de febrero de 1771, nº 10.

San Francisco

Dibujo, sin dimensiones (quizás 12 pulgadas y 6 líneas x 9 pulgadas). Venta François Boucher, 18 de febrero de 1771 (nº 212). Se le vuelve a encontrar en la venta del 10 al 17 de febrero de 1772 (nº 141), quizás en la venta Mariette, 15 de noviembre de 1775 (nº 533) y en la venta Vassal de St. Hubert, 29 de marzo de 1779 (nº 24).

El Buen Pastor cuidando las ovejas

Lienzo, 5 pies x 3 pies y 3 pulgadas. Venta del conde de la Guiche, 4 de marzo de 1771. Se le vuelve a encontrar en la venta Aranc de Presle, 16 de abril de 1772, nº 7. Grabado por Major. Conservado actualmente en la colección Rothschild, Londres.

San Juan Bautista acariciando a la oveja.

Lienzo, 5 pies x 3 pies y 3 pulgadas. Venta del conde de la Guiche, 4 de marzo de 1771. Se le vuelve a encontrar en la venta Aranc de Presle, 16 de abril de 1792, nº 7. Grabado en estilo negro por Valentin Green. Conservado actualmente en la National Gallery, Londres.

Retrato de un joven

Lienzo, 15 pulgadas x 11 pulgadas 1/2. Venta Huquier, padre, 1º de julio de 1771, nº 6.

San Juan

Lienzo, 16 pulgadas x 8 pulgadas. Venta del 16 de diciembre de 1771, nº 8.

La Inmaculada Concepción

Dibujo, sin dimensiones. Venta del 10 al 17 de febrero de 1772, nº 176.

Muchacha con una canasta de fruta

Lienzo, 27 pulgadas x 22 pulgadas. Venta del duque de Choiseul, 6 de abril de 1772, nº 117. Vendido por 4.800 libras junto con el cuadro siguiente. Conservado actualmente en el Museo del Ermitage, Leningrado.

Mozalbete con un perro

Lienzo, 27 pulgadas x 22 pulgadas. Venta del duque de Choiseul, 6 de abril de 1772, nº 118. Vendido por 4.800 libras junto con el cuadro anterior. Conservado actualmente en el Museo del Ermitage, Leningrado.

San Juan Bautista en el desierto.

Lienzo, 3 pies y 6 pulgadas x 2 pies y 10 pulgadas. Venta Martin, 10 de diciembre de 1773 (nº 45). No fue vendido. Puede haber figurado asimismo en la venta Desenfans (28 de febrero de 1795) en Londres y en la venta Maxwell, ibid. (1º de marzo de 1873), cf. Curtis, p. 250, nº 336 g.

Jesús, niño rodeado de ovejas.

Lienzo, 16 pulgadas y 3 líneas x 11 pulgadas y 3 líneas. Venta Lempereur, 24 de mayo de 1773, nº 26. Vendido por 1.500 l. Se le vuelve a encontrar en la venta Conti, 8 de abril de 1777, nº 161, y en la venta Beaujon, 25 de abril de 1787, nº 13. Quizás haya figurado a principios del siglo XX en la colección de Lady Heytesbury (cf. August L. Mayer, 11, p. 251).

"Un berger espagnol coiffé d'une barrette" (Pastor español con birrete).

Pintura sobre madera, 2 pies y 3 pulgadas x 1 pie y 10 pulgadas. Venta Caulet d'Hauteville, 25 de agosto de 1774, nº 51. Posiblemente conservado actualmente en la colección Northbrook.

Niño con polichinela.

Lienzo, 9 pulgadas y 6 líneas x 7 pulgadas. Venta Caulet d'Hauteville, 25 de abril de 1774, nº 52. Grabado por María Teresa Devaux (cf. Curtis, p. 280, nº 425 bb).

Niño con arlequín.

Lienzo, 9 pulgadas y 6 líneas x 7 pulgadas. Venta Caulet d'Hauteville, 25 de abril de 1774, nº 52. Grabado por María Teresa Devaux (cf. Curtis, p. 280, nº 425bb).

San Juan

Lienzo, 25 pulgadas x 30 pulgadas. Venta del 22 de enero de 1776, nº 30.

Gitana.

Lienzo, 3 pies, 3 pulgadas y 6 líneas x 2 pies, 1 pulgada y 6 líneas. Venta Blondel de Cagny, 10 de diciembre de 1776, nº 3, procedente, según el catálogo, de las colecciones Verrue y Lassay. Vuelve a aparecer en la venta Calonne, en Londres, en 1795. Conservado actualmente en la Dulwich Gallery, Londres.

"Saint Joseph assis et tenant l'enfant Jésus dans ses bras". (San José sentado, con el Niño Jesús en brazos).

Lienzo, 12 pulgadas y 6 líneas x 9 pulgadas. Venta del Príncipe de Conti, 3 de febrero de 1777, nº 162. Vendido por 1.592 l. Se le vuelve a encontrar en la venta Nogaret, 18 de marzo de 1782, p. 22, en la venta Vaudreuil, 24 de noviembre de 1784, nº 15. Conservado sin duda actualmente en el Museo Condé, Chantilly.

"La fille d'Herodias tenant la tête de St. Jean sur un plat" (La hija de Herodías sosteniendo la cabeza de San Juan sobre una fuente).

Lienzo, 3 pies x 2 pies y 6 pulgadas. Venta del Príncipe de Conti, 3 de febrero de 1777, nº 162. Vendido por 620 l. Se le vuelve a encontrar en la venta Nogaret, 18 de marzo de 1782, nº 23.

La Virgen con el Niño.

Lienzo, 5 pies x 3 pies y 8 pulgadas. Venta Randon de Boisset, 17 de febrero de 1777, nº 18. Vendido por 10.999 l. Se le vuelve a encontrar en la venta Vaudreuil, 24 de noviembre de 1784 (nº 13). Vendido por 10.999 l. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París.

"La Vierge assise et appuyée sur un bras regardant l'Enfant Jésus endormi sur ses genoux" (La Virgen, sentada y apoyada sobre un brazo, mira al Niño Jesús dormido sobre sus rodillas).

Lienzo, 3 pies y 4 pulgadas x 2 pies y 4 pulgadas. Venta del 19 de enero de 1778.

Santa Verónica

Lienzo, 58 pulgadas x 39 pulgadas. Venta del 17 de marzo de 1778, nº 100 (posiblemente cf. Curtis, p. 198, nº 203).

"Un paysage, sur le devant un homme est assis et parle à une jeune femme pleine de grâces" (Paisaje, al frente un hombre, sentado, habla con una joven llena de gracia).

Lienzo, 9 pulgadas x 7 pulgadas. Venta Langlier, 1779. Se trata sin duda de un boceto para el Jacobo y Labán de la antigua colección Aguado (cf. August L. Mayer, p. 241).

Un obispo

Dibujo, sin dimensiones. Venta Dezallier d'Argenville, 18 de junio de 1779, nº 196.

Ecce Homo

Lienzo pegado sobre madera. Diámetro de 7 pulgadas. Venta del 11 de diciembre de 1780, nº 6. Posiblemente se haya encontrado en la colección de Lord Overstone en Londres a fines del siglo XIX (cf. Curtis, pp. 198-199, nº 204).

Virgen de los Dolores

Lienzo pegado sobre madera. Diámetro de 7 pulgadas. Pareja del cuadro anterior. Venta del 11 de diciembre de 1780.

"Un rosaire représentant la Vierge aux pieds de laquelle est un Chartreux" (Rosario representando a la Virgen a cuyos pies figura un cartujo). Pintura sobre madera, 7 pulgadas y 6 líneas x 5 pulgadas y 6 líneas. Venta Abbé le Blanc, 14 de febrero de 1781, nº 3. Vuelve a figurar en la venta Collet, 14 de marzo de 1787, nº 15 y en la venta Donjeux, 29 de abril de 1793, nº 84. Se trata sin duda de un boceto o copia reducida de la Aparición de la Virgen a San Bernardo conservada en el Museo del Prado en Madrid.

Tobías y el Ángel

Lienzo, 17 pulgadas x 8 pulgadas. Venta Viollis, 28 de diciembre de 1781, nº 97. Se le vuelve a encontrar en las ventas del 18 de enero y del 18 de febrero de 1782, nº 69. Debido a sus dimensiones, no parece posible identificarlo con el cuadro que se encontraba, a fines del siglo XIX, en la colección William C. Cartwright, en Northamptonshire (cf. Curtis, p. 124, nº 16).

Joven con un perro

Sin dimensiones. Venta Le Roy de la Faudignère 1º de marzo de 1782, p. 18, sin nº. No parece que se le pueda identificar con el cuadro de la venta Choiseul (6 de abril de 1772) comprado entonces por Catalina II. Debía ser una copia del mismo.

San Pedro

Sin dimensiones. Venta Le Roy de la Faudignère 1º de marzo de 1782, p. 20, sin nº.

"Un vieillard qui prend du tabac" (Un anciano tomando tabaco).

Sin dimensiones. Venta Le Roy de la Faudignère 1º de marzo de 1782, p. 26, sin nº.

Magdalena en casa del fariseo.

Lienzo, 18 pulgadas x 14 pulgadas. Venta Saint Hilaire, 5 de mayo de 1783, nº 16.

Los discípulos de Emaús.

Lienzo, 18 pulgadas x 14 pulgadas. Venta Saint Hilaire, 5 de mayo de 1783, nº 16.

La Virgen con San Francisco sosteniendo al Niño Jesús.

Lienzo, 16 pulgadas x 13 pulgadas. Venta del 11 de noviembre de 1784, nº 22. Se trata sin duda de un boceto o copia reducida del San Félix de Cantalicio sosteniendo al Niño Jesús, de rodillas ante la Virgen (Museo provincial de Sevilla).

"Un jeune garçon vu de face ayant les cheveux bruns, un collet ouvert et une veste brunâtre" (Mozalbeta de cabellos oscuros, con un cuello abierto y una chaqueta parduzca).

Lienzo en forma de óvalo, 17 pulgadas x 13 pulgadas. Venta Billy, 15 de noviembre de 1784, nº 32.

Jesús en el jardín de los olivos.

Mármol negro, 12 pulgadas x 10 pulgadas. Venta del Conde de Vaudreuil, 24 de noviembre de 1784, nº 14. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París (bajo el nombre de Meneses Osorio). Grabado por C. Normand y Godefroy, padre e hijo.

El Cristo atado a la columna

Mármol negro, 12 pulgadas x 12 pulgadas. Venta del conde de Vaudreuil, 24 de noviembre de 1784, nº 14. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París (bajo el nombre de Meneses Osorio). Grabado por Paulina Laneton.

San Juan Bautista

Lienzo, 17 pulgadas x 14 pulgadas. Venta Dupille de Saint Severin, febrero de 1785, nº 58.

"Saint Jean (Baptiste) représenté de face, vu jusqu'aux genoux et accoudé sur un mouton" (San Juan (Bautista) representado de frente, visto hasta las rodillas y con el codo apoyado sobre una oveja). Lienzo, 27 pulgadas x 23 pulgadas (o 17 pulgadas x 13 pulgadas). Venta Saint Maurice, 1º de febrero de 1786, nº 5. Se le vuelve a encontrar, sin duda, en la venta Vaudreuil, 26 de noviembre de 1787.

San José con el Niño Jesús en brazos.

"Dessin à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier bleu". (Dibujo a la piedra negra con realces al lápiz blanco sobre papel azul). 16 pulgadas x 15 pulgadas. Venta del 3 de mayo de 1786, nº 288.

Grupo de cinco soldados.

Lienzo, 32 pulgadas x 27 pulgadas y 6 líneas. Venta Baudouin, 11 de marzo de 1786, nº 5.

"Un vieillard faisant lire le Pater noster à un jeune garçon" (Un anciano haciéndole leer el Padrenuestro a un jovencuelo).

Lienzo, 43 pulgadas x 38 pulgadas. Venta de los 27-28 de marzo de 1786, nº 17. "Gravé à Londres en manière noire sous le titre The Preceptor" (Grabado en Londres en estilo negro bajo el título The Preceptor).

La Virgen, el Niño y Santa Mónica.

Lienzo, 3 pies y 3 pulgadas x 2 pies, 8 pulgadas y 6 líneas. Venta Mme. de Peters, 5 de noviembre de 1787, nº 2.

La Sagrada Familia.

Lienzo, 43 pulgadas 1/2 x 36 pulgadas. Venta Calonne, 21 de abril de 1788, nº 8 y posiblemente venta del 19 de enero de 1951, Londres.

San Juan Bautista niño.

Madera, 22 pulgadas x 17 pulgadas. Venta Choiseul Praslin, 18 de febrero de 1793, nº 16. Vendido por 3.302 l. Se le vuelve a encontrar en la venta del duque de Hamilton, Londres, 17 de junio de 1882, nº 1138 (cf. Curtis, p. 248, nº 332).

La Virgen y el Niño

Lienzo, 40 pulgadas x 32 pulgadas. Venta del 29 de abril de 1793, nº 79. Se le vuelve a encontrar en las ventas del 29 de agosto de 1797 (nº 4) y del 26 de diciembre de 1797 (nº 21) y quizás en la que tuviera lugar en Lucerna el 17 de junio de 1950.

San José

Lienzo, 40 pulgadas x 32 pulgadas. Venta del 29 de abril de 1793, nº 80. Figuraba, sin duda, a principios del siglo XX, en la colección Trotti en París (cf. August L. Mayer, p. 176).

Daniel (Fig. 3).

Lienzo, 58 pulgadas x 36 pulgadas. Venta del 29 de abril de 1793, nº 81. Conservado actualmente en el Museo Bonnat, Bayona.

Magdalena

Lienzo, 48 pulgadas x 39 pulgadas. Venta del 29 de abril de 1793, nº 82.

San Juan

Lienzo, 28 pulgadas x 18 pulgadas. Venta Donjeux, 29 de abril de 1793, nº 83.

"L'interieur d'une chambre où l'on voit une petite fille assise, fouillant dans un panier qu'elle tient sur ses genoux, tandis qu'une autre vue de dos paraît occupée à repasser sur une table au dessus d'une croisée ouverte" (Interior de un cuarto donde se ve a una niña sentada, hurgando en una canasta apoyada en su regazo, mientras que otra, a la que se ve de espaldas, parece estar planchando frente a una ventana abierta).

Lienzo, 14 pulgadas 1/2 x 11 pulgadas 1/2. Tercera venta Denoor, 12 de abril de 1797 (23 de Germinal, año V), nº 5.

"Joseph à mi-corps tenant près de lui et entre ses bras l'Enfant Jésus vu en pieds (sic)" (José de medio cuerpo teniendo abrazado al Niño Jesús al que se ve de cuerpo entero).

Lienzo, sin dimensiones ('Moyen tableau' - cuadro mediano). Venta del 30 de enero de 1799 (11 de Pluvioso, año VII), nº 7. Posiblemente conservado actualmente en el Museo del Ermitage en Leningrado o en la colección Lyne Stephens (cf. August L. Mayer, II, p. 179).

MURILLO O VELAZQUEZ (sic)

"Un jeune garçon qui tient un pigeon, figure à mi-corps" (Mozuelo con una paloma en a mano, figura de medio cuerpo).

Lienzo, 16 pulgadas y 6 líneas x 20 pulgadas. Venta J.B. Detroy, 9 de abril de 1764, nº 166.

MURILLO (estilo o escuela de)

"Une tête d'homme avec frèze (sic)" (Cabeza de hombre con gorguera).

Lienzo, 1 pie y 2 pulgadas x 1 pie y 8 pulgadas. Venta del 18 de julio de 1740, nº 148.

"Deux gueux jouant à pair ou non" (dos mendigos jugando a pares y nones).

Sin dimensiones. Venta del 1º de septiembre de 1753, nº 10.

"Deux enfants avec un chat et un morceau de viande" (Dos niños con un gato y un trozo de carne).

Lienzo, 26 pulgadas x 25 pulgadas. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 131.

Copia de una Sagrada Familia

Lienzo, 4 pies x 3 pies. Venta Mme. Basan, 17 de diciembre de 1764.

Cabeza de anciano

Lienzo en forma de óvalo, 1 pie 1/2 x 15 pulgadas. Venta Largillière, 14 de enero de 1765, nº 51.

Cabeza de moza

Lienzo en forma de óvalo, 1 pie 1/2 x 15 pulgadas. Venta Largillière, 14 de enero de 1765, nº 51.

José reconocido por sus hermanos

Lienzo, 4 pies x 5 pulgadas. Venta del 18 de noviembre de 1771, nº 6. Se trata sin duda de una copia del cuadro de idéntico tema conservado en la Wallace Collection de Londres.

"Un tableau dans le gout de Murillos (sic)" (Un cuadro del estilo de Murillo).

Lienzo, 3 pies x 3 pies y 8 pulgadas. Venta del 18 de noviembre de 1771, nº 100.

"Une femme qui tient un melon et un homme ayant des cerceaux sur la tête" (Una mujer con un me-

lón en las manos y un hombre con aros en la cabeza).

Lienzo, 32 pulgadas x 44 pulgadas. Venta del 22 de septiembre de 1774, nº 28.

"Deux paysans vus à mi-corps, l'un tient une cage" (Dos campesinos de medio cuerpo, uno de los cuales sostiene una jaula).

Lienzo, 10 pulgadas y 6 líneas x 8 pulgadas y 6 líneas. Venta Rohan Chabot, 21 de julio de 1777, nº 2.

"Deux paysans vus à mi-corps (...) L'autre (tient) un pot et un verre qui paraît rempli de vin" (Dos campesinos vistos de medio cuerpo (...) El otro (sostiene) un jarro y un vaso que parece lleno de vino).

Lienzo, 10 pulgadas y 6 líneas x 8 pulgadas y 6 líneas. Venta Rohan Chabot, 21 de julio de 1777, nº 2.

Una cocinera

Sin dimensiones. Venta del 2 de junio de 1779, nº 50.

Cinco bosquejos de mendigos.

Pizarra, 9 pulgadas x 13 pulgadas. Venta del 5 de noviembre de 1781, nº 42. Se le vuelve a encontrar en la venta de Vismes, 22 de noviembre de 1786, nº 138.

Sagrada Familia

Sin dimensiones. Venta Martel, 26 de noviembre de 1781, nº 3.

"Un Savoyard (sic)" (Un saboyano).

Lienzo, 19 pulgadas x 12 pulgadas. Venta del 28 de diciembre de 1781, nº 93.

La Adoración de los Pastores.

Lienzo, 4 pies y 4 pulgadas x 6 pies y una pulgada. Venta Dupille de Saint Séverin, febrero de 1785, nº 56.

"Un savetier avec sa femme, un jeune homme derrière eux" (Un zapatero con su mujer, un mozo detrás de ellos).

Lienzo, 4 pies y 5 pulgadas x 3 pies y 6 pulgadas. Venta Dupille de Saint Séverin, febrero de 1785, nº 57.

"Un Savoyard battant de la caisse" (Un saboyano tocando el tambor).

Lienzo, 18 pulgadas x 24 pulgadas. Venta de Pille, 2 de mayo de 1785, nº 7.

"Un Savoyard appuyé sur son coude tenant une cuiller de bois" (Un saboyano apoyado sobre el codo, con una cuchara de madera en la mano).

Lienzo, 18 pulgadas x 24 pulgadas. Venta de Pille, 2 de mayo de 1785, nº 7.

Mozalbetes

Cobre, en forma de óvalo, 10 pulgadas x 12 pulgadas. Venta Dubois, 18 de diciembre de 1788, nº 108. Posiblemente se le vuelva a encontrar en la venta del 13 de febrero de 1792.

Moza

Cobre, en forma de óvalo, 10 pulgadas x 12 pulgadas.
Venta Dubois, 18 de diciembre de 1788, nº 108.

Niño, busto

Papel pegado sobre madera, 14 pulgadas x 11 pulgadas.
Venta Boyer de Fonscolombe, 18 de enero de 1790, nº 116.

"Deux petits paysans napolitains (sic) occupés à manger un melon d'eau et des raisins" (Dos niños campesinos napolitanos comiendo sandía y uvas).

Lienzo, 44 pulgadas x 31 pulgadas. Venta La Reynière, 3 de abril de 1793, nº 83. Vendido por 350 francos. Se trata sin duda de una réplica del cuadro de la Alte Pinakothek de Munich.

"Deux savoyards (sic) jouant aux cartes" (Dos sa-
boyanos jugando a los naipes).

Lienzo, 48 pulgadas x 36 pulgadas. Venta Le Bar, 26-27 de abril de 1793, nº 28.

"Un jeune homme jouant aux dez (sic) avec un enfant qui exprime le chagrin qu'il a de perdre, une jeune fille les regarde en souriant". (Un joven jugando a los dados con un niño, el cual muestra la pena que le da perder, una joven los mira sonriendo).

Lienzo, 5 pies y 4 pulgadas x 4 pies. Venta del 21 de julio de 1795 (3 de Termidor, año III), nº 13.

"Une femme endormie devant un livre, figure de grandeur nature". (Una mujer dormida delante de un libro, figura de tamaño natural).

Lienzo, 14 pulgadas x 10 pulgadas. Segunda venta Denoor, 5 de abril de 1797 (16 de Germinal, año V), nº 13.

PARMESANO (?)

Zapatero trabajando

Lienzo, 43 pulgadas x 34 pulgadas. Venta del Marqués de..., 22 de febrero de 1776, nº 5.

Vendedor de pollos

Lienzo, 43 pulgadas x 34 pulgadas. Venta del Marqués de..., 22 de febrero de 1776, nº 5.

RIBALTA, Juan

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 779.

Descendimiento de la Cruz

Dibujo al lápiz rojo esfumado. Sin dimensiones.
Venta Mariette, 15 de noviembre de 1775, nº 644.

RODRIGUEZ-JUAREZ, Juan

"Un sujet allégorique sur la Passion de Notre Seigneur" (Un tema alegórico sobre la Pasión de Nuestro Señor).

Lienzo, 11 pulgadas y 6 líneas x 8 pulgadas y 6 líneas. Venta del 21 de febrero de 1774, nº 54.

RIBERA, José de

El Niño Jesús entre los doctores (Fig. 6).

Lienzo, 3 pies y 9 pulgadas x 5 pies y 3 pulgadas.
Colección del Duque de Orléans (cf. Casimir Stryienski: "La galerie du Régent, Philippe, duc d'Orléans", Paris 1913, p. 176). Conservado actualmente en la colección Burrell, Glasgow. Grabado por Ch. Le Vasseur.

San José

Lienzo en forma de óvalo, 2 pies y 1 pulgada x 1 pie y 10 pulgadas. Colección del Duque de Orléans (cf. Stryienski, op. cit., p. 176). Se pierde todo rastro de este cuadro a partir de 1782.

Demócrito

Lienzo, 9 pies y 1 pulgada x 6 pies y 1 pulgada.
Colección del Duque de Orléans (cf. Stryienski, op. cit., p. 176). Posiblemente haya figurado a principios del siglo XX en la colección Darnley o en la colección Nesbit, en Gran Bretaña (cf. August L. Mayer, p. 194). Grabado por Lorieux.

Demócrito

Lienzo, 2 pies y 3 pulgadas x 1 pie y 10 pulgadas.
Colección del Duque de Orléans (cf. C. Stryienski, op. cit., p. 176). Figuraba, sin duda, en la colección Darnley o en la colección Nesbit, en Gran Bretaña, a principios del siglo XX (cf. August L. Mayer, p. 194). Grabado por Pauquet y Nonce.

Heráclito (Fig. 4)

Lienzo, 9 pies y 1 pulgada x 6 pies y 1 pulgada. Colección del Duque de Orléans (cf. Stryienski, op. cit., p. 176). Figuraba sin duda en la colección Darnley o en la colección del Duque de Sutherland, en Gran Bretaña, a principios del siglo XX (cf. August L. Mayer I, p. 194). Grabado por Halbou.

Heráclito

Lienzo, 2 pies y 3 pulgadas x 1 pie y 10 pulgadas.
Colección del Duque de Orléans (cf. C. Stryienski, op. cit., p. 176). Figuraba sin duda en la colección Darnley o en la colección del Duque de Sutherland a principios del siglo XX (cf. August L. Mayer I, p. 194). Grabado por Lorieux.

"Le Songe du Caravage (sic)" (El sueño del Caravaggio).

Lienzo, 3 pies y 2 pulgadas x 2 pies y 1 pulgada.
Colección del Duque de Orléans (cf. C. Stryienski, op. cit., p. 176). No se encuentran rastros de esta obra luego de 1752.

Ocho grabados

Venta del 2 de diciembre de 1737, nº 26.

San Jerónimo

Dibujo

Sin dimensiones. Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 764.

Catorce dibujos

Sin dimensiones

Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 764

Vendidos por 40 libras junto con el dibujo anterior.

San Sebastián

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 765.

Quince dibujos

Sin dimensiones

Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 765.

Dos grabados

Sin dimensiones

Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 765. Vendidos por 60 libras junto con los dieciséis dibujos anteriores.

Dos santos solitarios entregados a la meditación.

Dibujos

Sin dimensiones

Venta del Duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 683.

"Deux caricatures singulières" (Dos caricaturas singulares).

Dibujo

Sin dimensiones. Venta del Duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 684.

La Comuni6n de San Jer6nimo

Dibujo. Sin dimensiones. Venta del 10 de diciembre de 1761, nº 53.

"Un vieillard presque à mi-corps et de grandeur naturelle; il tient une bourse en main" (Un anciano casi de medio cuerpo y tamaño natural; lleva una bolsa en la mano).

Lienzo, 2 pies y 3 pulgadas x 1 pie y 7 pulgadas. Venta J.B. Detroy, 9 de abril de 1764, nº 12.

San Jer6nimo

Sin dimensiones. Venta del 19 de junio de 1764, nº 3. Se le vuelve a encontrar en la venta Largillière, 14 de enero de 1765, nº 62.

San Jer6nimo, de medio cuerpo

Lienzo, 4 pies x 3 pies. Venta Abbé de... , 2 de diciembre de 1765, nº 2. Vuelve a figurar, sin duda, en la venta del 12 de marzo de 1756, nº 96, en la del 11 de diciembre de 1766 nº 96, en una venta de diciembre de 1768, nº 33, y seguramente en la venta Martin, 10-11 de diciembre de 1773, nº 46 (vendido por 30 l., 4), en la venta del 22 de septiembre de 1774, nº 23, y sin duda en la venta Saint Maurice, 1º de febrero de 1786, nº 7 y en la venta Parizeau,

26 de marzo de 1789, nº 17. Posiblemente sea el conservado actualmente en el Fogg Art Museum de Harvard (cf. Gaya Nuño, p. 282, nº 2365).

Ocho estampas

Sin dimensiones. Venta Chavray, 9 de diciembre de 1766, nº 42.

El Martirio de San Andrés

Lienzo, 12 pulgadas y 6 líneas x 16 pulgadas.

Venta Julienne, 30 de marzo de 1767 (nº 82).

Vendido por 40 l., 5. Procedente, quizás, de la Colección Ruffo de Messina, de la del Duque de Leganés o de la del Virrey de Nápoles (cf. E. Du Gué Trapier, p. 246, 248, 249). Se trataba quizás de una réplica del cuadro de idéntico tema conservado actualmente en la Galería Nacional de Budapest.

Estudio

Dibujo. Sin dimensiones. Venta Julienne, 30 de marzo de 1767, nº 476.

Fauno tocando flauta

Lienzo, 2 pies y 9 pulgadas x 1 pie y 2 pulgadas.

Venta del 18 de mayo de 1769, nº 31. Vendido por 114 l., 7. Se trata sin duda de un fragmento de la "Theoxenia".

"Saint Jérôme, les mains jointes, méditant sur une tête de mort" (San Jer6nimo, con las manos, unidas, meditando sobre una calavera).

Lienzo, 3 pies y 1 pulgada x 2 pies y 2 pulgadas.

Venta del 13 de febrero de 1771, nº 8. Quizás se le vuelva a encontrar en la venta del 29 de agosto de 1797, nº 9.

Un filósofo

Lienzo, 3 pies x 2 pies y 2 pulgadas. Venta François Boucher, 18 de febrero de 1771, nº 1.

Vendido por 400 l., junto con el cuadro siguiente.

Vuelve a aparecer en la venta Cheygné, 1º de febrero de 1773, nº 9. Provenía quizás, al igual del cuadro siguiente, de la colección del Marqués de Leganés (cf. E. Du Gué Trapier, p. 248).

Un filósofo

Lienzo, 3 pies x 2 pies y 2 pulgadas. Venta

François Boucher, 18 de febrero de 1771, nº 1.

Vendido por 400 l. junto con el cuadro anterior.

Vuelve a aparecer en la venta Cheygné, 10 de febrero de 1773, nº 9.

"Un vieillard aveugle plus qu'à mi-corps jouant du violon". (Un anciano ciego visto de más de medio cuerpo, tocando violín).

Lienzo, 3 pies x 2 pies y 3 pulgadas. Venta

François Boucher, 18 de febrero de 1771, nº 2,

Vendido por 110 l. al negociante Le Brun. Sin

duda conservado actualmente en el Museo de

Ajaccio como obra de Lucas Jordán.

Grabado

Sin dimensiones. Venta Huquier, padre, 1º de julio de 1771, nº 95.

Cuatro aguafuertes.

Sin dimensiones. Venta Huquier padre, 1º de julio de 1771, nº 704.

Cabeza de San Jerónimo

32 pulgadas x 28 pulgadas. Venta del 16 de diciembre de 1771, nº 11.

Grabados o dibujos

Sin dimensiones. Venta de los 10-17 de febrero de 1772, nº 72.

La Embriaguez de Baco

Grabado, sin dimensiones

Venta Crozat, 21 de febrero de 1772, nº 270.

Don Juan de Austria

Grabado, sin dimensiones. Venta Crozat, 21 de febrero de 1772, nº 270.

Nueve grabados

Sin dimensiones. Venta Crozat, 21 de febrero de 1772, nº 270.

Cinco grabados

Sin dimensiones. Venta Crozat, 21 de febrero de 1772, nº 271.

San Bartolomé

Lienzo, 29 pulgadas x 26 pulgadas. Venta Chevigné 10 de febrero de 1773, nº 10. Posiblemente conservado actualmente en la Alte Pinacothek de Munich. Cf. Halldor Soehner. 'Bayerische Staatsgemäldegalerie sammlungen, Alte Pinacothek, München', Munich 1963, nº 7604 y Erich Steingraber. 'Alte Pinacothek München. Französische und Spanische Malerei', Munich 1972, p. 90, nº 7604.

Un filósofo, media figura

Lienzo, 25 pulgadas x 18 pulgadas. Venta del 21 de febrero de 1774, nº 43.

Treinta grabados

Sin dimensiones. Venta Mariette, 15 de noviembre de 1775, nº 132.

"Trois sujets divers dont la Madeleine chez le Pharisien (...) le Martyre de St. Barthélemi, etc". (Tres temas diversos de los cuales la Magdalena en casa del fariseo (...), el Martirio de San Bartolomé, etc).

Dibujos a la pluma y al bistre. Venta Mariette, 15 de noviembre de 1775, nº 645.

San Pedro, busto tamaño natural.

Lienzo, 23 pulgadas x 19 pulgadas. Venta Jombert, 15 de abril de 1776, nº 1.

San Jerónimo, busto tamaño natural.

Lienzo, 23 pulgadas x 19 pulgadas. Venta Jombert, 15 de abril de 1776, nº 1.

Diógenes, visto de frente, con una linterna en la mano.

Lienzo, 2 pies y 9 pulgadas x 2 pies y 2 pulgadas.

Venta Girault, 1776, nº 1. Quizás haya estado antes de 1945 en el Museo de Dresde donde figuraba un lienzo de idéntico tema y de idénticas dimensiones. Pero si Jules Hübner ('Catalogue de la Galerie Royale de Dresde', Dresde 1884), no se ha equivocado y si el "Diógenes" del Museo de Dresde fue comprado al baron de Schacht por el Elector de Sajonia ya en 1722, el cuadro de la venta Girault sería entonces la réplica del mismo que se encuentra actualmente en el Museo de Kassel.

"Un martyr que l'on conduit au supplice" (Un mártir conducido al suplicio).

Lienzo, sin dimensiones. Venta Fournelle, 14 de octubre de 1776, nº 2.

El busto de Orfeo

Lienzo, 2 pies x 18 pulgadas. Venta del Príncipe de Conti, 8 de abril de 1777, nº 828.

Busto de anciano

Lienzo, 2 pies x 18 pulgadas

Venta del Príncipe de Conti, 8 de abril de 1777.

La Caridad romana

Lienzo, 37 pulgadas x 28 pulgadas. Venta Calonne, 21 de abril de 1778, nº 13. Se le vuelve a encontrar en la venta del 2 de junio de 1779, nº 22 ('atribuido a José Ribera') y en la venta Lambert y du Porail, 27 de mayo de 1787, nº 5.

"Un philosophe avec une longue barbe, la moitié du corps nu, tenant de la main droite une plume" (Un filósofo con una barba larga, la mitad del cuerpo desnuda, teniendo una pluma en la mano derecha). Lienzo, 49 pulgadas x 36 pulgadas. Venta del 10 de diciembre de 1778, nº 20. Quizás figura actualmente en la colección del Príncipe de Liechtenstein, la que incluye (nº A 372 del catálogo de Kronfeld, Viena 1927) un cuadro del mismo tema midiendo 1,26 m. x 1,00 m.

Cinco estudios de figuras y paisajes

Dibujos a la pluma, sin dimensiones. Venta d'Argenville, 18 de enero de 1779, nº 196.

Dos estudios de figuras y paisajes

Dibujos, sin dimensiones. Venta d'Argenville, 18 de enero de 1779, nº 196.

"Deux grosses têtes" (Dos cabezones).

Sin duda lienzo, sin dimensiones. Venta del 1º de marzo de 1779, nº 12.

San Pedro

Lienzo, 30 pulgadas x 14 pulgadas. Venta del 15 de marzo de 1779, nº 30. Procedería de la venta del Príncipe de Conti y quizás, anteriormente, de la colección del Virrey de Nápoles o de la del marqués de Leganés (cf. E. Du Gué Trapier, pp. 246 y 248).

Un apóstol

Lienzo, 30 pulgadas x 14 pulgadas. Venta del 15 de marzo de 1779, nº 30.

"St. Jérôme tenant un lion par la gueule" (San Jerónimo asiendo a un león por la boca). Dibujo a la pluma, sin dimensiones. Venta Peters, 9 de marzo de 1779, nº 164.

"Saint Jérôme assis dans une grotte. Il tient un livre et paraît méditer" (San Jerónimo sentado en una cueva. Tiene un libro en la mano y parece estar meditando).

Lienzo, 4 pies y 5 pulgadas x 3 pies y 6 pulgadas. Venta Joullain, 17 de marzo de 1779, nº 1. Vuelve a aparecer, sin duda en la venta Gervigny, 1º de diciembre de 1779, nº 69. Quizás figure actualmente en la colección Walters de Baltimore (cf. Gaya Nuño, p. 282, nº 2366).

Cabeza de anciano

Sin dimensiones. Venta Sirois, 19 de marzo de 1781, nº 1.

Tobías con el ángel Rafael

Lienzo, 4 pies x 3 pies y 2 pulgadas. Venta del 3 de abril de 1781, nº 14.

San Jerónimo

Madera, 17 pulgadas x 21 pulgadas. Venta del 28 de enero de 1782, nº 49. Se le vuelve a encontrar en la venta del 18 de febrero de 1782.

San Jerónimo

Lienzo, 2 pies y 10 pulgadas x 2 pies y 1 pulgada. Venta del 7 de febrero de 1782, nº 12. Vuelve a aparecer, sin duda, en la venta del Marquês de Clermont Damboise, 20 de mayo de 1790, nº 7, y quizás en la que tuviera lugar en Lucerna el 7 de diciembre de 1963.

San Pablo (ermitaño?)

Lienzo, 2 pies y 9 pulgadas x 1 pie y 9 pulgadas. Se trata sin duda de la pareja del cuadro anterior. Venta del 7 de febrero de 1782, nº 12.

"Saint Barthelemy vu en buste et tenant de la main droite le couteau" (San Bartolomé visto de busto y teniendo el cuchillo con la mano derecha) (Fig. 11).

Lienzo, 21 pulgadas x 16 pulgadas. Venta del 12 de marzo de 1782. Procedía quizás de la colección del marqués de Leganés (cf. E. Du Gué Trapier, p. 248). Quizás se encuentre actualmente en el Museo de la Ariana, en Ginebra.

"Vieillard vu presque de profil et à mi-corps. Il est couvert d'une draperie et a la main droite posée sur un portefeuille" (Anciano visto casi de perfil y de medio cuerpo. Se cubre un ropaje y tiene la mano derecha apoyada sobre una carpeta).

Lienzo, 30 pulgadas x 24 pulgadas. Venta del 3 de

diciembre de 1782, nº 5. Se le vuelve a encontrar en la venta del marqués de Montesquiou, 9 de diciembre de 1788, nº 13.

"Le buste d'un jeune homme coëffé (sic) burlesquement" (Busto de un joven con un tocado grotesco).

Lienzo, 22 pulgadas x 16 pulgadas. Venta del 23 de marzo de 1784, nº 73.

"Saint Barthelemy au moment de son martyre"

(San Bartolomé en el momento de su martirio). Lienzo, 61 pulgadas x 46 pulgadas. Venta del 6 de abril de 1784, nº 1. Procedía quizás de la colección del marqués de Leganés (cf. E. Du Gué Trapier, p. 248).

"Caton d'Utique se donnant la mort" (Catón de Utica matándose).

Lienzo, 36 pulgadas x 32 pulgadas y 6 líneas. Venta del 6 de abril de 1784, nº 2. Procedía quizás de la colección de Gaspar Romer de Amberes (cf. E. Du Gué Trapier, p. 230) o de la colección Van Uffel de Amsterdam (cf. August L. Mayer I, p. 81). Quizás se haya encontrado en el siglo XIX en el Museo Luis Felipe en París y luego en la colección del duque de Montpensier, en el palacio San Telmo de Sevilla.

Magdalena penitente

Lienzo, 3 pies y 8 pulgadas x 3 pies. Venta Dupille de Saint Severin, febrero de 1785, nº 59. Quizás se encuentre a principios del siglo XX en la colección del Dr. Martins, en Bonn, donde August L. Mayer I, lo señala como siendo una copia.

La aparición del ángel ante San Jerónimo

Dibujo a la pluma lavado con bistre, sin dimensiones. Venta Nourri, 24 de febrero de 1785, nº 723.

Estudio para un San Jerónimo

Dibujo al lápiz negro y rojo, sin dimensiones. Venta Nourri, 24 de febrero de 1785, nº 723.

El ángel apareciéndosele a San Jerónimo.

Sin duda dibujo. Sin dimensiones. Venta Nourri, 24 de febrero de 1785, nº 724.

Estudio de una mujer

Dibujo al lápiz negro y blanco. Sin dimensiones. Venta Nourri, 24 de febrero de 1785, nº 724.

"Un homme vu jusqu'aux genoux, en partie couvert d'une draperie et tenant un couteau de la main gauche" (Un hombre visto hasta las rodillas, cubierto en parte por un ropaje y teniendo

un cuchillo en la mano izquierda) (San Bartolomé?) Lienzo, 36 pulgadas x 48 pulgadas. Venta Baudouin, 11 de marzo de 1786, nº 4.

"Le Nain de Charles Quint (sic) vetu d'un ajustement rouge (...) tenant un chien à la chaîne, sur un fond de paysage" (El nano de Carlos Primero, con una

vestimenta roja, teniendo un perro con una cadena, sobre un fondo de paisaje). Sin dimensiones. Venta de Vismes, 23 de noviembre de 1786, nº 9. Conservado actualmente en la colección Lederer, en Viena (cf. Gaya Nuño, p. 283, nº 2381).

San Jerónimo

Madera, 10 pulgadas x 2 pies y 1 pulgada. Venta Mme. de Peters, 5 de noviembre de 1787, nº 3.

"Jésus Christ et Saint Jean dans leur enfance" (Jesucristo y San Juan en su niñez).

Lienzo, 36 pulgadas x 36 pulgadas. Venta Lenglier, 10 de marzo de 1788, nº 39.

"Prométhée attaché sur le Mont Caucase dévoré par le Vautour". (Prometeo atado sobre el Monte Cáucaso devorado por el Buitre).

Lienzo, 78 pulgadas x 54 pulgadas. Venta del Marqués de Montesquiou, 9 de diciembre de 1788, nº 12. Procedía quizás de la colección Willern van Campins de Amsterdam (cf. E. Du Gué Trapier, p. 249) o de la colección Van Uffel en la misma ciudad (cf. August L. Mayer I. pp. 80-81).

San Mateo (Fig. 10).

Lienzo, 26 pulgadas y 6 líneas x 19 pulgadas y 6 líneas. Venta Mlle. Bellanger épouse Flamand, 21 de marzo de 1791, nº 12. Conservado actualmente en el Museo de Solothurn (Soleure), en Suiza.

Filósofo de tamaño natural y visto de cuerpo entero (Fig. 7).

Lienzo, 63 pulgadas x 46 pulgadas. Venta del 29 de agosto de 1797, nº 10. Sin duda conservado actualmente en el museo Thomas Henry, Cherburgo.

Filósofo de tamaño natural y visto de cuerpo entero (pareja del cuadro anterior) (Fig. 8).

Lienzo, 63 pulgadas x 46 pulgadas. Venta del 29 de agosto de 1797, nº 10. Sin duda conservado actualmente en el museo Thomas Henry, Cherburgo.

RIBERA (estilo de o atribuido a)

Hércules descansando.

Lienzo, 2,16m x 1,58m. Colección del Rey. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París.

"Un poète couronné de lauriers" (Un poeta coronado con laureles).

Madera, 25 pulgadas x 19 pulgadas. Venta del duque de Tallard, 22 de marzo de 1756, nº 123. Sobre este cuadro dice el catálogo: "Les sentiments sont partagés sur le nom du Maître (sic) qui a peint ce tableau, quoiqu'il paroisse (sic) tout à fait dans la manière de l'Espagnolet" (Varían las opiniones en cuanto al nombre del Maestro que ha pintado este cuadro, aunque parezca ser completamente del estilo del Españoleto).

"Saint Jérôme à mi-corps et de grandeur naturelle; il a devant lui un livre ouvert" (San Jerónimo de medio cuerpo y tamaño natural; delante de él figura un libro abierto).

Lienzo, 2 pies y 5 pulgadas x 3 pies y 2 pulgadas. Venta del duque de Fitzjames, 18-19 de mayo de 1778, nº 5. Vendido por 90 l.

TEODORO (?)

"Des ruines, du paysage (sic) et des figures" (Ruinas, paisajes y figuras).

Lienzo, 1 pie, 7 pulgadas y 6 líneas x 2 pies.

Venta Saint Martin, 9 de agosto de 1784, nº 18.

"Des ruines, du paysage (sic) et des figures"

(Ruinas, paisaje y figuras) pareja del cuadro anterior.

Lienzo, 1 pie, 7 pulgadas y 6 líneas x 2 pies.

Venta Saint Martin, 9 de agosto de 1784, nº 18.

VANEGAS, Cristóbal

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Crozat, 10 de abril de 1741, nº 779.

Dibujos

Sin dimensiones. Venta Marqués de Gouvernet, 6 de noviembre de 1775, nº 96, 97 y 98.

VARGAS, Luis de

San Juan

Lienzo, 6 pies x 3 pies y 11 pulgadas. Colección del Duque de Orléans (cf. Casimir Stryenski. op. cit., p. 176). En 1913 se encontraba en la colección Bridgewater, en Gran Bretaña.

VARGAS, Luis de (copia de)

San Juan

Dibujo, sin dimensiones. Venta del 22 de febrero de 1759, nº 3.

VELAZQUEZ (Diego Da Silva y)

Felipe IV.

Colección del Rey (cf. J. Baticle, p. 536-538). Quizás se encuentre actualmente en la National Gallery, Londres.

La Infanta María Teresa.

Lienzo, 0,61 m. x 0,53 m. Colección del Rey. Quizás se encuentre actualmente en el Museo de Filadelfia (J. Baticle, p. 538).

La Infanta Margarita

Lienzo, 0,70m. x 0,59m. Colección del Rey. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París.

Demócrito, también llamado El Geógrafo

Lienzo, 1,01m. x 0,81m. Se encontraba, antes de 1790 en la oficina de Finanzas de la Chambre des Comptes, en Rouen. Conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Rouen.

Moisés salvado de las aguas (Fig. 2)

Lienzo, 9 pies y 5 pulgadas x 10 pies y 11 pulga-

das. Colección del Duque de Orléans (cf. Casimir Stryenski, op. cit., p. 176). Devuelto a Honthorst por la Sta. Baticle (p. 541). Grabado por De Launoy, el joven. Conservado actualmente en la colección del Conde de Carlisle, según Curtis, p. 1, nº 1.

Lot con sus hijas (Fig. 1).

Dimensiones desconocidas. Colección del Duque de Orléans (cf. Casimir Stryenski, op. cit., p. 176). Quizás se encuentre antes en la del príncipe de Carignan como obra de "JORDANS (sic) de Naples", es decir Lucas JORDAN. Se vuelve a encontrar en 1885 en la colección de Lord Northwick, según Curtis p. 1 nº 1. Grabado por Ph. Trière.

Felipe IV

Lienzo, 4 pies x 3 pies. Venta Bouchardon, 1-9 de diciembre de 1762, nº 8. Comprado por Tronchain, famoso médico de Ginebra. Conservado actualmente en la Dulwich Gallery, Londres.

"Un homme à mi-corps enveloppé dans son manteau et la tête nue" (Un hombre de medio cuerpo, envuelto en su manto, sin sombrero).

Lienzo, 1 pie, 11 pulgadas y 3 líneas x 1 pie y 6 pulgadas. Venta del 13 de febrero de 1771. Quizás se encuentre actualmente en el Museo del Louvre, como una obra atribuida a Velázquez (legado de la Princesa Matilde, 1904).

Un filósofo

Lienzo, 3 pies x 2 pies y 2 pulgadas. Venta del 18 de mayo de 1769. Vendido por 96 l. Procedía de la venta del Príncipe de Carignan.

Danae

Cobre, 20 pulgadas x 15 pulgadas. Venta del duque de Choiseul, 6 de abril de 1772, nº 115. Vendido por 599 libras. Se le vuelve a encontrar en la venta Conti, 3 de febrero de 1777, nº 160 (vendido por 449 libras) y en la del 29 de abril de 1793, nº 85.

Marte y Venus (pareja del cuadro anterior).

Cobre, 20 pulgadas x 15 pulgadas. Venta del Duque de Choiseul, 6 de abril de 1772, nº 116. Se le vuelve a encontrar en la venta Conti, 3 de febrero de 1777, nº 161 (vendido por 600 l.), en la del 17 de marzo de 1778, nº 2 (vendido por 184 l.) y en la venta Saint Maurice, 1º de febrero de 1786, nº 9, cuyo catálogo da las indicaciones siguientes: "Attribué à Vellasques (sic). L'intérieur d'un palais dans le quel on peut voir Mars et Venus" (Atribuido a Vellasques (sic). El interior de un palacio donde se puede ver a Marte y a Venus).

El Infante Baltasar Carlos

Lienzo, 4 pies y 10 pulgadas x 3 pies y 6 pulgadas. Venta Louis Michel Van Loo, noviembre de 1772, nº 9. Vendido por 120 l. Dibujado por Gabriel de Saint Aubin. Se le vuelve a encontrar en la venta del 22 de septiembre de 1774, nº 4. Conservado

actualmente en la Wallace Collection. Londres. Se trata de una réplica del cuadro del Kunsthistorisches Museum de Viena.

Busto de anciano

Lienzo, 26 pulgadas x 22 pulgadas. Venta Louis Michel Van Loo, noviembre de 1772, nº 198. Vendido por 579 libras. Dibujado por Gabriel de Saint Aubin. Vuelve a aparecer en la venta Randon de Boisset, 1777, nº 13. Vendido por 850 libras. Conservado actualmente en el Museo del Ermitage, Leningrado.

La vocación de San Mateo

Lienzo, 5 pies y 1 pulgada x 6 pies y 5 pulgadas. Venta Caulet d'Hauteville, 25 de abril de 1774, nº 50. Vendido por 11.400 libras. Se le vuelve a encontrar en la venta Caulet d'Hauteville, 28 de agosto de 1775, nº 12.

Muerte de un santo

Dibujo cimbado en la parte superior, a la pluma y al bistro. Venta Mariette, 15 de noviembre de 1775, nº 783. Conservado actualmente en el Museo del Louvre, París. J. Baticle no lo considera de Velázquez (p. 544).

"Un Sujet Espagnol où se voit un très beau cheval plus terminé que le reste" (Tema español donde se ve un caballo hermoso, mejor terminado que el resto). Dibujo a la piedra negra. Sin dimensiones. Venta Mariette, 15 de noviembre de 1775, nº 783. J. Baticle no lo considera de Velázquez (p. 554).

Retrato

Lienzo, 16 pulgadas x 14 pulgadas. Venta Marqués de Brunoy, 2 de diciembre de 1776, nº 8.

"Un Evangéliste. Il est représenté de face, la barbe et les cheveux blancs et vu à mi-corps, la main appuyée sur un livre" (Un Evangelista. Está representado de frente, con la barba y el cabello blancos, visto de medio cuerpo, con la mano apoyada sobre un libro).

Lienzo, 27 pulgadas x 22 pulgadas. Venta del 17 de marzo de 1778, nº 49.

"Buste d'homme, le front chauve et couvert d'un manteau noir avec une espèce de cravatte (sic)" (Busto de hombre, con la frente calva y cubierto con un manto negro, con una especie de corbata). Lienzo, 24 pulgadas x 15 pulgadas. Venta del 10 de diciembre de 1778, nº 19.

"Un dessin" (Dibujo)

Sin dimensiones. Venta d'Argenville, 18 de enero de 1779, nº 196.

"Un autre dessin" (Otro dibujo).

Sin dimensiones. Venta d'Argenville, 18 de enero de 1779, nº 196.

"La prédication de Notre Seigneur sur le bord de la mer (de) Tibériade" (La predicación de Nues-

tro Señor en la orilla del mar de Tiberfades). Lienzo, 4 pies x 6 pies. Venta del Conde de Watteville, 12 de julio de 1779.

Busto de San Pedro

Lienzo, 27 pulgadas x 23 pulgadas. Venta del Duque de la Vallière, 21 de febrero de 1781, nº 2.

"Enfant vu à mi-corps, la main droite appuyée sur une table couverte d'un tapis vert (sic)" (Niña vista de medio cuerpo, con la mano derecha apoyada sobre una mesa cubierta con tapete verde). Lienzo, 27 pulgadas x 21 pulgadas. Venta del 12 de marzo de 1782, nº 3. Se trata sin duda de una copia reducida del retrato de la Infanta Margarita del Kunstgeschichte Museum de Viena.

"Le portrait de grandeur comme nature de l'Empereur Adolphe de Nassau. Il est accompagné de ses trois enfants tous de différents âges et représenté assis dans un grand fauteuil (...)" (Retrato de tamaño natural del Emperador Adolfo de Nassau. Lo acompañan sus tres hijos, todos de distintas edades, y está representado sentado en un gran sillón (...)).

Madera, 50 pulgadas x 42 pulgadas. Venta Mont-riboud, 9 de febrero de 1784.

Carlos I de Inglaterra

Cobre en forma de óvalo, diámetro de 5 pulgadas y 9 líneas x 3 pulgadas. Venta Laisné, 19 de abril de 1784, nº 3.

Enriqueta de Francia, reina de Inglaterra (pareja del cuadro anterior).

Cobre en forma de óvalo, diámetro de 5 pulgadas y 9 líneas x 3 pulgadas. Venta Laisné, 19 de abril de 1784, nº 3.

El Marqués de Espínola a caballo.

Madera, 12 pulgadas x 9 pulgadas y 6 líneas. Venta Saint Martin, 9 de agosto de 1784, nº 32.

El Conde de Bucquoy a caballo (pareja del cuadro anterior).

Madera, 12 pulgadas x 9 pulgadas y 6 líneas. Venta Saint Martin, 9 de agosto de 1784, nº 32.

Tema alegórico y tres dibujos más.

"Dessins à la plume lavés au bistre et rehaussés de blanc". (Dibujos a la pluma lavados al bistre con realces blancos).

Sin dimensiones. Venta Nourri, 24 de febrero de 1785, nº 725.

Inocencio X

Lienzo, 27 pulgadas x 20 pulgadas. Venta Bailli de Breteuil, 16 de enero de 1786, nº 16. Se trata sin duda de una copia reducida del retrato de la Galería Doria en Roma. Quizás haya figurado a fines del siglo XIX en la colección del Marqués de Landsdowne o en la de Mrs. C. Stirling (cf. Curtis, p. 77, nº 188 y 196).

"Tête d'homme vu de trois quarts, coiffé d'un chapeau et vêtu d'un manteau noir" (Cabeza de hombre visto de tres cuartos, con sombrero y manto negro).

Lienzo, 26 pulgadas x 19 pulgadas. Venta del Marqués de Montesquiou, 9 de diciembre de 1778, nº 14.

Lot con sus hijas

Madera, 9 pulgadas x 12 pulgadas 1/2. Venta del fundo Le Brun, 11 de abril de 1791, nº 43, cuyo catálogo dice que se trata de un "petit tableau du grand qui est dans les collections du Palais Royal" (pequeño cuadro del grande que se encuentra en las colecciones del Palacio Real).

VELAZQUEZ (atribuido a)

El Infante Don Carlos

Lienzo, 0,75 m. x 0,57 m. Colección del Rey. Conservado actualmente en el Museo de Versalles

Retratos de personajes de la Casa de Austria. Dimensiones desconocidas. Colección del Rey. (cf. J. Baticle, p. 536).

"Un vieillard représenté assis sur une pierre et vêtu d'habilllements qui caractérisent un mendiant" (Anciano representado sentado sobre una piedra y vestido con ropas que caracterizan a un mendigo). Madera, 8 pulgadas x 6 pulgadas. Venta Saint Maurice, 1º de febrero de 1786, nº 8

ZURBARAN, Francisco de

San Francisco de Asís en éxtasis.

Lienzo, 2,09 m. x 1,10 m. Vendido en Lyon antes de 1797, procedente quizás del convento de las Clarisas. Conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Lyon.

ABREVIACIONES

J. Baticle: Jeannine Baticle. "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France de 1650 à 1830" en 'Varia Velazqueña', Madrid 1960, p. 532 sqq.

A. Curtis: "Velázquez and Murillo", Nueva York y Londres, 1883.

E. Du Gué Trapier: Elizabeth Du Gué Trapier. "Ribera", Nueva York, 1952.

Gaya Nuño: "La Pintura española fuera de España", Madrid 1958.

P. Lefort: Paul Lefort. "Murillo et ses élèves", Paris 1892.

August L. Mayer I: August L. Mayer. "Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto", Leipzig 1908.

August L. Mayer II: August L. Mayer. "Murillo" ('Klassiker des **Kunst**!').

DATOS SOBRE LA CALIFICACION PROFESIONAL DE VELAZQUEZ

JULIAN GALLEGO. UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID. ESPAÑA

Sobradamente conocido es el pleito que el pintor Vicente Carducho sostuvo contra don Juan Balboa Mogrobejo, Fiscal del Real Consejo de Hacienda, quien le había requerido, así como a otros pintores, para que pagase alcabalas sobre el precio de venta de sus pinturas. Cuando Carducho publicó, en 1634, sus célebres "Diálogos de la Pintura" (por Fco. Martínez, Madrid), incluyó como apéndice de ellos un "Memorial Informativo" en donde se detallan las peripecias de ese proceso, concluido por Sentencia de Revista de 11 de enero del año 1633, por la que el Real Consejo citado decretaba que "los dichos Pintores no paguen alcavala de las pinturas que ellos hizieren y vendieren, aunque no se las hayan mandado hazer; y con que se haya de pagar alcavala de las que vendieren no hechas por ellos...".¹ Por esa razón, Palomino declara que a Vicente Carducho "débele el arte inmortal gratitud, por haber sido el que litigó su inmunidad de la alcabala en compañía de Angelo Nardi, con tan buena fortuna que se ejecutorió a favor de la Pintura, en el año de 1633".² Ceán Bermúdez, que recoge esa noticia, añade que "como estos dos profesores fueron perseguidos después por la Real Hacienda o sus arrendadores, mandó Felipe IV por Real Cédula fechada en Madrid a 8 de septiembre de 637 que no los molestasen, queriendo exigirles donativo o servicio alguno, ni poniéndoles en el gremio de pintores, por corresponder a la Junta de Obras y Bosques, de que dependían".³ No es ocasión de entrar aquí en el examen crítico de estas noticias⁴, pero de ellas es fácil deducir que la Sentencia referida no concluyó de raíz con las pretensiones de los alcabaleros, que siguieron exigiendo, después de ella, el pago de impuestos a los pintores, aunque éstos pudieran alegarla para eximirse de tal exigencia.

Las crecientes dificultades económicas por que el Estado atravesaba en esos momentos provocaron la creación de impuestos nuevos, cuya aplicación a los pintores cabía proponer. Uno de ellos fue el de las Alcabalas para la Concesión de Millones cuyo pago fue exigido a los pintores madrileños, en 26 de mayo de 1636, por el contador Gabriel Pérez de Carrión, ya que era orden de Felipe IV que "pagasen alcabala todas las personas que hasta entonces hubiesen pretendido tener exención o causa para no pagarla".⁵ con lo que la sentencia favorable obtenida por Carducho quedaba, al parecer, sin efecto.

Algunos de los pintores requeridos se conformaron con esta situación y obedecieron la orden de Pérez de Carrión, aunque sin llegar todos a pagar el impuesto que se les indicó que debían. Por ello, el propio Contador, tras esperar dos años desde su primer auto, dictó otro de 21 de junio de 1638, nombrando al Alguacil Gaspar Pimentel para el cobro de las alcabalas debidas por los pintores por sus ventas en los años 1636 y 1637; y como, al parecer, no habían llevado los libros "de cuenta y razón" que se les mandó tener sobre lo vendido en dichos años, el repetido Contador hizo un cálculo aproximado, según la reputación de cada uno de esos pintores, sin perjuicio que, de descubrirse que habían vendido más de lo así calculado, se les volviese a gravar. Este auto, inédito hasta la fecha a mi conocimiento⁶, es del mayor interés en los estudios velazquinos, ya que Velázquez aparece en él con otros pintores de la Corte, no como un astro rutilante y aislado, como parece atisbarse desde no pocos estudios de nuestro siglo, sino como un pintor más, y ni siquiera de los mejores.

Los pintores de la lista elaborada por Gabriel Pérez de Carrión son más o menos conocidos. La relación comienza con los pintores que tienen su establecimiento en la Calle Mayor, siguiendo con los establecidos en las calles de Toledo, Barquillo, Red de San Luis, etc, y terminando con los pintores de Su Majestad, que no son otros que Diego Velázquez, Angelo Nardi y el propio Vizencio (sic) Carducho. Ello no significa que no pudieran existir pintores conocidos fuera de dicha lista, no incluidos en ella por haber pagado sin demoras sus alcabalas; de hecho sabemos que existen, algunos tan conocidos que hacen imposible su ignorancia por parte del celoso Contador de Millones.

Pero creo que lo mejor será copiar, sin más comentarios, ese documento que transcribo con las reservas debidas a la más enrevesada de las letras procesales de escribano español. Dice así:

"AUTO: Gabriel Pérez de Carrión, Contador de Resultas de su Magestad y su Juez de comisión para la administración y cobrança de las nuevas Alcavalas desta villa de Madrid y lugares de sus partidos por quien habla en Cortes, mando se libre mandamiento a Gaspar Pimentel, Alguacil de la comisión (?) y dexecucion en personas y bienes de las personas que abaxo se dirán, a cada uno en la cantidad contenida en su partida por los mismos (?) q. se presupone que podrá montar el alcavala de las pinturas que an vendido en las casas y tiendas los años passados de seiscientos treinta y seis y seiscientos treinta y siete, el qual cómputo sea de lo mediante (?) lo que parezca q. puede haver vendido por no averse podido ajustar por las relaciones juradas que algunos an presentado, por no exis... los libros de las cuentas y rración que se les mandó tener, esto en perjuicio del derecho de la Real Hacienda, para que si aciéndose averiguación de los susodichos montare más se cobre dellos, los quales en la manera así...:

Calle Mayor ⁷ , de Francisco Barrera ⁸ -ochocientos por los dos años.....	V. 800
de Simón Fuegos ⁹ quatrocientos por el dicho tiempo.....	V. 400
de Xristóbal de Eras quatrocientos por el dicho tiempo.....	V. 400
de Joan de la Fuente ¹⁰ ciento y veinte por el dicho tiempo.....	V. 120
de Antonio Binsano (?) ducientos Reales por el dicho tiempo.....	V. 200
de Julián González ciento y veinte por el dicho tiempo ¹¹	V. 120

2V. 240

(sigue en otra página) de Joseph Leonardo quatrocientos reales por el dho tiempo. V. 400

Calle de Toledo, de Cornelio de Ber ¹²	ducientos reales por el dho tiempo.	V. 200
de Domingo Guerra frente de los teatinos otro tanto.		V. 200
de Francisco Gascón frente del estudio de los teatinos otro tanto.		V. 200
de Domingo de Carrión quatrocientos reales por el dho tiempo.		V. 400
Al barquillo de Joan de la Corte Ochocientos reales por el dho tiempo.		V. 800
Calle de la Villa de Francisco Gómez ¹³	quatrocientos por el dho tiempo.	V. 400
Frente de San Fco. de Gerónimo Márquez, quatrocientos reales por el dho. tiempo.		V. 400
Palacio ¹⁴ de Joan de Argüelles, quatrocientos reales por el dho. tiempo.		V. 400
del pintor q. vende en el primer patio ciento y veinte rs. por el dho. tiempo.		V. 120
Salida de la red de san Luis Francisco Bergel quatrocientos reales por el tiempo.		V. 400
de Angelo Leonardo otro tanto por el dho. tiempo ¹⁵		V. 400
de Joan Baptista ¹⁶ por el dho. tiempo.		V. 400
Los ángeles, de Domingo de Yaguas, ciento y veinte Rs. por el dho. tiempo.		V. 220
Pintores de su mg. de Diego Velázquez, Pintor de Su Magestad, quatrocientos reales por el tiempo.		V. 400
de Angelo Nardi otro tanto por el dicho.		V. 400
de Vizencio Carducho otro tanto por el dho. tiempo.		V. 400
Todo monta ocho mill y ochenta rreales.		8V,080

Los quales se an de cobrar de los susodichos. ando montar la alcavala de los dichos años, sin perjuicio del más valor que se averiguare aver tenido. El dho. rrepartimiento se hico comunicando con el Sr. Marqués de Truxillos del Consexo de Contaduría Mayor de Hacienda de su Magestad y superintendente de la dha. Alcavala, la cual execución aya covro por marevedís de. su magestad. Procedido en sus rrentas reales. Echo en Madrid, a veinte y seis días del mes de junio de mill y seiscientos treinta y ocho años. . ."

No insistiré en el desarrollo de este nuevo encuentro entre pintores y funcionarios del Fisco, que dejo para mejor ocasión, siendo ésta la de la publicación de un documento que no figuraba en los recopilados con motivo del tercer centenario de la muerte de Diego Velázquez¹⁷ y que muestra una clara profesionalidad del artista, que él trataría más tarde de negar para conseguir la admisión en la quisquillosa Orden de Santiago. En este documento, Velázquez aparece como un pintor más, entre los reacios que han omitido pagar la alcabala. ¿Por orgullo? ¿Por flema?: Ambas hipótesis son plausibles. En ese mismo año de 1636 ya manifestaba sus deseos de ennoblecerse. Cierta memorialista anónimo¹⁸ escribe, el día de la Porciúncula que "A Diego Velázquez han hecho ayuda de guardarropa de S.M., que tira a querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Tiziano". La flema de Velázquez era proverbial en 1650, según afirma el mismo rey¹⁹, y ya sería en 1636 suficiente para no hacer algo considerado tan ofensivo como pagar un impuesto sobre un arte liberal.

En cualquier caso, la pretensión del diligente Contador no llegó a tener fruto, acaso por haber apuntado demasiado alto, hasta a los propios pintores del Rey. Y Carducho era mucho menos flemático que Velázquez, aunque tampoco el Sevillano haya jamás descuidado sus intereses. Nardi fue protagonista del nuevo pleito²⁰ terminado, si es que terminó, con la Real Cédula citada por Ceán Bermúdez, aludida al principio de esta comunicación: La cual no tiene más objeto que colocar a Velázquez en el lugar que

le correspondía a ojos de sus contemporáneos. Aún suponiendo que los tres pintores de Su Majestad no fueran gravados sobre el dinero que les daba el Rey (pues, si así fuera, Velázquez figuraría como inferior a Francisco Barrera (o Barrera) y a Juan de la Corte, autor de uno de los cuadros del Salón luego llamado "de Reinos", el del "Socorro de Valencia" en el cual, según Ceán Bermúdez, su maestro, Velázquez, se dignó poner los pinceles²¹ y como igual a otro discípulo y colaborador del Salón de Reinos, Josepe Leonardo, y a numerosos pintores más oscuros), Velázquez aparece ante Gabriel Pérez de Carrión como un pintor equiparable a Nardi y a Carducho, respetables artistas, pero que hoy nos parecen privados de esa aureola de genialidad que hace inapreciables las obras del maestro sevillano.

NOTAS

1. Carducho, "Arte de la Pintura", folio 229 vt^o (por Fco. Martínez, Madrid, 1634). Suele darse la fecha de 1633, pero el colofón dice claramente: "Con Privilegio /en Madrid/ por Francisco Martínez, año M. DC. XXXIII", lo que explica la inclusión en la obra del pleito del año precedente.
2. Antonio Palomino: "El Museo Pictórico y Escala Óptica" (Madrid, 1713 y 1724) pág 853 de la edición Aguilar (Madrid, 1947).
3. Agustín Ceán Bermúdez, "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes" (Madrid, 1800, págs. 245-6).
4. Sobre el tema de la defensa de la ingenuidad de la Pintura contra los alcahaleros realicé, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza, una tesis doctoral cuya edición preparo, en la que trato detalladamente de éstos y otros pleitos sostenidos por los pintores. La comunicación presente puede considerarse, hasta cierto punto, como una primicia de ese libro en gestación.
5. Cf. Palomino, op.cit.I, cap.30, III (Aguilar, pág 361).
6. Será apéndice de mi referido estudio, en compañía de otros documentos descubiertos por mí, relacionados con el tema.
7. Las calles van marcadas al margen en la copia examinada.
8. Puede tratarse de Francisco Barrera.
9. Más que pintor propiamente dicho, Simón Fuegos fue vendedor de pinturas, esto es "regatón" como en la época se decía.
10. Pueda ser Juan Leandro de la Fuente, aunque Ceán Bermúdez (op. cit. página 144) lo dé como activo en Granada entre 1630-40.
11. Mayer cita a González como suegro de José Antolínez y posible alumno de Fco. Rizi (Cf. Mayer. "Historia de la Pintura Española", pág. 492 de la 3ª edición. Madrid, 1947).
12. Según Ceán (op. cit. I, 123) Cornelio de Ber o Beer había llegado a Madrid, de Flandes, en 1630.
13. No puedo asegurar que el documento diga calle de la Villa, aunque es probable. Francisco Gómez no puede ser el citado por Ceán (op.cit.II) y Mayer (op.cit.452) que era posterior.

14. Por el hecho de vivir en Palacio no quiere decirse que este oscuro Argüelles (que no ha de ser el más famoso Argüello que pintaba en Sevilla a fines del siglo anterior) fuera Pintor del Rey. Lo prueba el que tras él viene otro que vende "en el primer patio", con modestos resultados. Se trata, sin duda de pintores que tenían tienda en las "losas" del Alcázar, lugar público de reunión poco santa, según acreditan las Memorias del Mariscal de Gramont (París, edición de 1716, pág.197) que lo visitó en 1659.
15. No se trata de Angelo Nardi ni de Jusepe Leonardo, citados aparte.
16. No parece que pueda tratarse de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez, ya que en las partidas de bautismo de sus hijas Inés (1635), Manuela (1638) y José (1640) aparece domiciliado lejos de la red de San Luis, en la colación de Santa Cruz. Tampoco es probable que se trate de los dos Bautistas más famosos de la Corte, Crescenzi, pintor y arquitecto y Maino, pintor y antiguo maestro de dibujo de Felipe IV.
17. Cf. 'Varia Velazqueña', II. (Madrid, 1960)
18. Cf. A, Rodríguez Vila, "La Corte y la monarquía de España en los años de 1636 y 1637", Págs 26-27 (Madrid, 1886).
19. Cf. carta al Duque del Infantado de 17-II-1650, 'Varia Velazqueña', II, 120.
20. A mi obra en preparación me remito sobre éste y otros temas relacionados con el de la defensa de la ingenuidad de la pintura.
21. Op. cit. II.364.

CINQ TABLEAUX DE GOYA A UNE VENTE DE VIENNE EN 1820

MARIANNE HARASZTI-TAKACS. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BUDAPEST. HONGRIE

La renommée de la peinture espagnole n'arriva en Europe qu'à la fin du XVII^e siècle, et même alors ce ne sont que les oeuvres de Murillo – ou celles qui lui sont attribuées – qui figuraient dans les collections françaises et anglaises. En dehors de Murillo, quelques tableaux de Velázquez, ceux qu'il peignit lors de ses séjours en Italie se sont trouvés avant 1800 au de là des frontières de la péninsule ibérique. Sur les maîtres de l'âge d'or espagnol et des époques qui les suivirent, ce sont tout au plus quelques lignes exigues des journaux de voyage, au XVIII^e siècle de plus en plus fréquents, qui nous renseignent. La situation est la même au début du XIX^e siècle. L'intérêt que quelques diplomates ou amateurs-marchands ressentent pour les tableaux espagnols paraît minime par rapport à celui qu'on porte aux oeuvres des maîtres italiens de la Renaissance tardive ou du baroque – encore toujours au premier plan – et à celles des maîtres néerlandais.

Les guerres napoléoniennes et l'activité collectrice des généraux français déployée en faveur du Musée Napoléon et de leurs propres collections, créent une situation toute autre, mais même alors rien ne prouve qu'ils aient exporté d'Espagne les oeuvres de maîtres vivants.

On peut prendre pour certain que les cinq tableaux de Francisco Goya présentés à la vente de la Galerie du feu Chancelier Kaunitz sont passés de Madrid à Vienne au moyen d'achats réguliers et non illégalement. Ces tableaux, du moins quatre d'entre eux, se trouvaient en 1812, lors du partage ayant eu lieu après la mort de la femme de Goya, en la possession de Xavier Goya, fils du peintre. Dans l'inventaire – dont nous avons pris connaissance pour la première fois en 1946, par l'article de F.J. Sánchez Cantón – figurent sous le n° 13 les tableaux "Una aguadora y un compañero con el n° trece", estimé à 300 réaux, et sous le n° 15, estimé à 100 réaux, le "Unas hilanderas con el n° quince", ainsi qu'un des quatre tableaux identiques estimés à 1800 réaux, ("Cuatro Cuadros iguales con el n° primero"), le "Mat de cocagne"; ceux-ci sont identiques avec les Goya de la collection Kaunitz.

A savoir, en 1820, fut vendue la célèbre collection de l'ancien chancelier de l'Impératrice Marie-Thérèse, Wenzel Anton Kaunitz (mort en 1794) en possession alors du prince Alois Wenzel Kaunitz (1774-1848). Dans le catalogue de langue française ("Catalogue des Tableaux provenant d'une ancienne Galerie célèbre, dont la vente sera le 13 Mars ... Vienne 1820") énumérant 203 tableaux on lit ce qui suit:

"No. 66 Goya de Madrid. Sur toile haut 25 1/2 pouc. Larg. 22 pouc. Massacre des Innocents.

No. 67. Du même. Sur toile haut 31 pouc. Larg. 39 pouc. Vue d'un Village sur une haute montagne au bas une foire.

No. 68. Goya de Madrid. Sur toile haut 29 pouc. Larg. 39 pouc. Un Salon-Vouté avec quantité de femmes occupées à filer et une Religieuse assise lisant dans un livre.

No. 69. Du même. Sur toile haut 25 pouc. Larg. 19 pouc. Le Gagne petit, homme occupé à aiguiser un couteau.

No. 70. Du même, même dimensions. Paysanne debout tenant un panier dans la main gauche, et portant une cruche dans le bras droit. Le pendant du précédent".

Parmi les tableaux de ci-dessus le no. 67 se trouvant actuellement au Musée W. Bode de Berlin ("Le mat de Cocagne", Gudiol no. 672); un autre exemplaire de celui-ci (Gudiol, no. 671) porte encore le grand chiffre blanc "X.I". qui justifie sa provenance de la collection de Xavier Goya. Le tableau représentant des femmes en train de filer, décrit sous le no. 68 se trouvait anciennement dans une collection de Trieste en Italie, sans doute après la vente Kaunitz où il ne fut pas vendu.

Les nos. 69 et 70 sont passés au Musée des Beaux Arts de Budapest: l'un fut acquis pour la collection Esterházy à la vente, et l'autre fut acheté deux ans plus tard chez le marchand Artaria à Vienne. Sur le sort de ceux-ci nous reviendrons plus amplement dans la suite. Reste problématique le no. 66 que le catalogue mentionne sous le titre "Massacre des innocents". Un tel tableau de Goya ne nous est pas connu: il peignit à peine quelques tableaux de sujets bibliques et surtout pas ceux qui ont un caractère narratif. La question se pose de savoir si ce tableau ne représente pas une scène de guerre où les soldats assassinent des femmes et des enfants, vu que le sujet des "Desastres de la guerre" pu être aisément interprété comme le massacre des innocents. Ce tableau, qui mesurait environ 69 sur 61 cms. fut acquis à la vente par le marchand viennois Bühlmayer.

Etant donné qu'en 1812 les tableaux se trouvaient encore à Madrid chez le fils de Goya, et qu'en mars 1820 ils étaient déjà à Vienne, la limite de temps entre leur acquisition et leur vente est très brève. Il reste à élucider qui avait acheté les tableaux et où ils furent vendus à la famille Kaunitz. Le chancelier était mort depuis un vingtaine d'années. Mais plusieurs membres de la famille ont séjourné comme diplomates en Espagne. Entre 1774 et 1779 Dominik Andreas Kaunitz, le troisième fils du chancelier, était à Madrid en service diplomatique, comme Joseph Clemens, le fils préféré du chancelier passa aussi plusieurs années dans cette ville. Celui-ci décéda en 1785 à l'âge de 42 ans, sur le bateau qui devait le ramener dans sa patrie, et fut enterré à Barcelone. Le propriétaire actuel (en 1820) de la Galerie Kaunitz, le prince Alois Wenzel séjourna quand même à Madrid, mais il quitta déjà en 1806 le poste. Aucun d'eux ne put donc

être en Espagne après 1812. Ce sont les recherches faites dans les archives de la famille Kaunitz qui font le jour sur la question de savoir comment ces tableaux sont passés à Vienne, tout en fournissant des données importantes relatives à l'appréciation en Europe de l'art de Goya.

Pour terminer il convient de signaler encore trois autres tableaux qui figuraient également sur la liste de Xavier Goya, et qui, dans les premières décennies du XX^e siècle, se trouvaient dans des collections privées de Budapest.

OBSERVATIONS TECHNIQUES SUR LA MATIERE PICTURALE DE MURILLO ET GOYA

MADELEINE HOURS ET JEAN PAUL RIOUX. LABORATOIRE DE RECHERCHE DES MUSEES DE FRANCE. PARIS.
FRANCE

L'étude au Laboratoire de Recherche des Musées de France des tableaux de Murillo appartenant aux collections du Musée du Louvre ont fait l'objet d'une analyse globale dans le visible et dans l'invisible. C'est sur l'intérêt des analyses ponctuelles en surface et en coupe que nous voudrions aujourd'hui attirer l'attention de nos collègues. Cette étude nécessitant un prélèvement, celui-ci bien qu'invisible à l'oeil, ne peut être exécuté que lors d'une restauration ou d'un dévernissage. Les six prélèvements, de l'ordre du millimètre carré, effectués sur les tableaux de Murillo (La Cuisine des anges photos n° 2262 - 2263 ; Saint Junipéro photo n° 2334; Le jeune Mendiant photos n° 4133 - 1831) ont été inclus dans une résine polymère autodurcissable à froid, préparés en coupe (cross section) et étudiés au microscope avec des grossissements de l'ordre de 25 à 60 fois.

L'observation au microscope révèle dans tous les cas une couche de préparation particulièrement épaisse de couleur brune, beige et orangée. L'ensemble apparaît avec un aspect très caractéristique évoquant le pain d'épices (photo M 612). La préparation a généralement un aspect très hétérogène en raison de la présence en son sein de nombreuses inclusions d'huile séchée mal intégrée à l'ensemble. La taille moyenne de ces inclusions huileuses est de l'ordre de 50 microns. (photos M 610 M 611).

Elles présentent une dureté plus grande que les autres parties de la couche de préparation. La formation de ces inclusions huileuses pourrait être due à l'usage d'une quantité importante d'huile dans le mélange. Nous retrouverons cette anomalie d'une manière plus grave dans une peinture de Goya: le portrait de Don Evariste.

La couche picturale est mince (photo n° 639). On y trouve la présence de nombreux pigments à base de terres. Cette couche picturale excède rarement 50 microns. Elle atteint cependant 200 microns dans l'épaisse couche bleu du ciel situé à dextre du tableau du Jeune Mendiant (photos n° 2182 - M 613). L'analyse a permis de déterminer des cristaux transparents de smalt mélangés à du blanc de plomb.

Les tests microchimiques confirment l'observation optique et montrent que la couche de préparation est constituée par des terres sans addition de pigments au plomb alors que nous trouvons du blanc de plomb dans la matière picturale d'ailleurs en faible quantité. L'étude radiographique qui fut conduite par ailleurs confirme la transparence de la préparation. La toile est en effet visible sur le document radiographique et seuls certains rehauts de blanc contiennent du plomb et font une barrière opaque aux rayons X. (Dans le cas du Jeune Mendiant la chromatographie en phase gazeuse a révélé que le liant est à base d'huile de lin).

CONCLUSION

Bien que l'analyse de la préparation des tableaux de Murillo révèle l'usage de matières couramment utilisées au 17^eme siècle (terres ferrugineuses étendues à l'huile), les préparations de ce peintre ont un aspect original tant par la couleur que par l'épaisseur, la répartition des pigments et l'inclusion de gouttes d'huile, Il y a là un métier tout à fait différent de celui que nous avons observé chez Poussin ou chez Rembrandt, pour ne citer que ces deux maîtres.

Par contre une étude conduite sur la matière de la peinture de Goya montre une certaine analogie. Il serait intéressant de poursuivre ces études par des analyses systématiques exécutées dans des conditions comparables. Elles seraient infiniment profitables sur le plan de la meilleure connaissance de la technique des peintres espagnols et devraient également faciliter les problèmes de conservation. Un exemple est fourni par Don Evariste, un tableau de Goya appartenant au Musée du Louvre (RF 1476).

Ce tableau présentait une série de petits points qui, au microscope, paraissaient provenir non pas d'accidents extérieurs mais d'une maladie interne. L'étude des coupes effectuées d'après ce tableau a permis de voir que la densité particulièrement grande des noyaux huileux dans la préparation expliquait le phénomène apparu en surface, phénomène lié à une migration de ces mini noyaux vers la surface (photo n° M517).

Les documents microphotographiques et les croquis ci-joints sont particulièrement démonstratifs. Nous souhaiterions que nos collègues s'attachent à interpréter ces documents qui, liés à une connaissance profonde du métier de l'artiste devraient ouvrir à l'historien d'art un champ nouveau.

CHRISTIAN ASPECTS IN THE GREAT STAIRWAY CEILING IN THE WÜRZBURG RESIDENCE PALACE

BARRON HUNNICUTT. PENNSYLVANIA UNIVERSITY. U.S.A.

Thus far no written program has been found to help decipher the apparently profane content reflected in the great stairway ceiling of the Würzburg Residence Palace executed by Tiepolo between 1752 and 1753. Present day scholarship attributes the program featuring Apollo in the heavenly zone and the four parts of the world on the four walls below entirely to Tiepolo. One scholar, Gerard Bott, identifies the figure of Apollo with Christ and another figure with Mary. He does not, however, point out other Christian symbols in the ceiling and he, too, attributes the choice of types and the conceptual interpretation to Tiepolo.

Some years ago an oil sketch was uncovered which has been identified as a preliminary sketch submitted by Tiepolo before work commenced on the ceiling. A comparison of the final version of the ceiling with the preliminary sketch indicates the presence of a number of significant additions. It is my thesis that these additions represent the core of a thoroughly Christian content, a content which visibly substantiates the fundamental doctrine of the Catholic Church, that of Redemption. It is my contention that the inspiration for this theme came not from Tiepolo but from members of the University Jesuit faculty who at that time were in close touch with the patron, Prince Bishop Carl Philipp Greiffenclau. I propose that the method for projecting this Christian theme within a profane framework depended upon the Jesuit traditional use of the Emblem to both glorify their rulers and to propagate the true faith.

By citing a few Jesuit Emblems depicting profane symbols that appear also in the ceiling, it is possible to show how a combination of Christian and profane symbols were juxtaposed to provoke reminders to the faithful of their own devotional programs. These spiritual exercises, devised initially by the Jesuits, fostered meditation on the Sacrificial Act of Christ and the intercessory role of his Mother, the Mater Dolorosa, as the only hope for Salvation. The visual reminder of the subject of the meditations is directed in true Emblem fashion through a series of symbols to a visual affirmation of the Church's supremacy. Her Universality is attested to in America, her role in the New Dispensation is seen in Africa, the Primacy of her priests is substantiated in Europe and the Church

as the representative of the true light of wisdom through Divine Revelation is found in Asia. Posited against this theme in each of the four parts of the world are symbols of earthly appetites and false wisdom.

The Church appears victorious over these sources of heresy in Asia. The final victory, however, culminates in the figure of Apollo, actually the Resurrected Christ with the wound prominently displayed in his right side. In Christ's left hand a tiny image of the Mater Dolorosa receives the true light from Christ while the symbol of heresy beside her remains in darkness.

GOYA ET LE PAYSAGE

RENE JULLIAN. UNIVERSITE DE PARIS I. FRANCE

Goya n'est pas un "paysagiste" et Eugenio d'Ors¹ a même pu dire que le paysage n'existait guère dans son oeuvre; ce n'est point faux si l'on cherche dans l'oeuvre de Goya -c'est le point de vue d'Eugenio d'Ors- des sites précis, des documents sur le paysage espagnol. Mais Goya a peint beaucoup de scènes de plein air et, souvent, il ne se contente pas d'y manifester la présence du plein air en enveloppant les formes dans la lumière, mais il fait sentir la présence de la nature (le ciel, par exemple, tient une grande place) et même il élabore une construction paysagère, autour d'une figure ou d'une scène; et dans certaines oeuvres le paysage tient une place majeure.

Cette fréquence du paysage n'est pas sans raison. Si Goya est surtout un peintre de figures, il considère que celles-ci ne sont pas l'image de créatures abstraites, mais d'êtres qui vivent à un certain moment, dans une certaine condition sociale, en un certain lieu; et cette dernière circonstance appelle le paysage, qui peut ne pas être un endroit topographiquement reconnaissable, mais évoquer simplement une certaine nature, avec laquelle les personnages sont en accord. Le paysage est donc un élément nécessaire à la pleine compréhension de l'oeuvre, il fait ressortir le caractère des figures, il est pour elles une sorte d'accompagnement musical.

La place et le caractère du paysage ont, de ce fait, évolué chez Goya en même temps que les autres aspects de son oeuvre et de son art; mais l'évolution n'a pas été très régulière dans son déroulement historique, car on voit coexister parfois des aspects différents du paysage, on voit certains aspects apparaître, puis disparaître, pour réparaître plus tard: les orientations successives du paysage s'articulent avec une certaine fantaisie et, par surcroît, les problèmes chronologiques que posent certaines oeuvres viennent compliquer le tracé de leur évolution. Mais si le paysage goyesque a connu plusieurs orientations, il manifeste certains caractères permanents; il revêt ainsi, en fin de compte, une assez grande complexité⁴.

Les caractères permanents se rencontrent avec une fréquence particulière plutôt qu'avec une constance absolue; en effet, il se retrouvent dans des oeuvres relevant d'orientations

diverses, mais il est des orientations qui ne les accueillent pas et ils se manifestent moins dans les peintures où le paysage prend une importance particulière.

Le caractère le plus apparent, c'est l'aspect effacé du paysage par rapport aux figures différence qui se marque dans l'exécution même de la peinture. Les formes sont estompées, les détails n'apparaissent pas ou se laissent seulement deviner, surtout dans les lointains, naturellement, mais aussi dans les premiers plans. Les couleurs évident les tons vifs, elles font même souvent prédominer les tons rompus et elles sont comme enveloppées de brume. Ainsi se marque bien le caractère subordonné du paysage, qui est un accompagnement.

Un autre caractère, c'est l'absence de signification topographique; le paysage est conventionnel ou du moins fait d'éléments simples et banaux; le point de départ est bien dans la réalité, mais celle-ci fournit des éléments que le peintre emploie à sa guise suivant les nécessités du tableau. La raison est toujours que le paysage n'a qu'une valeur d'accompagnement. Même quand la scène suppose l'indication d'un lieu précis, souvent Goya n'insiste pas sur les particularités de ce lieu.

Un trait lui aussi fréquent, c'est que le paysage se réduit le plus souvent à l'évocation de plans lointains; quand il est à plusieurs plans, les lointains gardent une grande importance. C'est encore une façon de marquer le caractère d'accompagnement et d'effacement du paysage, mais c'est aussi la manifestation d'un désir d'espace ample, ouvert parfois jusqu'à l'infini.

Un dernier caractère, peut-être le plus constant de tous, c'est l'accord coloré entre le paysage et les figures; là se révèle la maîtrise coloriste de Goya et là se marque avec force l'unité de l'oeuvre; l'accord peut être très divers suivant les peintures, mais toujours il consacre la liaison intime entre le paysage et les figures.

Ces caractères apparaissent bien dans la première en date des orientations du paysage goyesque, celle qui prédomine jusqu'en 1792, l'année qui est marquée chez le peintre par la crise intérieure consécutive à sa grave maladie et par la fin de son travail de cartonnier. Jusque là, en effet, l'essentiel de l'activité de Goya s'était exercée dans l'art des cartons de tapisseries; ceux-ci s'échelonnent de 1775 à 1791: ils commencent avec des scènes de chasse, mais bientôt apparaissent les scènes de la vie familière, qui sont les plus nombreuses; on y trouve une grande diversité de thèmes, mais elles évoquent surtout les plaisirs de la vie populaire ou de la vie de société. La plupart des scènes se déroulent en plein air, ce qui conduit à faire large place au paysage; celui-ci est très varié: tantôt il évoque la campagne, d'une manière assez indéterminée bien qu'il s'inspire peut-être des sites de la région de Madrid ("Les Lavandières"), tantôt il peint les abords de la ville "Le Goûter au bord du Manzanares", "Le Marchand de vaiselle", "La Foire de Madrid". Les traits permanents du paysage goyesque apparaissent ici particulièrement bien et les fonds de "la Foire" et du "Marchand" sont d'autant plus typiques du caractère indistinct du paysage goyesque qu'il s'agit de représentations malgré tout assez précises topographiquement (on reconnaît Saint-François-le-Grand dans le paysage de "la Foire"). Le paysage est une toile de fond ou une combinaison de portants de théâtre pour la scène qui se joue, par exemple dans "Promenade en Andalousie" ou dans "l'Officier et la dame" (Fig. 1); c'est un décor, et ce caractère répond d'ailleurs fort bien à la destination des oeuvres, qui sont des tapisseries, c'est à dire

des pièces décoratives, où l'arrangement des scènes est souvent conçu dans un esprit décoratif; ainsi la valeur décorative du paysage est-elle en quelque sorte à deux degrés, puisqu'il est un décor dans un décor.

Les autres oeuvres du même temps -les peintures qui se suffisent à elles-mêmes - ont des caractères analogues et le paysage y revêt aussi un aspect décoratif. Il est déjà tel dans les toutes premières oeuvres comme "la Sainte-Famille" (avant 1771) ou "le Sacrifice à Vesta" (1771) et il se manifeste mieux encore dans la série des sept tableaux peints en 1787 pour la maison de campagne des Osuna (notamment "l'Escarpolette", "l'Accident", "le Mât de Cocagne"); il s'agit là, d'ailleurs, d'oeuvres à destination décorative et il est naturel d'y retrouver le même esprit que dans les cartons de tapisseries; mais l'exécution, qui n'est pas bridée par les exigences de la reproduction en tapisserie, est plus libre, plus raffinée et plus subtile.

On retrouve aussi l'interprétation décorative du paysage dans certains portraits de cette époque, notamment ceux faits en 1783 chez l'infant don Luis (par exemple sa femme ou sa fille Marie-Thérèse); le portrait de "Charles III en tenue de chasse" (1780) ou celui de "la marquise de Pontejos" (vers 1787) répondent à la même orientation. Mais dans ces portraits apparaît aussi un autre souci, celui de créer par l'accord d'un paysage et d'une figure un certain "climat".

Cette orientation-là, encore timide dans ces portraits de jeunesse, s'affirme à l'époque postérieure; ce sont encore les portraits qui lui permettent de s'épanouir et qui inclinent ainsi vers le portrait d'atmosphère. Dans la recherche d'un certain accord moral et psychologique entre l'image d'un être humain et l'évocation d'un coin de nature, Goya n'est point alors un isolé: les peintres anglais de la fin du XVIII^e siècle et notamment Gainsborough avaient lancé la mode et celle-ci se retrouvait, avec parfois un accent nettement prérromantique, chez certains peintres français de l'époque napoléonienne comme Gérard ou Prud'hon. Le prérromantisme apparaît aussi chez Goya, par exemple dans le portrait du "comte de Fernán Núñez" en 1803 (Fig. 2), où l'attitude et l'expression du personnage s'accordent bien avec le paysage tumultueux, vague et incertain, et l'accord est comme scellé par le choix des tons, noir, gris et bleu sombre. Les deux grands portraits de "la duchesse d'Albe" offraient auparavant deux accords psychologiques différents, appuyés aussi sur deux harmonies colorées différentes: le portrait en noir (1797) était un peu romantique, lui aussi, - le portrait en blanc (1795), lui était plus serein. Plus tard, on trouverait le portrait de "la marquise de Santiago" en 1809 et, en 1812, le portrait équestre de "Wellington", où le paysage, en s'éclairant enveloppe de sa lumière le général victorieux³. Les paysages qui apparaissent dans ces portraits ont aussi une valeur décorative, mais celle-ci est dépassée par l'insertion d'une valeur "climatique", plus intime et plus subtile.

Les tableaux peints après 1792 qui ne sont pas des portraits font apparaître une autre orientation. Le paysage y tient parfois une place importante et, s'il garde -comme toujours chez Goya- un caractère un peu effacé par rapport à la scène, l'écart est ici moins grand et le paysage prend un accent de réalité plus fort; il n'est pas une simple toile de fond, un décor, il s'intègre dans l'action. Il crée parfois aussi un certain "climat", mais ce qui compte le plus c'est l'évocation "naturaliste" du paysage, qui s'accorde avec le réalisme direct et vigoureux des scènes.

Une telle orientation s'annonçait déjà dans "la Prairie de Saint-Isidore" peinte en 1788 (envuë d'un carton de tapisserie). Mais c'est surtout la série des onze peintures faites en 1793 pour l'Académie de San Fernando qui est caractéristique de cette évolution vers le naturalisme; les cinq tableaux qui sont actuellement à l'Académie appartiennent sans doute à cette série et trois d'entre eux sont des scènes de plein air, "l'Enterrement de la sardine", "les Flagellants", "la Course de taureaux". D'autres tableaux sont aussi très significatifs; la série des six peintures illustrant "la Capture du bandit Maragato", vers 1806/07, - les tableaux inspirés par la guerre d'Espagne, entre 1811 et 1814, "la Fabrique de poudre" (Fig.3), "la Fabrique de balles, le Deux mai, le Trois mai"; et d'autres tableaux encore pourraient être invoqués, comme "le Billet" (peint avant 1812).

Ces oeuvres offrent une assez grande diversité. L'architecture y tient souvent une place importante et il y a même des tableaux d'intérieur à propos desquels on pourrait presque parler de paysage architectural. Dans certaines peintures le paysage est sommairement indiqué, mais cet aspect répond à la facture rapide qui marque le reste du tableau; il y a parfois un certain flou, mais là encore le paysage est en correspondance avec les autres parties du tableau et donne une impression d'enveloppe atmosphérique. Ces tableaux d'inspiration naturaliste donnent souvent au paysage une place importante, plus importante même parfois que celle de la scène (par exemple "la Prairie de Saint-Isidore", les deux tableaux des "Fabriques"⁴ et Goya se montre alors un véritable paysagiste au sens précis du terme.

Il est encore une autre orientation du paysage goyesque qui se manifeste après 1792 et qui va s'accentuant et s'enrichissant de plus en plus: c'est l'orientation fantastique. Le paysage est alors topographiquement imprécis et il est imprécis aussi dans ses formes -celles de l'ensemble comme celles des détails- au point qu'on a peine parfois à distinguer les éléments qui le composent; il n'en est pas moins peint, souvent, avec vigueur, laissant même voir à l'occasion une "cuisine" picturale pleine de saveur. Le paysage prend alors une allure surnaturaliste; il est, une fois encore, en accord avec les scènes représentées, qui ont un caractère étrange et parfois même mystérieux; il constitue même, dans certains cas, un élément capital pour la signification de l'oeuvre.

On voit s'annoncer cette tendance dans les oeuvres peintes vers 1794/95, comme "le Naufrage", "le Bandit poignardant une femme", "les Soldats tirant sur un groupe de fugitifs", "le Feu", "le Sabbat"; ce sont des peintures d'assez petites dimensions, où le paysage tient parfois peu de place, mais est déjà caractéristique. Dans les années suivantes cette orientation s'efface; c'est pour reparaître, on ne sait pas bien quand, dans des oeuvres très significatives, de date incertaine: "le Colosse", peint avant 1812⁵, "la Ville en flammes", peinte entre 1810 et 1820; dans ces tableaux le paysage est peint avec une grande vigueur⁶; on ne sait pas s'il est inspiré par des sites précis, mais en tout cas il demeure très indéterminé; une certaine fusion s'opère entre les divers éléments qui le composent, mais le ciel tient une place majeure.

Cette orientation fantastique culmine avec les oeuvres faites en 1820/22 pour la Quinta del sordo: quatorze scènes peintes directement à l'huile sur les murs⁷; Goya ne leur a pas donné de titres et ce sont des scènes très diverses, de signification parfois imprécise; les scènes de sorcières et de fous tiennent en tout cas une grande place; ces représentations sont le produit de l'imagination et peut-être du rêve. Dans beaucoup d'entre elles les paysages ont une belle ampleur; ils sont peints souvent avec violence,

dans des tons sombres, avec des échappées claires et vaporeuses dans le lointain⁸; ils sont assez indéterminés, conçus comme toujours en accord avec les scènes, mais ils sont traités, par exemple dans "Asmodée" (Fig.4), comme un élément aussi important que la scène parce qu'ils ont un rôle essentiel pour la signification expressive des oeuvres.

La place du paysage chez Goya est ainsi beaucoup plus grande qu'il ne semble au premier abord; sans doute l'artiste ne nous a-t-il laissé aucun tableau de paysage à proprement parler, mais beaucoup des scènes ou des figures qu'il a peintes se situent dans un paysage; celui-ci occupe même parfois une place majeure, mais toujours il a un certain rôle à jouer; celui-ci peut être, suivant les oeuvres, fort divers et le registre de Goya paysagiste est ainsi très étendu.

Le paysage goyesque est nourri de tradition espagnole. Les portraits en plein air de Velázquez offraient déjà une interprétation du paysage à la fois décorative (en accord d'ailleurs avec la destination des oeuvres) et en un certain sens "climatique". Le paysage naturaliste a aussi ses antécédents chez Velázquez, car il y a un accent naturaliste dans les fonds de paysages des portraits et on le retrouve, plus marqué et plus exclusif, dans des oeuvres comme les deux paysages de "la Villa Médicis" ou "la Reddition de Breda"⁹. Les paysages fantastiques de Goya ont des antécédents chez Greco: on les trouverait déjà dans ses oeuvres italiennes (le revers du polyptique de Modène) et on les rencontrerait davantage encore dans ses peintures tolédanes, scènes religieuses ou purs paysages.

Mais Goya a peut-être regardé aussi hors d'Espagne. On peut se demander si les affinités entre l'orientation "climatique" de certains de ses paysages et celle de certains portraits anglais du XVIII^e siècle ne viendrait pas d'une connaissance qu'il aurait eue de la peinture anglaise; il est difficile de l'affirmer, mais la question mérite d'être posée. Peut-être faudrait-il même remonter plus haut et chercher du côté de Van Dyck la source première de cette conception "climatique" du portrait en plein air; Goya a pu voir des portraits de Van Dyck, car il s'en trouvait alors en Espagne, et une telle filiation n'est pas à écarter.

De toute façon, Goya a renouvelé ses modèles possibles: sa manière de voir et de peindre est celle d'un maître original et elle exprime une sensibilité et un art de peindre qui sont tout modernes. Goya apparaît ainsi comme un des initiateurs du paysage européen du XIX^e siècle.

NOTAS

1. "L'art de Goya" (Paris, 1928), p. 93.
2. Je remercie le Musée du Prado et le Patrimonio Nacional, qui ont très libéralement facilité l'illustration du présent article.
3. Le portrait de "l'enfant don Sebastian Gabriel", attribué parfois à Goya, offre une séduisante harmonie poétique entre la figure enfantine et le paysage un peu féérique. Il paraît être en fait l'oeuvre d'Esteve, mais l'attribution à un imitateur de Goya ne peut que confirmer l'importance de cette orientation du paysage goyesque, en manifestant sa capacité de diffusion. Je remercie Pierre Gassier pour les indications dont je suis redevable sur ce point à sa grande connaissance de Goya.



Fig. 1. Goya: L'officier et la dame. Musée du Prado. - Fig. 2. Goya: Portrait du comte de Fernán Núñez. Coll. du duc de Fernán Núñez, Madrid.



Fig.3. Goya: La fabrique de poudre, Palais Royal, Madrid, (Photo cédée et autorisée par le Patrimonio Nacional), - Fig.4. Goya: Asmodée, Musée du Prado.

4. Ils évoquent des paysages de la Sierra de Tardienta.
5. Il figure en effet dans l'inventaire dressé cette année - là après la mort de la femme du peintre.
6. "La Ville en flammes" appartient à la série des oeuvres peintes au roseau.
7. Elles ont été plus tard transposées sur toile et recueillies par le Musée du Prado.
8. On retrouve dans une des peintures le motif de la ville en flammes, mais traité tout autrement que dans le tableau de ce titre.
9. Ce dernier tableau montre un effet de lointain qu'on retrouve dans "la Prairie de San Isidro".

L'ART ESPAGNOL DANS LES MUSEES SOVIETIQUES

TATIANA KAPTEREVA. U.R.S.S.

Les oeuvres de l'art espagnol dans les musées soviétiques sont représentées par excellence, par la peinture de l'époque gothique jusqu'au XX^{ème} siècle. Notre collection appartient au nombre des plus complètes et variées au delà de l'Espagne. Il suffit de dire, que dans l'Hérmitage de Léninegrad se conservent près de cent cinquante tableaux des maîtres espagnols.

L'histoire de la collection de l'Hérmitage montre l'intérêt le plus vif, pour la culture espagnole qui s'est réveillé dans la société russe au commencement du XIX^{ème} siècle comme résultat de la guerre contre Napoléon éprouvée par les deux pays.

Le noyau fondamental de la collection, surgit en 1814-1815, du temps de l'achat chez le banquier Kusvelt de l'Amsterdam, des oeuvres de Velázquez, Zurbarán, Morales, Maino, Puga, Pereda, Ribalta. Après la vente aux enchères des tableaux de Manuel Godoy en 1831, l'Hérmitage s'est enrichi par les toiles de Ribera, Rici, Murillo. En 1834 toute une série de tableaux a été acquise chez les travailleurs diplomatiques, consul russe à Cadix Hessler et l'ambassadeur de l'Espagne à St-Petersbourg, "Paeza de la Cadeña". En 1852, la collection s'est complétée par l'oeuvre excellente de Zurbarán "St-Laurent" (San Lorenzo) qui a été achetée à Paris aux enchères de la collection du maréchal Soult.

Après l'Hérmitage il est nécessaire de mentionner les collections des tableaux espagnols du Musée des Beaux Arts à Moscou et du Musée de l'Art Occidental et Oriental à "Kiev". La collection de la peinture espagnole dans nos musées a reflété les goûts et les idéals de l'époque de sa création, quand bien de grands maîtres espagnols étaient loin d'être connus, où ne jouissaient pas encore du succès chez les amateurs de la peinture.

La composition des collections de tableaux ne donne pas toujours la possibilité de juger des gros périodes historiques qu'ils devaient évoquer, mais néanmoins, la plupart des toiles se distinguent non seulement par leur valeur d'un grand artistisme, mais apparaissent comme les anneaux nécessaires dans le tableau général de l'évolution de l'art espagnol et enrichissent la représentation de cet art par des données nouvelles. Il est évident que pas toutes les oeuvres de notre collection sont équivalentes. Mais avec cela,

chaque tableau a ses particularités captivantes; il représente tout un cercle des problèmes scientifiques et assez souvent - l'histoire de son voyage en Russie de l'Espagne lointaine.

Le sujet qui est offert à votre attention est très vaste et admet un grand nombre des aspects différents de l'étude de cette matière. Mais je devrai me borner par la mention et la démonstration à peine de quelques unes de ces oeuvres fondamentales.

La peinture des XV-XVI siècles est représentée dans les musées soviétiques plus modestement que les autres chefs-d'oeuvres. Mais les habitants de Leningrad ont le droit d'être fiers de quelques travaux de qualité supérieure. Parmi ces travaux on peut nommer deux tableaux de Luis Morales datant les années 1570; c'est "La Dolorosa" et aussi "La Vierge et l'Enfant", les portraits de la Cour.

Le portrait du chevalier de l'ordre d'Alcantara don Diego de Villamayor peint par Juan Pantoja de la Cruz mérite une attention toute particulière.

En haut, dans l'angle droite de la toile, on voit la date de la peinture - 1609, hors, l'analyse paléographique a démontré, que le chiffre dernier n'est pas 9, mais 5, dans le tracement du vieux arabe, ce qui est tout à fait logique, attendu que, le peintre, d'après ce qu'on sait, est mort en 1608.

Ce portrait expressif tient une digne place non seulement dans l'oeuvre de Pantoja, mais manifeste aussi les tendances générales du développement de la peinture espagnole à la frontière des deux siècles. Etant en retard dans son développement, l'art en Espagne s'appropriait tout ce qui était déjà fait par les autres pays, dans un rythme accéléré ce qui amenait à la cumulation des stades artistiques de différentes portées et à l'union originale des traits de l'archaïsme et des conquêtes des temps nouveaux. Ainsi, le portrait espagnol était contigu à la conception portraitique du moyen âge et était lié avec la culture de la Haute Renaissance par le nouveau sentiment de la personnalité; dans son système figuratif il a évoqué l'influence du maniérisme italien et avec cela a deviné d'avance les traits de l'art portraitique du XVII^{ème} siècle.

Et si chez Pantoja de la Cruz la représentation extérieure est conjointe avec sa particularité acérée, le "Portrait de femme", qui possiblement représente la duchesse de Parme et est attribué à Bartolomé González, montre la prédomination du schéma décoratif.

Le vrai trésor de la salle de la peinture espagnole est la toile de El Greco "Saint Pierre et Saint Paul", qui a pris place à l'Hérmitage en 1911 et est venue de la collection de Dournovo. L'inscription à demi effacée dans l'angle de la toile servait de base pour compter qu'après le monogramme de Theotocopuli suit la date - 1614. Mais les recherches détaillées ont démontré que cette inscription signifie le mot grec "é poiei" - c'est-à-dire: "a fait". Actuellement on date la toile par l'année 1590. J'ai lieu de croire que H. Wethey dans son livre du 1962 "El Greco and his school" a plus de droit de dater cette toile par 1605-1608, en partant de la ressemblance de la toile de Leningrad avec le tableau analogue du Musée National à Stockholm. Mais la comparaison de ces deux excellentes images des deux apôtres au type attenant, nous convainc que l'image de l'apôtre Paul dans la toile de Leningrad est traitée beaucoup plus profondément que celle de Stockholm. Le sujet du dialogue intérieur, construit sur le contraste

des deux tempéraments et caractères si différents de l'apôtre Pierre - doux et contemplateur - et de l'apôtre Paul - prédicateur passionné, avec son regard véritablement ardent, atteint ici une tension toute particulière. Leurs visages ascétiques pâles et basanés apparaissent sur le fond or et brun, accentués par la couleur des manteaux - d'or et d'olive chez Pierre, rouge foncé, avec des reflets oranges et roses chez Paul. La gesticulation des mains, qui forme un dessin original n'est pas unie, les regards sont séparés, mais les deux apôtres sont liés entre soi par des épreuves intérieures et sont marqués par le cachet d'une beauté spirituelle commune pour tous les deux.

Parmi les oeuvres des peintres, qui fondaient les bases de la nouvelle direction dans la peinture de l'Espagne du XVII^{ème} siècle, il est nécessaire de mentionner les tableaux de Francisco Ribalta et de Juan Bautista Maino de la collection de Leningrad. La composition de Ribalta "Clouement à la Croix", est encore en connexion avec le manierisme. Cette composition est surtout intéressante, parce qu'elle est l'oeuvre de la jeunesse de Ribalta, souscrite et datée par le peintre de 1582. L'inscription étendue, faite à droite du tableau, a, pour la première fois, désigné l'origine catalane du maître. Le tableau de Maino, beau, retentissant par son coloris, vif dans le dessin des types populaires "L'Adoration des bergers", était peinte par le peintre à Toledo. Le tribut à la tradition de El Greco est rendue dans le portrait du vieillard au second plan du tableau.

La peinture du XVII^{ème} prédomine dans nos musées. A Leningrad aussi qu'à Moscou se conservent les tableaux de différentes périodes de Ribera, qui permettent de faire le jugement du développement du style du maître et du changement de sa manière pittoresque. Un des tableaux, souscrit et daté en 1626, de la collection de Godoy, représente St - Jérôme écoutant le son de la trompette céleste. Ici se répète le même sujet et le même modèle, que dans les eaufortes analogues des premières épreuves. Les moyens de l'expression sont assez extérieurs. Plus nourris de pensée sont les autres images à Moscou et à Leningrad, quoique très différents dans leur traitement. Pittoresque et très considérable est "St-Antoine au désert" - le tableau unique de l'époque tardive de Ribera dans les collections soviétiques, à la base duquel on peut juger de la richesse de la peinture du maître. Le même vieillard, beau et noble, a servi à Ribera comme modèle pour la représentation de l'apôtre André au Prado, peint en ce même an 1647. Mais la grande composition thématique de l'Hérmitage "St-Sébastien et Ste Irène", nous remet à la manière tranchante des contrastes du clair-obscur du jeune peintre - scène émotionnée et dramatique et avec cela très discrète des martyrs et de la compassion humaines.

A propos de Zurbarán, peintre d'une plastique puissante, il nous est permis de juger par sa toile énorme (2,92x2,26) "St-Laurent", peinte en 1632, pour le battant de côté de l'autel du cloître San José à Séville. Le second battant de l'autel avec l'image de St. Antoine l'Abbé, a trouvé place dans la collection du marquis Casa Torres à Madrid.

La figure massive du saint, habillé d'un magnifique vêtement s'élève sur le fond d'un paysage; il est représenté avec une grille de fer qui est l'instrument de ses tourments. En dépit de toute son inspiration ce jeune homme espagnol est bien solidement uni à la terre, sur laquelle il se tient debout. Pour écrire le visage du saint, Zurbarán a profité du portrait d'un moine, peint par lui encore à la fin des années 1620 (Madrid, Collection de Cugat de Romey).

La tendance caractéristique de Zurbarán pour le lyrisme et la représentation des images des femmes jolies et des enfants agréables peut observer sur l'exemple des tableaux se trouvant à Moscou - du charmant "Jean Baptiste", de la rêveuse "Vierge et l'Enfant" et de la fillette espagnole, touchante et pieuse sur la peinture "Enfance de Vierge" à Léninegrad.

La question de paternité de l'excellente "Nature morte avec le moulin du chocolat", appartenant au musée de Kiev, et qui se rapportait aux travaux de Zurbarán, avant qu'il y a trente ans elle a été attribuée à son fils Juan, à titre de l'inscription qu'on lui a imputée, reste ouverte jusqu'à présent. Le savant soviétique, M. Alpatov a consacré une de ses meilleures études à cette toile modeste, mais qui attire les regards, comme un joujou de grand prix.

Le peu des oeuvres de Velázquez dans les collections soviétiques, ne peuvent pas, naturellement, donner une idée complète de ce grand peintre. Néanmoins, ils occupent une place déterminée dans son héritage génial. Le "Déjeuner" - est l'oeuvre première du jeune Velázquez des années 1617-1618. Ce tableau a pris place à l'Hermitage au XVIII^{ème} siècle, mais son auteur fut inconnu pendant longtemps.

La toile obscurcie par le temps, donne le témoignage des recherches originales de Velázquez dans le genre de bodegones, qui se développèrent dans son oeuvre d'art de la même dénomination appartenant au "Musée national de Budapest", et prochaine à celle de l'Hermitage.

L'exposition de la peinture espagnole des collections de Léninegrad et de Budapest réunie dans les salles de l'Hermitage en automne de 1969, a donné la possibilité de "l'entrevue" de ces deux oeuvres d'art du jeune Velázquez. En comparant les deux toiles, on avait lieu de se convaincre que la variante de Budapest était plus avancée que celle de l'Hermitage et que l'art du jeune peintre mûrissait manifestement et avec promptitude. En même temps de ces deux toiles, était exposée l'étude "Tête d'un homme", appartenant à la collection de l'Hermitage et directement relative à la toile du "Déjeuner" de Budapest. Les visiteurs soviétiques ont aussi la possibilité de se représenter l'art du portrait de Velázquez. L'Hermitage possède son "Portrait du comte Olivares", le dernier parmi les images du comte-duc qui nous sont parvenues, et fait par Velázquez peu de temps avant que le premier ministre a pris sa retraite.

Mm. Allende Salazar, López-Rey datent ce portrait vers l'année 1638; Mayer, vers l'année 1641. Ici l'attention du maître est concentrée sur le côté psychologique de l'image. La gamme des couleurs de ce portrait montre non seulement une réserve visible, mais aussi une richesse pittoresque toute exclusive. Il a suffi d'un mouvement de main du peintre pour révéler sur le fond argenté et olive du portrait, la silhouette d'une tête massive et des épaules largement déployées, presque sortant au delà de la toile. Les coups de pinceau sont comme unis entre soi et rendent l'expression de la masse retatinée du visage pesant. Le regard de ses yeux, petits et profondément assis dans leur orbites, est plein d'une vive pénétration.

Il est certain, que le portrait de l'infante Marguerite qui se trouve dans le musée de Kiev, appartient aussi au pinceau de Velázquez. Ce chef-d'oeuvre a eu un sort fort compliqué. D'après ce qu'on sait, le portrait en 1827 appartenait au peintre Vicente López

après quoi il passa en main propre de Sebastian de Bourbon et de ses héritiers à Pau, et en 1891 a été acheté par le collectionneur de Londres - Colnagui, qui à son tour l'a revendu à Weber dans sa collection de Hambourg. Aux enchères de cette collection, en 1912, le portrait a été acheté par le collectionneur de Kiev - B. Hanenko.

Par sa technique pittoresque et sa tonalité des couleurs rose-perle, avec des flambées de rouge-corail, le portrait de Kiev s'approche à l'image de l'infante Marguerite datant l'année 1660 et se trouvant à Prado, représentée par Velázquez comme portrait à pied.

Quoique la toile de Kiev n'est pas grande (80x62,5) les dimensions des deux figures presque coïncident. Maints savants (Justi, Allende Salazar, Beruete, Lafuente-Ferrari) estiment, que le visage de l'infante de Madrid a été achevé par Martinez del Mazo. Mais il paraît que le portrait du musée de Kiev, appartient entièrement à Velázquez. De l'impression que produit notre infante dans les murs du musée, parle dans une de ses lettres le peintre russe éminent M. Nesterov: "... A côté d'elle, faite avec l'art génial de son grand auteur, tout autour s'obscurcit, comme s'obscurcissent les vitres devant un diamant d'eau pure".

Parmi les autres oeuvres d'art espagnols du XVII^{ème} siècle, il est nécessaire de mentionner le tableau "Le rémouleur ambulant" qui est entré dans l'Hérmitage, de la collection de Kusvelt sous le nom d'Antonio Puga, maître intéressant et mystérieux, aussi. Deux excellentes natures mortes d'Antonio Pereda de 1652 (à Moscou et à Leningrad), le paysage de l'Hérmitage d'Ignacio Iriarte "Le gué". Largement est représenté dans nos musées Murillo. Du cycle des tableaux des années 1665-1670, appartenant au marquis Villamanrique qui était protecteur de l'Académie de Séville, deux sont entrés dans la collection de Madrid du marquis Santiago et ont été achetés pour l'Hérmitage en 1811, à Paris avec l'entremise du directeur du Louvre le baron Denin. Il est certain, qu'au nombre des meilleures oeuvres d'art de Murillo appartient une de ses toiles énormes (2,45x3,58) "La bénédiction de St-Jacques" qui est toute pénétrée par la sensation poétique de la nature. Les genres du jeune Murillo sont représentés par les tableaux plus simples, par exemple. "L'enfant au chien" (Leningrad). La collection de la peinture espagnole en URSS présente un sujet des recherches attentives des spécialistes. Sur cette base paraissent des travaux scientifiques très sérieux, qui se précisent et se mettent en révision; beaucoup de découvertes se font à neuf. Ainsi en 1950, les collaborateurs de l'Hérmitage ont déterminé la paternité de Zurbarán pour un des tableaux de la collection représentant l'image du roi de Castille Fernando III le Saint. Actuellement ce tableau est inclus dans l'exposition. Des services dans les recherches scientifiques, sont rendus comme toujours par les travaux des restaurateurs expérimentés de nos musées.

Nous ne pouvons ne pas mentionner à la fin de notre conférence, que le Musée à Moscou, se trouve en possession d'une oeuvre d'art, présentant une rareté pour les collections de l'Europe; c'est une statue en bois peint de St. Pierre le Martyre. A titre d'un analyse stylistique K. Malitzkaya, éminent explorateur en matière de l'art espagnol, a déterminé cette statue, comme une oeuvre d'art de José de Mora. Cette statue (161 cm en hauteur), d'une polychromie noble, se distingue par la beauté austère et sublime, qui est de nature aux meilleurs modèles de la plastique espagnole du XVII^{ème} siècle.

L'art de la vieille Espagne attirait depuis longtemps la société russe par sa vérité vitale,

son démocratisme, l'absence des canons académiques et par le sentiment frais et juste de la réalité. Le critique russe éminent du XIX^{ème} siècle, V. Stasov, notait, que "les représentants de la culture russe sont les plus chaleureux et les profonds appréciateurs des grands maîtres espagnols, qui concordent tout particulièrement à l'esprit, aux goûts et au tour des idées russes. "Dans les travaux de Stasov se contiennent des pensées de grand prix à propos de l'art espagnol. Est intéressante son étude consacrée à Goya (1884). Dans l'art de Goya, Stasov a souligné avant tout sa nationalité, l'actualité, le naturel de ses idées profondes, et de son sentiment ardent, en un mot tout "ce qui est particulièrement précieux et nécessaire pour nous, les russes, dans l'art".

L'Espagne a attiré bien des artistes russes et a laissé une trace lumineuse dans l'art de beaucoup d'entre eux. A l'honneur des peintres russes, il faut dire, qu'ils ont su voir ce pays profondément et humainement, rejetant de côté la fausseté de la pseudoromantique.

Après la Grande Révolution socialiste d'Octobre, l'art de l'Espagne, ainsi que toute la culture mondiale est devenu l'objet des recherches scientifiques originales des spécialistes de différentes générations. Ont été créées maintes oeuvres d'un caractère historique et général, des monographies sur l'art des plus grands maîtres, des travaux sur les problèmes détachées du développement de l'architecture espagnole, de sa sculpture et de sa peinture - livres et articles, études encyclopédiques et brochures populaires.

Les efforts des savants soviétiques sont dirigés à faire savoir aux masses des spectateurs et des lecteurs soviétiques le plus largement, et profondément que possible, la signification du dépôt artistique énorme du peuple espagnol dans la trésorerie de la culture humaine. L'intérêt vigilant des érudits soviétiques pour l'art de l'Espagne, - est le témoignage de ce que leurs coeurs sont toujours ouverts aux grandes conquêtes créatrices des autres peuples de tout le monde.

LA ARQUITECTURA EN LA PINTURA BARROCA SEVILLANA

AURORA LEON ALONSO. UNIVERSIDAD DE SEVILLA. ESPAÑA

Concreción y abstracción, realidad y ficción, verdad y falacia, creación y mimesis son los conceptos contradictorios que enmarcan en el panorama barroco sevillano las cotas fronterizas de nuestro estudio. No detectamos la existencia del fenómeno arquitectónico-pictórico que se nos evidencia al pasear por las salas de un museo sino la articulación armoniosa de ambas artes, su aparente contradicción y su profunda comunicación, la dualidad fenomenológica y la dicotomía de orden estético-filosófico que implica.

Teniendo ambas artes su raíz en el diseño, el arte tridimensional, apoyado en la forma y en el espacio, se opone por naturaleza al artificio bidimensional, basado en la línea y el color. Es la dialéctica entre el intelecto y el sentido. De esta lucha por la supremacía de la forma, no resultan ni vencedores ni vencidos pues la arquitectura, real y concreta, conceptúa la forma y la pintura, mimética e ilusionista, reproduce el universo. No hay un dominio total, ni siquiera parcial, de la creación sobre la recreación, ya que no consideramos la segunda como imitación sino como intensificación reiterada de la creación.

Superada esta aparente contradicción, lo arquitectónico se funde a lo pictórico en una estrecha comunicación; precisamente, el desarrollo autónomo de la arquitectura al ritmo libre de la pintura predispone al milagroso efecto de simbiosis. Es como el pacto inteligente en el que cada contendiente cede a su adversario su beneficiosa naturaleza: el lienzo no puede, en principio, profundizar espacialmente hasta que irrumpe la arquitectura envolviendo la composición al igual que esta palia su brusco sentido de realidad al someterse al espacio pictórico. Es el momento de la dualidad fenomenológica, de la mutación intrínseca que sufren ambas artes pues, llegados a este punto ¿dónde radica la desnuda realidad de la arquitectura y hasta qué punto la escena pictórica sigue resultándonos ilusoria?. Se ha operado una transmutación interna que deja entrever veladamente la naturaleza primaria de cada arte, si bien la interpenetración ha arraigado hasta el punto de fundir y confundir, metamorfosear y extrapolar sus límites originarios.

Surge, así, la dicotomía estético-filosófica pues ya no es el cambio operado en las artes sino la forma artística de la operación. Ello reside fundamentalmente en la

concepción de la espacialidad arquitectónica en el lienzo, cuya naturaleza, real o imaginaria, nos da la clave de la obra. Tomemos, por ejemplo, los Desposorios de la Virgen de Valdés Leal. En ella, la escenografía es la perfecta fusión del marco arquitectónico y los grupos de personajes y el espacio pictórico no es otro que la definición de los perfiles arquitectónicos y los límites físicos del lienzo acaban allí donde los elementos constructivos contornean la escena. Sacamos a los personajes del lienzo y esa espacialidad arquitectónica ¿es de naturaleza real, imaginaria o sugerente? Aunque sean arquitecturas pintadas, ¿no poseen un convincente valor de realidad? Aceptamos su presencia y apariencia pues no sólo pisamos la superficie geométrica, palpamos la frialdad de la piedra o penetramos en su esencia escultórica sino que incluso accedemos a unos ámbitos que no se ven pero que existen. Es la sugestión de la realidad. Entonces, ¿cuál es el rasgo definitorio que bifurca lo real y físico de lo mimético e ideal?. Dado que ni la realidad es plenamente unívoca ni la falacia totalmente equívoca, la respuesta radica, a nuestro parecer, en la dualidad real-ficticia del Barroco que nos presenta la existencia de las cosas como un "trompe l'oeil" mental y visual que nos suministra datos sugerentes de los que hemos de extraer el grado de realidad en la ficción, ya que en el Barroco "hay todo un ascua de veras, en su incendio de teatro".

Dado que todas las actividades humanas tienen sus raíces originarias en el hombre o la sociedad que las crea, hay valores influyentes en este fenómeno. Estas arquitecturas ficticias, ¿obedecen a un pretexto compositivo, a un gusto de época, a una necesidad de ambientación o a un recurso de espacialidad pictórica?. No creemos que el pintor sevillano busque pretextos más allá de su espontáneo temperamento ya que innova de forma emocional, no intelectual. Que las arquitecturas respondan a una moda de la época es una causa más viable pero con el cariz peculiar de que ésta no traduce el marco barroco sino el manierista, transcrito directamente de los edificios sevillanos que al pintor se le ofrecen. La necesidad de ambientación es una preocupación vital en el pintor sevillano. Su interés por la constatación directa e inmediata nos lleva a la aceptación de este querer ambientar la escena a base de elementos concretos. La ambientación, experimental, vivida, sentida y emotiva predomina sobre lo espacial pues al ambientar de forma "natural" concretiza pero al espacializar concretiza haciendo abstracción. Prueba de ello es que de los dos pintores más espaciales, Murillo y Valdés Leal, Murillo abstracciona más pues su sentido del espacio, realista, dista de la tendencia naturalista de Valdés Leal.

Otra causa de orden intelectual que colabora en el desarrollo del fenómeno es la huella de los tratadistas extranjeros. Si aceptamos el hecho de que la producción tratadista española en el siglo XVI se limitó más a la traducción y reinterpretación de preceptistas extranjeros que a la propia elaboración de obras hispánicas, comprendemos que las fuentes de las que se alimentaba respondían a un expreso deseo, como afirma Villalpando, por "imitar a los antiguos y seguir en todo su doctrina". Es lógico que los pintores de comienzos del siglo XVII permanezcan con los ojos puestos en Italia pero incluso en pleno siglo XVII los tratados de Pacheco, Carducho o Giusepe Martínez respiran manierismo. Este enclavarse en el estilo del Bajo Renacimiento con directriz barroca se nos manifiesta, por ejemplo, en la insistencia que el teórico hace de la necesidad de conjuntar la arquitectura y la pintura. Pacheco apunta que "sería útil estudiarla de propósito para los edificios, templos y casas que se ofrecen poner en ejecución..." y Giusepe Martínez reafirma esa idea al exponer que "conviene al laborioso pintor no ignorar facultad tan noble, pues es un adorno muy necesario para hermosear sus historias".

No menos importantes son las raíces de tipo estético como la toma de contacto directo del pintor sevillano con la Sevilla manierista y barroca y la referencia de los edificios sevillanos. Podemos cotejar el paralelismo en tres momentos estilísticos y en personalidades de ambos campos. Un primer momento, manierista, abarcable hasta la terminación del Sagrario (1662), acusa la presencia de las normas italianizantes y de los motivos decorativos, sacados de patrones norteños y reinterpretados por artistas andaluces pero de sensibilidad ecléctica y aticista. Motivos de una arquitectura local y autóctona son aún tímidos e imperceptibles. El segundo momento, protobarroco, apunta decididamente a lo sevillano y a la creación de un estilo típicamente regional. La primera etapa la llevábamos hasta fines del segundo tercio del siglo y la tercera que veremos, la plenamente barroca, arranca de 1675 y se agota cuando decae en el XVIII el genio de los Figueroa. Por tanto, este estadio intermedio denuncia los valores artísticos que van a ser típicos de la región andaluza y su fugacidad de presencia es hasta cierto punto coherente pues en el proceso que guía la elaboración de un estilo, el momento que "descubre" las notas formulatorias de un arte autóctono dura solamente el tiempo que sus artífices se compenetran con esa estética.

Podemos cotejar las personalidades en ambos campos artísticos: las inspiraciones de Hernán Ruiz marchan al unísono de la obra pictórica de un Roelas al igual que A. de Vandelvira se compenetra con la estética de Herrera el Viejo. Los arquitectos de esta etapa suponen una avanzada en el marco general de la arquitectura manierista sevillana y sus formas proyectadas hacia lo barroco no son otras que las composiciones de los dos pintores del primer tercio del siglo. Así, el uso de patrones manieristas -vignolescos en los arquitectos y venecianos o florentinos en los pintores- manifiestan un paralelismo tan evidente que incluso si constatamos la elección de plantas arquitectónicas y estructuración de composiciones pictóricas la semejanza nos ilustra claramente el fenómeno.

Velázquez y Zurbarán son personalidades tan individualizadas que casi escapan al cotejo; no obstante, el eclecticismo de Juan de Oviedo se inclina a la estilística zurbaranesca tanto como la estilización clasicista de Zumárraga corre paralela a la obra de un Velázquez joven en su etapa sevillana. A estos artistas les une la voluntad de plasticismo y sobriedad. La línea austera y precisa, exenta de decorativismo, de un Juan de Oviedo en la Mercet de Sevilla se identifica con el sentido de esencialidad formal de los pintores del segundo tercio.

Con Bernardo Simón de Pineda y Murillo asistimos al más puro fenómeno de identificación artística. Si formalmente Bernardo Simón de Pineda empieza a introducir lo verdaderamente sevillano, Murillo nos presenta una iconografía popular y picaresca de idéntica raigambre. Y en el fondo de las formas, ¿no existe la misma actitud en ambos por fusionar lo arquitectónico y pictórico, lo constructivo y colorista? La fachada de la Caridad y la Santa Isabel de Hungría ¿no presentan rasgos estilísticos identificables? La tripartición del muro en tres cuerpos en la fachada ¿no es la misma intención del triple espacio en la obra murillesca? Pero más evidente aún se hace esta constatación en la obra arquitectónica de los Figueroa y las composiciones de Valdés Leal. Una muestra de esta identificación la tendríamos en la utilización de los fondos arquitectónicos de Valdés Leal que podrían tomarse como transcripciones de iglesias tan sevillanas como La Magdalena, S. Luis o el Salvador, obras de los Figueroa. Ello nos manifiesta esa compenetración tan barroca de los esquemas arquitectónicos y barrocos.

Finalmente, los valores socio-culturales afectan de forma definitiva. Si admitimos que la preponderancia de demandas por parte del estamento eclesiástico condiciona a priori la iconografía religiosa y conventual, este condicionamiento atañe también al significado del lienzo que está en relación directa con la demanda del encargo, el lugar para el que está destinada la obra, su tamaño y finalidad. Las arquitecturas presentan los programas más teatrales en los cuadros para altares, retablos y en las pinturas para conjuntos conventuales. Por lo tanto, la temática, exponente de un pensar y sentir general de la época, presenta un sentido simbólico en las arquitecturas que se enclava en la concepción del espacio, sugiriéndole al español del Siglo de Oro todo un comportamiento del ser, una forma de pensar, de vivir y de sentir. Ese espacio ficticio donde todos se mueven, meditan o hablan está enmarcado en un ámbito real cuyo sentido teatral y dinamismo son las referencias más exactas a un emplazamiento espacial, realizado con arquitecturas, y a un emplazamiento temporal, sugerido por las actitudes.

La tipología de los fondos de arquitectura exige la mayor flexibilidad posible, dadas las excepciones, contradicciones y libertades del pintor sevillano. Las fuentes de inspiración residen en los tratados manieristas y en la arquitectura real sevillana de fines del siglo XVI y XVII. Esta dicotomía del genio andaluz es curiosa puesto que acusa por una parte la fácil adaptación y receptividad de las normas venidas de fuera mientras que, por otra parte, innova de forma original a base de datos tan directos y vívidos como los edificios que contempla. La división topológica en arquitecturas de interiores y de exteriores atiende a la significación interna del lienzo; esta diferenciación no es gratuita ya que la intencionalidad del pintor difiere al someterse a un espacio "cerrado", familiar, íntimo y lírico, o a un ámbito "abierto" de sentido histórico-narrativo, épico, apoteósico y triunfal. La introspección que supone la arquitectura de interiores se evidencia en la austeridad compositiva de simples muros pues lo fundamental es enclavar a los personajes en un espacio concreto, exento de preocupaciones científicas de perspectiva ya que al pintor sevillano le interesa hacer cálida la escena. En ella, la ambientación es el personaje principal de la composición porque el pintor ambienta, no construye.

Los elementos y órganos de los que se vale son enormemente sugerentes. La columna, por ejemplo, aparece partida en el primer tercio del fuste y ello porque ofrece posibilidades más teatrales al envolverla con un cortinaje. La puerta aparece como sugerencia espacial (P. Yáñez y Enrique II), como pretexto para dejar ver otra escena (Milagro de San Hugo de Zurbarán) o como elemento arquitectónico y decorativo (Profesión de San Buenaventura de Herrera el Viejo). La ventana, como variedad de la puerta, solidifica constructivamente la composición (Escena casera de Murillo) o sirve al lienzo de soporte (Gallegas a la ventana de Murillo) y enmarcamiento pero ¿hasta que punto el encuadramiento de la obra es el marco externo o las jambas que delimitan los laterales del lienzo?. En los órganos arquitectónicos tales como naves de iglesias, bibliotecas sacristías, despachos o celdas la intención sugerente es aún más marcada pues la elección de estas escenografías corresponden específicamente a la temática conventual y nada más directo para la comprensión del público que ejemplificar la vida del santo con unos medios tan cotidianamente utilizados como esos ámbitos asequibles.

En cambio, las pinturas con arquitecturas de exteriores se presentan con un sentido opuesto. Todo se vuelca ahora hacia afuera, dando lugar al desbordamiento y a la exaltación teatral, manifestándose de forma diferente según nos situemos ante un paisaje

urbano de época, una vista medieval o transcripciones más o menos fidedignas de la ciudad hispalense. El rasgo común a todas ellas es el sentido de teatralidad pues en el Barroco triunfa siempre la "ciudad-espectáculo". Los conjuntos urbanos de época reproducen fachadas, plazas y calles. En ellas, el espacio urbano está fuera de la verdadera escena; existe el fondo pero éste no "envuelve" la composición. Es un espacio conceptual que define su propio ámbito y se configura a sí mismo. Esta dualidad real-imaginaria es comprensible, dado el poder de captación del pintor sevillano por hacer suyos y crear de nuevo unos patrones arquitectónicos que en un principio tomó de prestado. Los conjuntos urbanos con torres, maquetas y murallas tienen un sentido medieval y narrativo conferido por los mismos edificios que define. Más interesantes son las vistas de Sevilla, reales o de aire sevillano, en Immaculadas o en personajes históricos relacionados con la ciudad. Ante ellas, el pintor sevillano se comporta como el impresionista, actuando "sobre el motivo" o reproduciendo mentalmente los perfiles de los edificios más representativos de su ciudad.

En la representación de elementos aislados se dan los pórticos, balaustradas y escaleras en los que se combinan unas formas repletas de arcaísmos renacentistas junto a una pretendida dosis de escenografía teatral inclinada a lo barroco pero de raíz manierista. En ellas nunca llega el pintor al efectismo exageradamente gesticulante de los venecianos, flamencos o de pintores de la escuela madrileña. No es la preocupación por el montaje de máquinas arquitectónicas lo que mueve al pintor sevillano al introducir las arquitecturas en el lienzo sino la voluntad de situar al hombre en un ámbito vital donde el factor arquitectónico de carácter real y físico actúa para la mente y los sentidos del espectador como un incentivo, creyendo realmente en unos episodios que, expuestos sin recursos tan directos, serían simples divertimentos.

Finalmente, se da un avance rítmico entre las conquistas de la técnica pictórica y la utilización de los fondos arquitectónicos. El primer tercio de siglo, la etapa arcaica, se inicia con experimentos de tipo caravagiesco con atención por los contrastes de luces y sombras que en el uso escaso de los fondos se manifiesta en patrones manieristas, escasez justificable pues en los inicios de un estilo las preocupaciones se centran en los problemas de tipo pictórico, no constructivo. Los fondos están al servicio de la técnica, como prueba la obra clave de esta etapa, el Tránsito de S. Isidoro de Roelas, en la que el espacio compositivo se consigue gracias a los valores pictóricos: luz desbordante, sombras contrastadas, colorido rico y brillante y plasticidad de los cuerpos. En Pacheco, las arquitecturas, como su pintura y su teoría de arte, nos hablan de un fuerte apego a las normas preestablecidas pero interpretadas sui generis de forma naturalista. Su uso es anecdótico y a menudo innecesario. Roelas se vale de ellas en excepciones magistrales. No utiliza la arquitectura por la arquitectura sino ésta en función y al servicio de una cálida ambientación. Herrera muestra un evidente desinterés por los fondos pues su temperamento expresionista busca el movimiento interno de los personajes y, por ello, sus arquitecturas no son sino que están de forma natural y arquitectónica, como en la Profesión de San Buenaventura.

El 2º tercio, la etapa clásica, busca la esencialidad de las cosas y en esta búsqueda por la solidez y plasticidad de los cuerpos los fondos aparecen al servicio de la composición y de los valores constructivos. La austeridad compositiva y el esquematismo formal se corresponden con unas arquitecturas nítidas y claras en su configuración espacial. En Velázquez el constante uso del fondo neutro es inseparable de la escena

y de los personajes. No usa el fondo: lo crea y lo identifica a la escena. Zurbarán usa y abusa de las arquitecturas a las que trascendentaliza en conceptos como a sus personajes. El binomio real-imaginario en sus elementales estructuraciones espaciales no nos engañan a la vista pero nos convencen mentalmente.

En el tercer tercio, la etapa barroca, las grandes escenografías, los espacios polivalentes, los valores atmosféricos, el movimiento o la riqueza cromática imponen unos fondos barrocos que incrementan el dinamismo y que están al servicio del espacio. En Murillo se da la dualidad de introducir unos fondos manieristas, de raíz palladiana, y un tratamiento espacial barroco. Sus arquitecturas estables y sosegadas están a caballo entre lo ponderadamente clásico y lo desbordadamente barroco. En cambio, en Valdés Leal el barroquismo en arquitecturas, espacios y técnica es una ebullición permanente y cambiante que llega a la barroquización de lo barroco. Sin embargo, en el uso de arquitecturas barrocas -como expresa la utilización de la columna salomónica- nos da un epílogo feliz y apoteósico a esa búsqueda constante del pintor sevillano: la idea ambiental, la situación escénica natural, directa y accesible, de comprensión patente e inmediata, valiéndose de unas apariencias sin las que no podríamos comprender el realismo trascendental de la pintura sevillana del Siglo de Oro.

JEAN RANC, PINTOR DE CAMARA DE FELIPE V. ASPECTOS INEDITOS

JUAN J. LUNA. UNIVERSIDAD DE MADRID. ESPAÑA

Entre los pintores extranjeros que trabajan en España a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, destaca Jean Ranc por la calidad y amplitud de su obra. Pintor hasta ahora poco estudiado¹, pero al que siempre se otorga un papel predominante en esta época basándose tan sólo en la veintena de sus obras conocidas, se revela de mayor interés según sus pinturas van apareciendo.

Ranc es el primer retratista francés de rango que va a mostrar mediante series iconográficas muy completas, al primer Borbón español y a su familia² en variadas actitudes según las diferentes circunstancias de los personajes. Introduce plenamente el retrato al estilo de Rigaud en España y claro exponente del éxito de estas composiciones son las múltiples réplicas y copias que se poseen de sus originales.

No se debe enjuiciar la obra del pintor desde nuestro punto de vista actual, si no es encuadrada en su momento y sometida a observación dentro de una correcta perspectiva histórica. Sus realizaciones artificiosas pero brillantes, su colorido sin hallarse excesivamente evolucionado, rico en matices diversos, sus expresiones presentadas con una cierta rigidez, sin embargo dotadas de una majestad que no excluye la gracia, se conjugaban perfectamente en el ambiente renovador que caracterizaba a la corte de Felipe V. Siendo retratista en Francia no hubiera llegado nunca a ocupar un lugar destacado, pero frente al penoso panorama de la pintura española de principios del XVIII se alzó como uno de los integradores de ésta en las corrientes pictóricas europeas.

Los diversos autores que han tratado la historia de la pintura francesa de este siglo olvidan con frecuencia el papel que desempeñaron los pintores franceses al otro lado de los Pirineos³ o lo citan de manera muy sumaria. Ranc, encontrándose entre la multiformidad Michel-Ange Houasse, y la elegancia y brillantez de Louis-Michel Van Loo, ha sido a menudo arrinconado, criterio que muestra total desconocimiento de su interés como pintor y de su importancia como introductor de formas revitalizadoras del retrato en la península. Aunque muchas veces se ha aludido a su extraño carácter y a su ridículo proceder, debidos al peso de desilusión y a la frustración de un hombre

obligado a adaptarse a un medio que le es adverso, no se tienen en cuenta sus intervenciones en la administración⁴ de la corte, que se desprenden de algunos documentos actividades⁵ por otra parte que sobrepasan las del simple retratista, como es considerado tradicionalmente.

Sus retratos, generalmente aislados, encuadran a las figuras en el marco suntuoso de un interior palaciego, o entre las frondas de una naturaleza acorde con el personaje. Siempre luminosos y concebidos con brillantez que refleja el esplendor de la corte borbónica, rompen con la severidad del período anterior. Dibujante correcto, acusa una factura demasiado apretada y seca, que alcanza calidades de esmalte en la representación de telas, joyas e insignias, hasta el punto de que se hallan más cercanos a nuestra sensibilidad los retratos dejados sin terminar, que se conservan en gran número, en los que muestra una frescura de inspiración prodigiosa. Por otra parte capta el espíritu de quien representa, tanto en facciones como actitudes, con justa expresión, destacando sobre todo en las encantadoras obras que tienen como tema a los hijos del monarca. El único retrato de conjunto (Fig. 1), conservado en boceto⁶ que protagonizan Felipe V y su familia⁷, presenta a un Ranc, deseoso de crear un lienzo de caracteres espectaculares dentro de la línea francesa⁸.

Bottineau⁹ señala una excepción al concepto de Ranc únicamente retratista, poniendo de manifiesto citas de los inventarios reales¹⁰ que le muestran como pintor de animales ocasionalmente. El interés que podía presentar esta faceta del artista, que por otra parte se podía adivinar observando los pocos temas de este tipo que aparecen en algunos retratos como complemento a las figuras¹¹, se desvanece de inmediato al contemplar su primera obra dentro de la especialidad citada. Se trata del "retrato" de la perra Liceta (o Lista) (Fig. 4) de Isabel de Farnesio¹² que he podido localizar entre los temas cinegéticos que se exponen en el Museo de la Caza del Palacio de Riofrío¹³. Presenta el lienzo la graciosa figura de un pequeño animal que vuelve hacia su izquierda la cabeza dotada de ágil vivacidad, elegantemente dispuesto en actitud de esfinge sobre un cojín de terciopelo enriquecido de un galón de oro con borlones en el que brilla la rigurosa minuciosidad del pincel de Ranc para el bordado. Recordando que se trata de un "retrato" comparte la dignidad regia de sus poderosos amos con el aire de artificiosa prestancia que se objeta a las efigies de los monarcas. Completa el efecto escénico un florero, sumariamente tratado y desacertadamente situado.

Conviene destacar aquí la idea del pintor que trata a los objetos de diferente forma, concediéndoles variadas calidades según su importancia para la composición y el papel desempeñado. El caso anterior muestra un animal dotado de personalidad ya que es el único protagonista de la obra. Por el contrario, cuando aparece como complemento, por ejemplo en el retrato de Fernando VI niño del Museo del Prado¹⁴, el perrillo que acompaña al príncipe está concebido de manera esquemática para no distraer la atención de la figura central de la obra (Fig. 2). Estos efectos se extienden a arquitecturas, flores, naturalezas muertas e incluso paisajes. El afanoso detallismo del pintor ignora estas facetas que sin lugar a dudas hubieran prestado mayor cohesión armónica a toda su obra.

A menudo se reprocha a Ranc esta falta de interés en los temas que acabo de citar, por su excesivo acabamiento de unos objetos frente a un desligamiento casi total de otros en una misma obra, lo cual provoca en el espectador una sensación desagradable. Y le es reprochado este defecto comparándole con su maestro, Rigaud, el genio de lo

fastuoso hasta para el más pequeño detalle. Pero viene en descargo del retratista de Felipe V el hecho de trabajar solo, a veces muy deprisa por la premura de los encargos¹⁵ y hallarse sometido a la corte. En cambio Rigaud auxiliado por un taller que contaba para los accesorios con verdaderos maestros en el género (telas, joyas, paisajes, batallas, flores, animales), podía pintar con más tranquilidad y cuidado, máxime siendo un autor independiente con numerosa clientela particular, que a veces debía esperar bastante tiempo para obtener una obra¹⁶.

Otra actividad, que citan Soria¹⁷ y Bottineau¹⁸ sin indicar las fuentes de su información, es la que se refiere a Ranc como copista de Murillo, durante la época en que la Corte permanece en Sevilla. Sin querer en absoluto compartir estas ideas hasta no conocer sus fuentes, y tomando los datos con toda reserva, puede señalarse la existencia de dos obras religiosas de su mano, una Dolorosa y un Salvador, inventariadas en una colección madrileña a mediados del siglo XIX¹⁹, nota que lamentablemente no puede comprobarse y que sin duda hubiera añadido mucho sobre el autor, de ser cierta.

Dentro de los accesorios que acompañan a los retratados, resulta curioso señalar el único tema mitológico que ha utilizado el pintor. Se trata de la figura de la Victoria que remata el gran retrato ecuestre de Felipe V (Fig. 3)²⁰. Inspirada directamente en Rubens, carece del fogoso ímpetu de las que pintara el genial flamenco y muestra un esquematismo acorde con la falta de afirmación en las formas del caballo. Sirve para constatar la influencia que la pintura flamenca conservada en las colecciones Reales ejerció sobre el autor como han expresado Mayer²¹ y Sanchez Cantón²². Indudablemente la escuela española, no tan ampulosa y brillante, pudo influir²³ menos con su profunda grandiosidad en Ranc, más acostumbrado a una expresión superficial de lo solemne. Por otra parte en los lienzos de Rubens y Van Dyck encontraba ante sí los elementos pictóricos que habían inspirado la formación de la escuela retratista de Rigaud, a la que el mismo pertenecía.

Entre las múltiples series que realizó Ranc, quiero destacar aquí una que a menudo se cree totalmente desaparecida²⁴. Se trata de los retratos que pintó en la Corte de Lisboa, posteriores a la unión de las Casas Reales de Portugal y España en 1729. Enviado por el monarca español, pasó un tiempo retratando a Juan V y a su familia. Cuando regresó a España, trajo las efigies de los monarcas y príncipes portugueses, dejando en Lisboa otros tantos retratos y quizás réplicas. Probablemente él a su vez hubiera llevado de España los retratos de Felipe V y del resto de la familia real. De todo este conjunto de obras, pocas son las que han llegado hasta nosotros pues debieron destruirse en gran parte con los palacios de Madrid, en 1734 y Lisboa en 1755.

En España se conservan los retratos de los hermanos de Juan V, D. Antonio (Fig. 6) y D. Francisco (Fig. 5) en las colecciones del Patrimonio Nacional²⁵, y el Museo del Prado posee los de Juan V (Fig. 7)²⁶ y su esposa Mariana de Austria (Fig. 8)²⁷. En Portugal existen varias copias o réplicas²⁸. Fueron grabados por Debrie, lo cual permite reconstruir la serie, que según se desprende de los Inventarios Reales de Palacio de Madrid²⁹ poseía más piezas. Probablemente estos lienzos acentuaron la influencia francesa en el desarrollo del retrato portugués, que ya había acusado ciertos contactos con esta escuela, mediante la importación de grabados, aunque dentro de la obra de Ranc no sean de lo más acertado de su producción³⁰.

Dejando aparte al pintor de soberanos y príncipes, se hace necesario recordar unas palabras de Ceán acerca del autor: "Hizo algunos (retratos) para particulares"³¹. Reflejo de esta frase es el grabado de Carnicero y Ballester sobre una pintura de Ranc³² que presenta al ministro José Patiño sentado con un fondo de columna y cortinaje que corrido por una esquina deja ver una escena de guerra, alusiva a las campañas de Italia. El cuadro original aún no ha conseguido ser localizado. Otro posible pudo ser el del Padre Daubenton, ya referido por Bottineau³³ y atribuido con anterioridad a Rigaud³⁴.

La obra que realizó Jean Ranc en la península ha conocido penosa y desigual fortuna. Ya en el propio siglo XVIII debió sufrir pérdidas considerables cuando los dos palacios donde había trabajado desaparecieron: el Alcázar de Madrid que se incendió en 1734 y el Palacio Real de Lisboa, destruido en el terremoto de 1755. Probablemente en ambas catástrofes entre las múltiples obras que desaparecieron varias corresponderían a su pincel. Por otra parte los frecuentes intercambios de retratos entre las cortes de la época provocó en gran medida la dispersión de sus lienzos, acentuada aún más por regalos o donaciones hechas por los reyes a aristócratas e instituciones en el propio país.

En la actualidad las pinturas que de su mano se conservan, pasan del centenar reuniendo originales, réplicas y copias. El Museo del Prado posee una interesante y rica colección que rebasa las posibilidades de exposición en sus ya excesivamente colmadas salas, por lo que muchas piezas se encuentran prestadas a museos de provincias, embajadas españolas en el extranjero y otros organismos. El Patrimonio Nacional muestra a su vez un conjunto mucho más reducido, no menos interesante, pero difícil de conocer en su totalidad ya que sus colecciones se hallan en perpetuo cambio de un lugar a otro en función de la creación de nuevos museos y apertura de renovadas instalaciones en los antiguos. Por su parte las colecciones privadas reúnen gran número de obras que se aprecian en inventarios, testamentarias o préstamos a exposiciones públicas en que han tomado parte. Fuera de España existen diversos lienzos en museos y colecciones privadas e incluso, aunque poco frecuentemente, se les ve aparecer en catálogos de ventas y subastas³⁵.

Su estudio presenta diversos problemas. La ausencia de firmas y fechas que obliga a datar los lienzos con relativa aproximación según la edad que representa el retratado, el desconocimiento de la formación de su taller³⁶, la dispersión de la obra, la impersonalidad a veces de su realización, la falta de grabados y las imprecisiones de los inventarios dificultan la investigación. Por el contrario, facilita el trabajo la aparición de nuevas obras, que aún siendo réplicas, incluso simples copias, permiten reconstruir o hacerse idea de los originales perdidos, así como el progresivo descubrimiento de documentaciones de la época que se unen a las ya estudiadas³⁷.

La formación de un catálogo razonado de su obra, en proceso de realización todavía, pondrá de manifiesto el interés de su pintura y la importancia del autor, cuya participación en la vida artística española por espacio de trece años fue considerable, obligando a dedicarle una atención mayor que la que hasta ahora se le ha concedido.



Fig. 1. Jean Ranc. La familia de Felipe V. Museo del Prado, Madrid.



Fig.2. Jean Ranc, Fernando VI niño. Museo del Prado, Madrid.



Fig.3. Jean Ranc. Retrato ecuestre de Felipe V (detalle). Museo del Prado, Madrid.- Fig.4. Idem. La perra Liceta. Museo de la Caza. Palacio de Riofrío (Segovia).



Fig. 5. Jean Ranc. Infante D. Francisco de Portugal. Palacio de Oriente, Madrid. - Fig. 6. Idem. Infante D. Antonio de Portugal. Palacio de Oriente, Madrid.





Fig. 7. Jean Ranc. Juan V de Portugal. Museo del Prado (Depositado en la Embajada de España en Washington). - Fig. 8. Idem. Mariana de Austria, reina de Portugal. Museo del Prado (Depositado en la Embajada de España en Washington).

NOTAS

1. Thieme - Becker. "Allgemeines Lexikon..." XXVIII - 1934 pág.3.
2. Sánchez Cantón, F.J. "Los Pintores de Cámara de los Reyes de España" 'Bol. Soc. Esp. Ex. 1915 - "Salas de Pintura Francesa. Museo del Prado" Madrid. 1925. - "Felipe V y sus hijos". Madrid. 1926 - Sánchez Cantón, F.J. y Pita Andrade, J. "Los retratos de los Reyes de España". Barcelona. 1948, págs. 163 y 164 - Lafuente Ferrari, E. "Breve Historia de la Pintura Española". Madrid. 1953, pág. 382.
3. "Histoire de l'Art" 1923. (por Réau).-Réau, L. "Histoire de la Peinture Française au XVIII^{eme} siècle" Paris. 1925.Tomo I. pág. 61. Floriscone, M. "Le Dix-Huitième Siecle". Paris. 1948, pág. 24. Thuillier, J. et Châtelet, A. "La Pintura Francesa de Le Nain a Fragonard" - Skira. 1964. (no le cita).
4. Matilla Tascón, "Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda". 'Rev. Arch. Bib. y Mus'. Tomo LXVIII. 1960 - Nº 158. pág. 245.
5. Beroqui, Pedro. "Apuntes para la Historia del Museo del Prado". 'Bol. Soc. Esp. Ex.' 1930, pág.192
6. Museo del Prado. Nº 2376. Catálogo 1972, pág. 534.
7. Angulo Iñiguez, D. "La Familia del Infante D. Luis pintada por Goya" 'Arch. Esp. de Arte'. Tomo XIV. 1940/41, pág. 51. Considera a esta obra como "retrato de tipogenealógico" en el que "la familia real aparece casi como institución pública".
8. Kubler, G. y Soria, M. "Art and Architecture in Spain and Portugal". Penguin, 1959, págs.298 y 99.
9. Bottineau, Y. "L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V". Bordeaux 1960, pág. 447.
10. Inventario del Palacio de la Granja. 1746 (inédito).
11. Museo del Prado, nos. 2265, 2333, 2334. Op. cit. págs. 531, 533, 534.
12. Nº 518 de las Pinturas de Isabel de Farnesio. Marcada en el ángulo inferior derecho con la flor de lis característica.
13. Corredor de entrada a las salas de Alfonso XII.
14. Museo del Prado. Nº 2333. Op. Cit. pág. 533.
15. Por lo menos hasta 1731 en que escribe a Patiño exponiendo su penosa situación - Bottineau, Y. Op. cit. pág. 446 - Nota 288.
16. Román, J. "Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud publié avec une introduction et des notes par - " Paris. 1919.
17. Kubler, G. y Soria, M. Op. cit pág. 298 - 99.
18. Bottineau, Y. Op. cit. pág. 449.
19. Saltillo, Marqués del, "Colecciones madrileñas de pinturas: La de Seraffín García de la Huerta (1840)". 'Arte Español', 2º Cuatrim. 1951, pág. 170. nos. 357 y 613.
20. Museo del Prado. Nº 2326. Op. cit. pág. 532.
21. Mayer, Augusto L. "Historia de la Pintura Española". Madrid, 1947. pág. 509.
22. Sánchez Cantón, F. J. "Escultura y Pintura del siglo XVIII". 'Ars. Hispaniae' XVII, 1965. pág. 96.

23. Ponsonailhe, C. "Les deux Ranc. Peintres de Montpellier". Reun Soc. Beaux Arts Dpt. 1887. pág. 173 - 208.- Bottineau, Y. Op. Cit. pág. 449.
24. Dos Santos, Reynaldo "Oito séculos de Arte Portuguesa. Historia e espírito". Lisboa. Vol. I. Fasc. 6. págs. 183 y 184. -Las referencias al viaje de Ranc después de las ceremonias de Caia aparecen en el "Mercure de France". (1729. Marzo pág. 554).
25. Ayres de Carvalho, "D. Joao V e a Arte do Seu Tempo". - Lisboa. 1960 / 62. Vol. I, pág. 248.
26. Allende - Salazar, J. y Sánchez Cantón, F. J. "Retratos del Museo del Prado". Madrid, 1919. Nº 2408. Actualmente en la Embajada de España en Washington.
27. Nº 2331. En la Embajada de España en Washington.
28. Ayres de Carvalho. Op. cit. I pág. 248.
29. Inventarios Reales. 1772. Nuevo Palacio Real. - 1794. Palacio Nuevo. Madrid.
30. Bottineau, Y. Op. cit. pág. 447. - Se refiere a un Juan V (?) de las Colecciones del Patrimonio Nacional que probablemente sea uno de los dos Infantes expresados notando sus cualidades poco elegantes, excesivamente pesadas.
31. Ceán Bermúdez. "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". - 1800. IV. pág. 160.
32. Colección de Retratos de Hombres Ilustres de España Nº 18. (Bib. Nac. Madrid. Secc. Estampas E I - 303). Páez, Elena. "Icon. Hisp." Nº 7001, I.- Sánchez Cantón, F.J. "Escultura y Pintura...". Fig. 16.
33. Bottineau, Y. Op. cit. pág. 446.
34. Gálvez, C. "Una colección de retratos de jesuitas". 'Arch. Esp. Art.' IV. 1928. p. 16-19 (reproducido). De todas formas el estilo del retrato parece bastante lejano de las obras propias de Ranc.
35. Benezit, "Dictionnaire..." 1966 - V. pág. 112.
36. González, M.S. y Arribas, F. "Noticias y Documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII". 'Bol. Sem. Est. de Arte y Arqueología de Valladolid'. 1961. nº 376. págs. 225 y 226. En un documento aparece Ranc "ayudándose de los mejores pintores de esta ciudad para la más breve conclusión de la obra". Sevilla. 24 Nov. 1731.
37. Sánchez Cantón, F.J. 'Bol. Soc. Esp. Ex.' 1915 - Bottineau, Y. Op. cit. págs. 443 - 450.

NOTAS SOBRE LA COMPOSICION EN VELAZQUEZ

LUIS LUNA MORENO. MUSEO DE BELLAS ARTES. SEVILLA. ESPAÑA

Vamos a exponer unas notas sobre modos de componer en Velázquez, nacidas principalmente de la observación de alguna de sus obras. No son, ni pretenden ser, un estudio sistemático ni exhaustivo, como otros trabajos publicados sobre este tema¹. Hemos partido de un cuadro generalmente poco estudiado, quizá por ser reciente su exposición en una galería pública: nos referimos a la "Imposición de la casulla a S. Ildefonso", custodiado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

De un modo primario y esencial, su esquema se basa en una gran diagonal; diagonal que se inicia en la cabeza de María, y se prolonga por la espalda del santo arrodillado. Su inclinación tiende a la vertical, y esto la podría relacionar con la "Epifanía" del Museo del Prado. Pero, mientras en el cuadro de Madrid la diagonal surge en el ángulo inferior izquierdo y llega al superior derecho, en la "Imposición de la casulla" es a la inversa. Recordemos que, según recoge Arnheim², Wölfflin había calificado las diagonales como ascendentes, (en este caso, la "Epifanía"), y descendentes, (la "Imposición de la casulla"), según su dirección. Entre ambos hay un punto de contacto: la diagonal se compensa, al menos, con una horizontal en su parte superior, (la línea de las cabezas). Si observamos los cuadros de Velázquez en que las diagonales tienden a la horizontal, (como "Cristo y el alma cristiana" o la "Venus del espejo" de la Galería Nacional de Londres), se nota que la composición se equilibra, al menos, con una vertical que se apoya en el ángulo inferior.

Provisionalmente podemos aceptar que, al no acentuar la dirección de la diagonal, Velázquez está componiendo esquemas de equilibrio, no dinámicos ni intencionalmente expresivos.

La "Epifanía" se nos presenta, además, como fuertemente compensada: las dos partes en que la diagonal divide al cuadro están "llenas". Frente a esto, el cuadro del Museo de Sevilla tiende a concentrar las figuras en el triángulo superior. La "Adoración de los Magos" tiene una envolvente rectangular, y su esquema es tan rígido que llega a

exigir una zona de sombra en la manga del Rey arrodillado, para que no se pierda la diagonal, impuesta de una forma forzada, según los modelos del tenebrismo italiano. Recordemos otro cuadro de esquema rectangular, dividido por una diagonal y con ambas mitades "llenas". Nos referimos al tan conocido de "Los Borrachos". Esta obra tiene en común con la "Epifanía" que ambas tienen entre los dos lados de la diagonal un puente de unión; es un brazo que, desde un grupo penetra en el otro, dando cohesión al esquema. Pero este brazo-fusión tiene un sentido estático, como una grapa que clavara fuertemente las dos partes.

En la "Imposición de la casulla a S. Ildefonso", pese a no estar llenos los dos triángulos de la composición, volvemos a encontrar el mismo brazo; en similar forma de ángulo recto. Su función no es, ciertamente, de unión entre elementos, sino de ruptura del rígido esquema diagonal. Así, integrado en este esquema, se abre otro más rico: el brazo no es sino la presentación de una mano, centro de un sistema radial.

La lectura de este cuadro comienza en su lado izquierdo, pero no en el ángulo inferior, que es neutro, sino en la falda de la Virgen². Desde ella, unas líneas quebradas, flexibles, se recogen en la mano, de la cual parten hacia la zona derecha unos radios rectos, rígidos, (la casulla y el perfil del santo). Nos encontramos con una segunda nota: mientras las líneas flexibles se producen en color verde, la zona rígida adopta el rojo, negro y blanco. (No olvidemos que la dicromía rojo-verde tiene una gran tradición en la pintura, y que, incluso, llega a ser iconográfica, como en S. Juan Evangelista). Este articularse la dicotomía flexible-rígido en verde-rojo marca claramente que el esquema del cuadro no es sólo dibujo, sino, al mismo tiempo, color. En realidad podríamos haber presentado una bipolaridad previa: color-fondo, pues éste es casi neutro; el fondo se basa en negros y blancos, con entonación bastante uniforme, aligerado con notas de color en la zona superior del lienzo, parte celestial, estableciendo la horizontal de equilibrio. Al mismo tiempo podemos observar que el rojo penetra en una zona flexible, el brazo de María, pero se distancia del rojo de la casulla no sólo en su entonación más carmín, sino en estar pintado con pinceladas más breves y ágiles. Su función es compensar el esquema en cruz de los colores, según un sistema muy habitual en el Greco.

Estas dos dicotomías, de dibujo y de color, podrían llevarse al plano iconográfico como presentación de los valores cielo-tierra. Diversos factores ayudan a señalar esta polaridad. La casulla es más rígida por el contraste con la nube vaporosa de las santas. El valor flexible verde se marca en el contrapuesto de las rodillas de María, tomado quizá del "Juicio Final" de Luis de Vargas, en el Hospital de la Misericordia de Sevilla. Las pinceladas siguen el esquema bipolar: largos trazos rectos en S. Ildefonso; más cortos y consusaves curvas en María. De todas formas, se ha buscado que esta oposición no sea brusca: en las zonas de unión hay un elemento distanciador, como una zona de sombra. Pero el gran elemento coordinador es la mano, como centro dinámico. La vista recorre las líneas del cuadro hacia ella, y vuelve a salir, en un doble movimiento de concentración y de relajación. Pese a todo, este movimiento no es un juego visual desconcertante; está convenientemente señalada la intensidad del centro por tres puntos de atención: los rostros de María y de S. Ildefonso y la mano central se alinean según la diagonal primaria. Estas tres notas claras se destacan sobre el fondo, oscuro; el rostro de la Virgen, más difícil por estar en zona celeste, clara, se marca con la sombra del cabello y un fondo muy blanco, la vestidura de una santa, recurso similar al utilizado en "Las Lanzas", y ya analizado por el profesor Angulo³.

La mano de María, en la "Imposición de la casulla a S. Ildefonso", está cogiendo la vestidura, (como acción temática del cuadro), y, al mismo tiempo, está recogiendo la composición, (valor formal). Esta unión de gesto-tema y forma se puede considerar como la base constitutiva de este cuadro y su característica más interesante. Esta composición basada tanto en el dibujo como en el color, (paralelamente al uso que hace Rembrandt de la luz y la forma), en vez de resolverse en una simple oposición de contrarios formales, (lo cual sería propio de un pintor manierista), se muestra en un fluir rítmico, de lento dinamismo, a través de la mano; mientras Rubens muestra su dinamismo en un continuo entrecruzarse ritmos curvos, Velázquez es más sobrio: su dinamismo no es la presentación de un movimiento, sino una interrelación formal, armónica, cuya sobriedad es fruto de la economía de medios.

Claramente la interrelación formal en la "Imposición de la casulla a S. Ildefonso" es el gesto-forma, como sustentador formal y temático de la obra, y, al mismo tiempo, como fusionador de dos elementos que expresan una serie de dicotomías, (de las que hemos señalado algunas, como rígido-flexible, rojo-verde y tierra-cielo), en una labor de economía de medios, para que sólo queden los esenciales, y así adquieren su justo valor expresivo.

NOTAS

1. Angulo Iñiguez, Diego. "Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros". Sevilla. 1947.
2. Arnheim, Rudolf. "Arte e percezione visiva". Milán. 1971. pags. 19 y ss.
3. Angulo Iñiguez, obra citada. pgs. 46 y ss.

FRANCISCO DE HERRERA "EL VIEJO", GRABADOR

ANTONIO MARTINEZ RIPOLL. UNIVERSIDAD DE SEVILLA. ESPAÑA

Desgajadas estas notas de nuestra tesis doctoral sobre el pintor Francisco de Herrera y Aguilar, "el Viejo" (1576/90-1656), tan sólo pretendemos esbozar aquí su actividad gráfica tan necesitada de estudio como su producción pictórica.

De un rápido repaso a la documentación conservada y conocida sobre la vida y la obra de este artista, a más de los originales gráficos que nos ha sido posible reunir, resulta evidente el hecho de que un examen crítico de su actividad artística no puede eludir -por resultar incompleto- su obra realizada en el campo del grabado, tanto en madera como en talla dulce o al aguafuerte.

Sin contar los vagos testimonios de los siglos XVII y XVIII, como los de Lázaro Díaz del Valle y Palomino que nos dicen fue, aparte de pintor y arquitecto, "tallador de bronce"¹, o, por citar alguno más, el de Arana de Varflora que nos asegura igualmente fue "tallador"², ya en el siglo XIX Ceán Bermúdez³ y, especialmente, el conde de la Viñaza⁴ comienzan a situar a Francisco de Herrera "el Viejo" dentro del mundo del grabado de manera más sistemática.

Es, sin embargo, concretamente en vida del propio pintor, en 1619, cuando en su primera carta de examen Francisco Pacheco -muy probablemente su maestro en el arte de pintor de imaginaria, como se ha venido señalando desde L. Díaz del Valle de manera intermitente- certifica que, aparte su pericia y buen obrar en todo lo tocante al arte de la pintura, era diestro en "tallar en varias materias de bronce, marfil y otras"⁵. Esta certificación es, por otro lado, confirmada meses después por el ensamblador Pedro Gómez, vecino de Sevilla, que -en la carta de aprendizaje de su hermano Roque con nuestro artista- da a Herrera "el Viejo" los títulos de maestro "pintor y grauador y enluminador"⁶.

Pero, más significativo todavía -en nuestro intento de probar que su actividad en este arte no fue incursión accidental ni "puro ensayo y diversión", como parece suceder con el resto de los grandes pintores españoles del siglo XVII, a excepción de Ribera⁷,

es, por otro lado, que precisamente sus dos obras referenciales extremas en el tiempo sean sendos grabados abiertos al buril sobre planchas de cobre: el primero, utilizando "invención" de un tal Diego López, de 1609, y el segundo, totalmente de su mano, fechado en 1649.

Nada concreto se sabe, por el momento, respecto de su formación como grabador. No obstante, podemos adelantar que su aprendizaje en este oficio procede, sin duda, de un artista hasta el momento desconocido: su padre. En efecto, esta hipótesis parece ser apoyada por el testamento, el inventario de bienes y la almoneda del pintor iluminador de Sevilla Juan de Herrera Aguilar (+1631), pues en dichos documentos se señalan entre otros bienes depositados en casa de su hijo —donde vivía y había fallecido— los siguientes objetos: ochocientas catorce láminas (moldes) de cobre abiertas al buril, entre chicas y grandes; dos tórculos y una banca de estampar; dos piedras de moler con sus respectivas moletas; tinta negra y varios bancos y tablas de estampación⁸. Que su padre fuera grabador no se desprende claramente de este pequeño inventario del herramental de su taller, pero de lo que no puede caber la menor duda es de que, grabase o no el dicho Juan de Herrera Aguilar, imprimía estampas que posteriormente iluminaba en su obrador y por su cuenta y riesgo, sin al parecer dependencia alguna respecto de casa impresora.

Allí, en su propia casa, Francisco de Herrera "el Viejo", aparte de la técnica de la iluminación, aprendió indudablemente los secretos de la estampación de grabados y, muy probablemente, las técnicas de los diversos procedimientos de obtención de sus matrices o planchas previas, es decir, a grabar, además de disponer de un gran y variado repertorio de fuentes inspiradoras tanto técnicas y formales como compositivas y estéticas, posteriormente aprovechadas. Sea lo que fuere, lo cierto es que Herrera "el Viejo" junto con su hermano Juan, homónimo de su padre y como él pintor iluminador desconocido hasta hoy, trabajó en el taller de iluminación paterno colaborando en la ornamentación de libros y manuscritos con sus ilustraciones y, no parece muy aventurado suponer, abriendo muchas de las planchas utilizadas para su estampación en dicho obrador, hecho que indudablemente —como se desprende en parte de sus obras conocidas— condicionaría parcialmente su producción pictórica juvenil por lo que se refiere al dibujo, la composición y, en especial, al colorido por él escogido y utilizado.

No obstante todo lo hasta aquí referido, su producción por lo que a nuestro conocimiento se refiere es todavía desconocida en gran parte. Su primera obra, abierta al buril, data de 1609 y representa un gran marco arquitectónico que, como portada, forma parte del impreso "Constituciones Del Arçobispado De Sevilla", obra del Cardenal D. Fernando Niño de Guevara⁹. Esta gran máquina arquitectónica-heráldica fue diseñada por Diego López (la firma reza "Diego Lopez, In."), artista que como tal desconocemos y que Gestoso, por evidente error de lectura, creyó se trataba del grabador, juzgándole "artista muy experto" dada la calidad de la plancha¹⁰. Sin creer muy desencaminadas nuestras sospechas, opinamos debe tratarse del conocido arquitecto y retablista, maestro mayor de obras de las fábricas de Sevilla y su Arzobispado y de los Alcázares Reales, Diego López Bueno, quien en otras ocasiones trabajaría conjuntamente con Herrera "El Viejo", primero por tratarse precisamente de una obra para la Archidiócesis Hispalense y segundo por convenir perfectamente el diseño de sus elementos y su manera de disponerlos, y concebirlos, con otras realizaciones del referido arquitecto, como el retablo mayor de la iglesia sevillana de San Martín, de unos años anterior (1606-1608).

En esta lámina, Herrera, nos dice de su pericia en el manejo del buril y de su dominio de los medios expresivos de la talla dulce, pues las formas están perfectamente logradas y el espacio admirablemente sugerido. Unicamente notamos cierta frialdad y dureza expresivas probablemente derivadas del hecho de no haber sido nuestro artista el creador del diseño, sino su ejecutor como se desprende de la firma ("Fco. de Herrera, F."), y de ser obra, a nuestro parecer, juvenil, en base a la fecha. No obstante, cabe repetir en este lugar, pero referida a Herrera "el Viejo", la frase de Gestoso: "a juzgar por esta plancha fue... artista muy experto", dado que "todo ello (está) muy delicadamente grabado"¹¹.

De un año después (1610) es su magnífica doble plancha para servir también de portada al libro del licenciado Francisco de Luque Fajardo "Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio"¹². Esta estampa, totalmente de su mano en concepción, diseño y ejecución, figura el busto del santo dentro de una tarja; esta lámina se encuentra, a su vez, enmarcada por otra mayor conteniendo una cartela alargada de la que penden sendas guirnalda perpendiculares de flores y frutos (Fig. 1).

Lo más destacado de este grabado es su factura, la limpieza de las incisiones y la seguridad del dibujo, mucho más que el retrato del santo fundador, "convencional y poco individualizado" en opinión de Thacher¹³. Como obra de juventud, al igual que la anterior, nos muestra a un artista todavía inmaduro por lo que respecta al logro de un estilo personal pero temprano poseedor de una depuradísima técnica, impropia de quien se inicia. Esta obra, más que ninguna otra en el conjunto de su producción, habla por sí sola de sus estrechos contactos con Francisco Pacheco o, al menos, con sus obras¹⁴. No obstante, los elementos ornamentales utilizados y la manera de concebirlas y tratarlos, entran plenamente dentro de la órbita barroca, alejándose del mundo del bajo Renacimiento y de Pacheco¹⁵.

Trece años transcurren sin que tengamos conocimiento de obra gráfica de Francisco de Herrera "el Viejo", aunque tal vez algunos de los grabados recogidos por las fuentes impresas puedan ser referidos a estos años. En 1623, por tanto, abre también al buril "un precioso frontispicio con muchos Santos", según el parecer del conde de la Viñaza¹⁶, interesante doblemente por informarnos claramente de su saber y su quehacer arquitectónicos. En forma de retablo de tres calles y dos pisos con ático, esta sencilla máquina arquitectónica barroca, rota, sin embargo, por el contenido simbólico de los jeroglíficos y leyendas en ella insertos, no podía estar hecha sino para servir de portada a un libro de claro y profundo saber teológico como los "Commentarii in Svmam Theologiae S. Thomae", del jesuita Jacobo Granado, profesor de Teología y rector del Colegio de San Hermenegildo, de Sevilla¹⁷.

En esta estampa se nos muestra ya Herrera "el Viejo" en el completo dominio técnico y expresivo del grabado a la talla dulce. La mayor belleza de la lámina reside - a pesar de un cierto formalismo, si se quiere - en la factura, la gran preocupación y el gran aporte del artista sevillano que estudiamos a lo largo de toda su vida. En cuanto al dibujo, el estilo lineal y frío de sus anteriores obras ha desaparecido por completo, para solamente ser advertido en pequeños detalles, preparando así el camino a su gran estampa de 1627 e informándonos de los presupuestos barrocos manifestados en ella y por él defendidos (Fig. 2).

En 1627 está fechada su obra maestra en el difícil arte del grabado que, como el resto de su producción conocida, es abierta al buril y, si exceptuamos su grabado de 1609, compuesta, dibujada y realizada por el propio Herrera. Encargada por los Trinitarios de Andalucía para ser ofrecida al conde-duque de Olivares, dedicándole las conclusiones con que iban a solemnizar la elección de Provincial, figura -en folio mayor- una composición presidida por una triple tarja, flanqueada por las Santas Justa y Rufina y arrodillados, Felipe IV y el Conde-Duque y sus respectivas esposas¹⁸.

Aunque de composición todavía arcaizante (Fig. 3), es obra plenamente barroca por el dinamismo de su factura, de sueltas y ágiles incisiones cercanas en espontaneidad al mordido del aguafuerte, consiguiendo así variados matices, y por el desbordante naturalismo de los retratos de las personas representadas que, no obstante ser "muy pequeñas, están bien caracterizadas"¹⁹, en absoluto estereotipadas ni mucho menos idealizadas. A esto se debe añadir, además, el roleo curvo de la hojarasca de las tarjas representadas que culminan plenamente el camino iniciado de forma magistral en su grabado de 1610 (Fig. 1).

Sus últimos grabados, siguiendo el mismo procedimiento técnico, datan desgraciadamente de 1649, por lo que un dilatado lapso temporal sigue permaneciendo ignoto para nosotros. Se trata de dos estampas, pertenecientes probablemente a una misma serie, representando sendas tarjas de concepción y ejecución totalmente barrocas, inéditas ambas dentro de la producción gráfica de Francisco de Herrera "el Viejo". Las dos están destinadas para recibir en su campo oval alguna figuración o leyenda. La primera, firmada y fechada ("F. de Herrera inv. et F. 1649"), adscrita sin fundamento alguno a la producción de su hijo Herrera "el Mozo"²⁰, de marco de hojas vigorosas y carnosas, está decorada en su eje mayor vertical por una cabeza de angelote, arriba, y por un mascarón, abajo; la segunda, idéntica a la anterior en concepción y factura, ostenta en la zona superior de su eje un irónico mascarón y en la inferior un núcleo de hojas en forma de capullo (Fig. 4).

Pocas más obras abiertas por Herrera podemos ofrecer, a excepción de una estampa, conservada en la Biblioteca Nacional, en Madrid²¹, representando a la Inmaculada Concepción (Fig. 5), que, no obstante la similitud de "ductus" con el resto de las estampas de indiscutible paternidad herreriana, en particular con el del grabado de 1627 (Fig. 3), el sentido de belleza ideal y parte de los tipos elegidos -no así la composición, muy familiar a los artistas sevillanos- la alejan de la producción de nuestro artista, acercándola un tanto al grabado italiano. Por todo ello, aunque no muy seguros, incluimos esta obra dentro de la producción de Herrera "el Viejo" con carácter de provisional y atribuible, datándola en los años cercanos a 1630-1635 en base a los paralelismos formales existentes con la estampa más arriba citada.

A todo lo hasta aquí dicho, hay que añadir los datos aportados por la documentación y las fuentes impresas. Así sabemos que, en 1633, el Ayuntamiento de Sevilla le paga 200 reales por "la iluminación que hizo de la estampa del Santo Rey Don Fernando"²², hoy por hoy desconocida y que probablemente grabaría y estamparía él mismo. Tal vez, habrá que relacionar esta lámina iluminada con las fiestas celebradas en Sevilla por la publicación y entrega del rótulo y remisoriales apostólicos para la información de la canonización de dicho santo.



Fig. 1. F. de Herrera, "el Viejo"; Portada grabada con el retrato de San Ignacio (1610), Biblioteca Nacional, Madrid. - Fig. 2. F. de Herrera, "el Viejo"; Portada grabada de la obra del P. Jacobo Granado (1623), Biblioteca Nacional, Madrid.

Más interesantes, quizá, sean los datos ofrecidos por Palomino y Ceán Bermúdez, quienes nos indican la existencia de otros dos grabados de mano del propio Herrera "el Viejo", perdidos o, por lo menos, actualmente desconocidos. Una de estas estampas, al parecer abierta al aguafuerte "y a lo pintoresco" según Ceán, figuraba "un San Pablo"²³. La segunda lámina representaba sus propias pinturas al fresco y temple, de fecha ignorada y destruidas por un derrumbamiento en pleno siglo XVII, de la fachada de la portería del Convento-Casa Grande de la Merced Calzada, de Sevilla, que estaba "abierta de su mano en madera", al decir de Palomino²⁴, y "grabada de su mano al agua fuerte y a lo pintoresco", según Ceán²⁵. Sea cual fuere el tipo de procedimiento: xilografía o aguafuerte, empleado por Herrera "el Viejo" para abrir esta estampa, lo cierto es que -junto con la anterior- se nos brinda una noticia fehaciente de una obra original grabada por él, abierta en fecha desconocida por nosotros y por medio de una técnica (probablemente, deba pensarse mejor en el aguafuerte) que, hasta el presente, no sabemos fuera utilizada por este pintor siempre preocupado por la talla dulce como medio de expresión gráfica. Ciertamente, era bastante raro que un artista tan inquieto y pendiente de los procedimientos y técnicas como vehículos de expresión, mucho más que de los valores plásticos en sí, no se interesase por el aguafuerte y experimentase, al menos, con dicha técnica tan libre y espontánea como rica en matices.

De todos los datos recogidos y aportados se desprende de manera evidente e irreversible que cultivó el grabado en metal -al buril, especialmente, y al aguafuerte- y, de forma muy hipotética a nuestro parecer, en madera, y no precisamente con calidades técnicas y expresivas propias de principiante, ni tampoco de diletante, sino totalmente creadoras. Decir -como por ejemplo Lafuente Ferrari²⁶- que "el inquieto Herrera "el Viejo" coqueteó con el buril", es idea acorde con el conocimiento que de este artista en general y de su obra grabada en particular se poseía hacia mediados del presente siglo.

Si José de Ribera es el genio español del aguafuerte en el siglo XVII, Francisco de Herrera "el Viejo" lo es, salvando las oportunas matizaciones, del grabado al buril o talla dulce seiscentista. Nadie -en el estado actual de la cuestión- le puede disputar o negar la primacía jerárquica, pues todos los grandes pintores españoles del momento quedana la zaga tanto por la calidad de su producción, escasa por otro lado, como por su discutida y discutible paternidad en la mayoría de los casos.

Sin profundizar en su probanza ni detenernos en más detalles, diremos para finalizar que su obra grabada inicial -al igual que su producción pictórica en gran medida- se halla dentro de la línea protobarroca flamenca, sobre todo en la técnica, caminando hacia un italianismo que, sin embargo, especialmente en los roleos de sus tarjas, patentiza aún sus lazos con el mundo flamenco.

NOTAS

1. Díaz del Valle, L., "Epílogo y Nomenclatura de Algunos Artífices. Apuntes Varios (1656 - 1659)", Apud. Sánchez Cantón, F.J., 'Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español'. Madrid, 1933, t. II, pág. 391. Palomino de Castro y Velasco, A.A., "El Museo Pictórico y Escala Optica. Tomo III: El Parnaso Español Pintoresco Laureado". Madrid, 1724; edición consultada: Madrid, 1947, pág. 880.

2. Arana de Varflora, Fermín. "Hijos de Sevilla Ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes o Dignidad". Sevilla, 1791, nº II, pág. 39.
 3. Ceán Bermúdez, J.A., "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, 1800, t. II, pág. 274.
 4. Muñoz y Manzano, C., conde de la Viñaza, "Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de J.A. Ceán Bermúdez". Madrid, 1894, t. II, pág. 264.
 5. Nos reservamos la publicación crítica de los documentos inéditos a que se hacen referencias en este trabajo, y en los que apoyamos nuestros juicios, hasta el momento de la presentación y defensa de nuestra Tesis Doctoral en fecha inmediata en la Universidad de Sevilla.
 6. Archivo de Protocolos de Sevilla: ante Antonio de Medina, Oficio I, Libro 7º de 1619, Folº 636 v., doctº publ. por Muro Orejón, A., "Pintores y Doradores" ('Documentos para la Historia del Arte en Andalucía', t. VIII). Sevilla, 1935, pág. 84.
 7. Lafuente Ferrari, E., "Una antología del grabado español. I: Sobre la historia del grabado en España" en 'Clavileño', Núm. 18 (Madrid, 1952), pág. 41.
 8. Véase la nota 5.
 9. "Constituciones Del Arçobispado/ De Sevilla, /Hechas i Ordenadas Por el/Ilustrissimo i Reuerēdissimo/ Señor Don Fernando/ Niño de Guevara, Cardenal/, i Arçobispo de la S. Iglesia/ de Sevilla. / En la Synodo que celebro en/ Su Cathedral año de 1604:/ I Mandadas imprimir por el/Dean i Cabildo, Canonigos/ In Sacris. Sede Vacante./ En Sevilla Año de/1609./ Con licencia/ Por Alonso Rodriguez Gamarra".
- Cfr.: Viñaza, op. cit., t. II, pág. 264; Escudero y Peroso, F., "Tipografía Hispalense. Anales Bibliográficos de la Ciudad de Sevilla, desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII". Madrid, 1894, pág. 313; Gestoso y Pérez, J., "Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla, desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive". Sevilla, 1908, t. III, pág. 203; Ainaud de Lasarte, J., "Grabado y Encuadernación" ('Ars Hispaniae', Vol. XVIII). Madrid, 1962, pág. 288.
10. Gestoso y Pérez, op. cit., t. III, pág. 203.
 11. Ibidem.
 12. Luque Fajardo, F. de, "Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso/ S. Ignacio fundador de la Compañía de IESVS./ A Don/ Sancho Dauila/ i Toledo Obispo de/ Ien del Consejo/ de su Magestad./ El Licdo/... de la/ Congregación De/ Clerigos de/ Sevilla./ Con licencia en Sevilla por Luis Estupiñán Año 1610".
- Cfr.: Escudero y Peroso, op. cit., pág. 317; Gestoso y Pérez, op. cit., t. II (1900), pág. 50; Allende Salazar, J.- Sánchez Canton, F.J., "Retratos del Museo del Prado. Identificación y Rectificaciones". Madrid, 1919, pág. 79; Thacher, John S., "The Paintings of Francisco de Herrera, the Elder", en 'The Art Bulletin', t. XIX (Nueva York, 1937), págs. 331, 334 y 362; Ainaud de Lasarte, op. cit., pág. 288; Pérez Ríos, Elena, "Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional publicado por la Sección de Estampas bajo la dirección de...". Madrid, 1966, t. III, pág. 559, nº 4459-10 del Catº.
13. Thacher, art. cit., pág. 331.
 14. Ya Thacher (art. cit., págs. 331 y 334) indicó que "el tipo y composición de San Ignacio pudo haber sido grabado por Pacheco", pues en él "se percibe la directa subordinación al estilo lineal" de dicho pintor sevillano, señalando, además, el estrecho paralelismo existente con el "dibujo de 'Luis de Vargas' de Pacheco en el Lázaro Galdiano".



Fig. 3. F. de Herrera, "el Viejo": Estampa conmemorativa de los Trinitarios Calzados de Andalucía (1627). Biblioteca Nacional, Madrid.

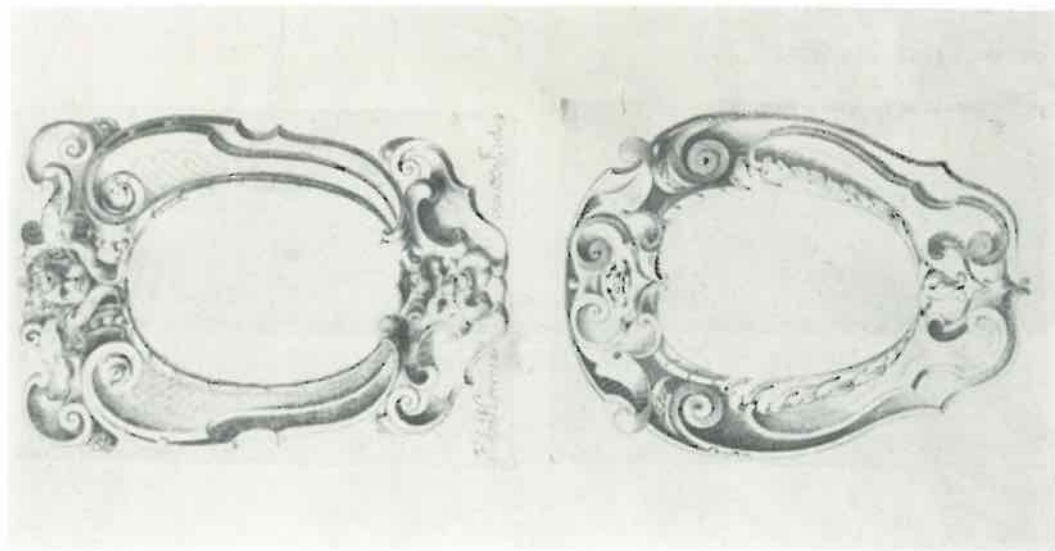


Fig.4. F. de Herrera, "el Viejo": Estampas con tarjas (1649). The Metropolitan Museum of Art, Elisha Whittelsey Fund, 1949, Nueva York. - Fig.5. F. de Herrera, "el Viejo" (?): Estampa de la Inmaculada Concepción (h. 1630-35). Biblioteca Nacional. Madrid.

15. Angulo Iníguez, D., "La Orfebrería en Sevilla". Sevilla, 1925, pág. 37.
16. Viñaza, op. cit., t. II, pág. 265.
17. Granado, Jacobo, S.I., "Commentarii in/Symmam Theolo=giae. S. Thomae/Avctore/Iacobo Granado/Gaditano/ē Societate/IESV/In collegio Sancti/Hermenegildi/Hispani/Theologiae Professore /Apvd Franciscvm De Lyra".

Cfr.: Viñaza, op. cit., t. II, pág. 265 (lo fecha erróneamente en 1625); Ainaud de Lasarte, op. cit., pág. 288.
18. Cfr.: Viñaza, op. cit., t. II, pág. 265; Barcia, A.M. de, "Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional". Madrid, 1901, pág. 387, nº 855 del Catº.; Thacher, art. cit., págs. 331 y 362; Ainaud de Lasarte, op. cit., pág. 288; Páez Rios, op. cit., t. III, pág. 501, nº 4219-1 del Catº.
19. Barcia, op. cit., pág. 387.
20. Trapier, Elizabeth de Gué, "Valdés Leal". Nueva York, 1956, pág. 103. Se debe hacer constar que de Francisco de Herrera "el Mozo" no se conoce obra alguna en este campo, ni mucho menos totalmente segura de su mano, ni documentación que pruebe fuese grabador al buril o, al menos, al aguafuerte. Más bien parece fue simplemente un dibujante que ofrecía sus diseños para que fuesen abiertos por verdaderos grabadores, concretamente aguafortistas como Matías de Arteaga. Ambos grabados se conservan, con el nº 49.62.8, en The Metropolitan Museum of Art, Elisha Whittelsey Fund, 1949 (Nueva York. U.S.A.).
21. Madrid, Biblioteca Nacional: Sección de Bellas Artes, nº 14548/4-5.
22. Gestoso y Pérez, op. cit., t. II, págs. 50-51.
23. Ceán, op. cit., t. II, pág. 277. Por evidente confusión, Thacher (art. cit., pág. 377) cree que la referencia de Ceán Bermúdez es a unos frescos antaño existentes en el Convento de Dominicos de San Pablo, de Sevilla, hoy desaparecidos.
24. Palomino, op. cit., pág. 881.
25. Ceán, op. cit., t. II, pág. 277.
26. Lafuente Ferrari, art. cit., pág. 40.

LO PROFANO Y LO DIVINO EN EL RETRATO DEL MANIERISMO Y DEL BARROCO

EMILIO OROZCO DIAZ. UNIVERSIDAD DE GRANADA. ESPAÑA

Nos proponemos solamente en esta serie de notas hacer unas consideraciones paralelas y confrontadas sobre las más complejas y entrelazadas formas del retrato que ofrece la historia de la pintura en la época moderna -concretamente en el Manierismo y en el Barroco-, aunque sus antecedentes puedan encontrarse en la antigüedad romana. Nos referimos al retrato mitológico, que se une en gran parte a la concepción alegórica y emblemática, y al sentimiento de lo heroico -esto es, la visión elevadora al mundo ideal de la antigüedad-, y al retrato "a lo divino" que supone también, a veces, junto a la visión del personaje como santo -casi siempre femenino- la presencia de lo alegórico. Algunos interesantes comentarios han dedicado a estos aspectos Würtenberger y Mario Praz. También Panofsky ha hecho finos análisis de algunos retratos inspirados por la espiritualidad neoplatónica. En sentido análogo hay que recordar a Wind. A todo ello nos referimos en concreto después. También puede enlazarse a esta forma la visión del retrato con sentido alegórico moralizador, expresión viva del sentimiento de desengaño de los bienes y goces temporales que se impone en pleno Barroco hasta llegar a identificarse con el cuadro de "Vanitas". Como complemento y refuerzo de nuestros puntos de vista aducimos una serie de textos poéticos españoles.

Todas estas formas complejas y exóticas del retrato -donde la intencionalidad estética de la obra de arte no se centra en sí misma- se forman y desarrollan precisamente en la época del clasicismo manierista, cuando se impone un concepto neoplatónico de la belleza que anteponía la "idea" interior de lo bello sobre lo concreto de la realidad y por otra parte el intelectualismo artístico no se satisfacía con la mera representación del modelo, aunque se recreara con sentido analítico casi científico en la visión formal pormenorizada de lo externo. John Pope Hennessy en su libro "The Portrait in the Renaissance" señala que, junto al tipo normal de retrato, hubo "un segundo tipo de retrato... en el que la expresión directa fue reforzada por recursos literarios"¹. El dice "peculiar del Renacimiento", pero tengamos presente que emplea el término en su concepción cronológica más amplia. A dicho tipo dedica el Capítulo V, "Image and Emblema", y en él se incluyen algunos de los que nosotros consideramos como alegóricos, mitológicos y a lo divino.

En consecuencia con los principios de la estética manierista, como en Lomazzo y Car-ducho -que luego citamos-, no se estimaba el retrato como género propio de los buenos pintores y sólo lo admitía en la representación de las altas personalidades -Reyes, Papas, Emperadores, nobles y grandes figuras del saber y de las letras- y dentro de una normativa que exigía no ya la compostura externa -a veces hasta lo convencional y rígido- sino la exaltación de las virtudes genéricas, que correspondían al cargo o dignidad o a los valores intelectuales y creadores, y no los concretos rasgos humanos individuales. El retrato -como el paisaje- no lo estimará Miguel Angel como materia propia del gran arte; por esto cuando aparece en él es en el "Juicio final" -primer arranque del Barroco- pero en formas complejas e intencionadas, según estudió Achille Bertini Canoso². Conocidos son sobre todo dos retratos; los de los que le atacaron por las desnudeces de la composición. Como ya recordó Vasari, en la figura de Minos en el infierno, con orejas de asno, como cuernos retrató a Meser Biagio da Cesena, maestro de ceremonias del Papa Pablo, y en el San Bartolomé retrató al Aretino y, precisamente, colocando además el artista su propio autorretrato en la piel que muestra el Santo. Si Miguel Angel dió entrada al retrato no extrañará que éste se impusiera en su más propio y exacto sentido, de exaltación de lo individual único, frente a toda belleza ideal y formas genéricas abstractas en el Manierismo, uniendo recursos literarios y emblemáticos para subrayar la complejidad psicológica e intelectual del retratado. Después todo se centró en lo profundo de lo anímico, en el rostro que se valora como el espejo del alma. Esto es lo que plenamente se logra en el Barroco, aunque no se pierden tampoco los complementos de sentido alegórico y emblemáticos, si bien entonces se centran en la exaltación del retrato moralizador y en las formas ambiguas del retrato a lo divino y mitológico. Además siguen su desarrollo las composiciones alegóricas -y mitológicas- que integran en ellas el retrato.

El hecho de esta progresiva importancia y extensión del retrato no se debió a un proceso de evolución de este género pictórico orientado por los artistas, sino sobre todo a la imposición de la demanda o exigencia de cada vez más amplios sectores sociales, en su natural tendencia ascensional y bienestar económico que les llevaba, lógicamente, a participar del privilegio y moda de las clases superiores. Por esto la censura y hasta violenta reprobación del hecho, se constata en el escritor y artista docto en contacto con la nobleza y las altas dignidades eclesiásticas. Württemberg, en su conocido libro sobre el "Manierismo" -como luego veremos- recordará éstas. Y nosotros ya hace tiempo recordábamos cómo en pleno Barroco, un pintor docto y tratadista como Car-ducho -apegado a las ideas del tardío manierismo- aún más violentamente arremetía contra esto que estimaba "demasiada licencia". La moda, pues, había invadido todos los sectores sociales. Pero además, hasta el pintor del Rey, como Velázquez, estimaba dignos de ser retratados -con la misma importancia que la familia real y la nobleza- a toda la triste y pobre gente constituida por los bufones, con la añadidura no pequeña de ser deformes y locos. Siguiendo la revolucionaria actitud de nuestra literatura, con el Lazarillo, frente a las jerarquías estético-sociales renacentistas, el artista español erige en protagonista y centro de la obra de arte al más humilde, pequeño y despreciado ser humano. El hecho se reafirma con el "Pícaro Guzmán de Alfarache".

El retrato se impuso, pues, como género dominante. Por eso Spengler pudo ofrecer este género que representa lo concreto único individual en su devenir como algo característico del alma fáustica occidental que se expresa en el Barroco, frente al desnudo exaltado

en el Renacimiento como belleza ideal, común y genérica de lo humano, propio del sentido intemporal del clasicismo³. Fué por ello una moda o tendencia general de la que gustó el artista y exigieron las gentes. Podríamos decir utilizando una expresión de Friedländer -que distingue entre el "retratista" que utiliza el medio de la pintura y el "pintor" que además "hace retratos"- que en el Manierismo lo predominante será este último caso, mientras que en el Barroco lo que más abunda es el primero⁴.

En todas esas formas de retrato antes aludidas, con sus variantes e interrelaciones, se descubren determinantes de distinta índole, con un predominio de lo estético ideológico de raíces humanísticas en la época del Manierismo, y de los propiamente sociales y psicológicos -moda, afán de contemplarse y vida espiritual- en la época del Barroco, con la consiguiente propagación, e incluso popularización de lo que en sus comienzos pudo ser creación del intelectualismo del artista docto o de la moda de una selecta minoría. En el fondo todo ello surge para distinguirse ante la difusión de un género que se estaba haciendo del dominio de todos y al que había por ello que elevarlo o buscar exotismos y refinamientos de distinta índole. Es el movimiento normal, tanto en la moda como en los estilos artísticos y literarios.

Algunos de los aspectos del retrato que aquí se comentan los habíamos considerado con más o menos amplitud en trabajos anteriores. En primer lugar, en un artículo "Retratos a lo divino", adjunimos unos textos poéticos españoles del Barroco, que testimoniaban lo indiscutible de esa moda de retratarse las damas con gesto y atributos de santas, para intentar con ellos dar una interpretación al tipo y rasgos con que se ofrecen los cuadros con figuras de santas realizados por Zurbarán⁵. Con ello contraponíamos el predominio de dicho tipo de retrato a lo divino en España, frente a la abundancia del retrato mitológico en Francia en esa misma época del Barroco. Más tarde, en un ensayo de caracterización del estilo, visto desde hoy, como "Lección permanente del Barroco español", señalábamos la presencia e importancia del retrato moralizador en dicha época, como expresión de una visión sensorial trascendente típica del espíritu de dicha época⁶. Y por último en nuestro libro sobre "El Teatro y la teatralidad del Barroco", volvimos a considerar ambos tipos de retratos como expresión, en parte, de determinantes sociales; concretamente de las fiestas de corte y sobre todo como consecuencia general del predominio del teatro como espectáculo y arte de toda la colectividad social, que teatralizó no sólo las artes y las manifestaciones solemnes de la actividad civil y religiosa, sino también las formas y conductas individuales en la vida⁷.

Partimos, pues, en estas notas del hecho previo -ya también considerado en alguno de los dichos ensayos- de la importancia del retrato como género pictórico dentro de dichos periodos y, en especial, de su esplendor en la época del Barroco, el gran momento del enriquecimiento temático de la pintura occidental.

LA ESTETICA E IDEOLOGIA MANIERISTA Y EL RETRATO ALEGORICO Y MITOLOGICO

La ideología paganizante que asociándose ideas cristianas y neoplatónicas penetró, más de lo que a primera vista parece, en las artes y en la vida del Renacimiento, se extrema en su expresión plástica con un complejo sentido intelectualista en la época del Manierismo, alcanzando incluso al género del retrato que entonces inicia un más amplio

desarrollo que llevará al esplendor del retrato barroco. Así, de acuerdo con aquel espíritu llega a hacerse frecuente, entre otras formas de híbrido y complicado intelectualismo, la representación del personaje contemporáneo con un sentido alegórico o de concreta divinización mitológica. Considerando dicho fenómeno en el setecientos inglés Mario Praz ha recordado recientemente que este rasgo de la idealización del tema contemporáneo "presentando personajes modernos en circunstancias de la historia y de la mitología, databa de los tiempos de Alejandría y de la Roma imperial, cuando los soberanos eran representados con atributos propios de la divinidad, y duró hasta el tiempo de Canova que representó a Fernando IV de Nápoles con vestido de Minerva, la diosa de la sabiduría y de la cultura"⁸. Y mucho antes que Mario Praz, ya Panofsky en sus estudios de iconología, al comentar las formas del retrato alegórico mitológico en el Tiziano recordaba cómo este último tipo de retrato había sido moda en Roma en la época de los antoninos⁹.

En su estudio sobre el Manierismo, Württenberger, entre sus consideraciones sobre las características del retrato de este periodo, recordó junto a las formas más puramente alegóricas del mismo, algunas de estas complejas e intelectualistas visiones de reyes y grandes personajes representados con ese carácter de divinidad mitológica. Así destacaba la conocida estatua de Carlos V, obra de Leoni, representado como una divinidad clásica domando al Furor, y con la armadura sobrepuesta que permite además presentarla con la desnudez de una figura pagana¹⁰. Y con desnudez análoga, representado como el Dios Neptuno; recuerda junto a él, el retrato de Andrea Doria hecho por el Bronzino. Aunque sin concretarse en la representación de una divinidad, los retratos alegóricos de énfasis y atuendo heroico, como el de Ranusio Farnesio, de Girolamo Mazzuola Bedoli, y el de Alejandro Farnesio, obra del Vasari, que igualmente presentan al personaje como verdaderos héroes o dioses de la Antigüedad. El caso más conocido y repetido de esa visión mitológica pagana en el mundo cortesano fue la representación de Diana de Poitiers como la diosa Diana cazadora, según se ofrece en el lienzo de Luca Penni. Ante él piensa Wind en una fusión de Diana y Venus como viene a confirmar el no menos conocido lienzo atribuido a Clouet que ofrece el mitológico baño de Diana "transformado en una toilette de Venus con todos los atributos de la Diosa del amor"¹¹. En relación con este retrato, nos ofrecen otros manieristas de la escuela de Fontainebleau una serie de desnudos de media figura, ya ante el espejo, ya en el baño, que como dice Silvia Bèguin "son a la vez mitología y retratos"¹².

Praz recordaba también el lienzo del Tiziano en el Museo de Washington con un retrato de señora representada como Venus vendando al Amor¹³. Más compleja - y de sentido no plenamente claro - es la composición de Hans Eworth, recordada por dicho crítico, y antes por Württenberger, con el Juicio de Paris, en el que la Reina Isabel de Inglaterra aparece como saliendo de un palacio, pero con atuendo y majestad real, como si fuera Paris, aunque lo que tiene en la mano no es la manzana. Además, con su presencia, parece asustar y ahuyentar a las diosas. A nuestro juicio más que convertirla en figura pagana la hace intervenir y triunfar como tal reina en la escena mitológica, enlazando historia y mitología como después en pleno Barroco de manera apoteósica y grandilocuente hará Rubens en la gran serie de lienzos de la Galería de Médicis del Louvre, donde vemos a María de Médicis y a Enrique IV en una simultánea convivencia con el mundo cristiano y con las deidades paganas que se ofrecen en su bella desnudez incluso junto a las personalidades de la Iglesia¹⁴.

No olvidemos que ese encuentro, no sólo de la realidad y lo mitológico, sino incluso de lo sagrado y lo profano, se había expresado en la poesía de la época y espíritu de la Contrarreforma y se extrema, como en la pintura, en la época del Barroco, y en ambos momentos como un medio de ornamento y elevación de lo religioso ante lo que se subordina. Casos expresivos los presenta la poesía española. Así un poeta de exaltado espíritu cristiano, como fray Luis de León, nos ofrece en su "Oda a Santiago", la navecilla que conduce el cuerpo del Apostol, navegando por los mares y rodeada de nereidas a millares que alzan su pecho desnudo desde el agua para aproximarse a la misma¹⁵. Y mas tarde, con brillantez de pleno barroquismo, el andaluz Pedro de Espinosa en su canción "A la navegación de San Raimundo a Barcelona" aún recarga ese mundo de deidades marinas; ya no son sólo nereidas y sirenas, sino que también Neptuno con su carro llega rápido -volando- hasta cegar con espuma a los Tritones; y tras él irá apareciendo Nereo montando un caballo marino, y Tritón, Forco y Proteo; e incluso toda una escuadra de ninfas¹⁶.

MITOLOGIA, SENTIMIENTO DE LO HEROICO Y ESPIRITUALIDAD NEOPLATONICA EN EL RETRATO

La visión de sentido heroico en cuanto a la interpretación de la figura real y la figura de santos con atuendo y ademán de héroe o dios de la Antigüedad pagana fue, como estudió Weisbach, un elemento del arte de la contrarreforma, pero, según puntualiza, aunque el Barroco lo transforma con un estilo y sentido propio, deriva claramente de ese intelectualismo del Renacimiento humanístico del momento manierista. Ello llevaba consigo no sólo una ideal figuración de lo humano, sino también una psicología y un estilo. Y observemos que este concepto de estilo heroico pasará a la poesía, que lo considerará como una forma de expresión levantada de tono y exorno, independientemente del tema o asunto. La iglesia como ve Weisbach la estimó útil a sus fines "con tal que fuesen representados sus progresos y su voluntad que gustaba de ver presentada bajo un aspecto heroico, en simbolizaciones expresivas generales elevadas a una validez universal"¹⁷. En la formación de ese estilo dentro del manierismo fue esencial -según ve el mismo crítico- "la herencia de Miguel Angel aliada en parte a elementos rafaelescos". Ya con él mismo "en las tumbas de Julio II y en las de los Médicis llegó a alcanzarse una fusión de heroísmo clásico y religiosidad cristiana"¹⁸. Anotemos por nuestra parte cómo en estas últimas, en las figuras de Giuliano y Lorenzo de Médicis encontramos la realización plena del ideal de retrato heroico; hasta hacer que no sea retrato, sino su contradicción. Más que alegorías -con atuendo de héroes de la Antigüedad- de la Acción y el Pensamiento, como se ha dicho con frecuencia, hemos de ver en cada una de ellas -desarrollando la acertada y profunda interpretación de sentido platonico, dada por Charles de Tolnay -como una reencarnación del alma inmortal que colocada sobre las alegorías del tiempo- Aurora y Crepúsculo, Día y Noche- "se eleva por encima de ellas, en una región inaccesible a las fuerzas ciegas del Tiempo. Liberada de las ligaduras del cuerpo, el alma de los muertos se reencuentra en su verdadera esencia, por la contemplación eterna de la idea de la vida, simbolizada por la Virgen y el Niño"¹⁹. Por eso, los dos miran hacia ella como absortos en su contemplación.

El caso extremo en la representación del retrato mitológico, con la vestidura heroica,

conforme con ese intelectualismo manierista, lo marca a nuestro juicio el retrato andrógino de Francisco I, publicado por Wind, cuyo fondo ideológico magistralmente analiza²⁰. Se ofrecía, así, como una representación del hombre universal y, como se dice en los versos que lo acompañan, se reúne en su imagen y atributos Minerva, Marte, Diana, Amor y Mercurio. Como comenta agudamente Wind, "La conmoción que representa ver a un guerrero barbudo mostrando la anatomía de un "virago" queda dulcificado por el estilo emblemático del cuadro que reduce el retrato a un dibujo jeroglífico, una cifra de perfección divina:

O France hereuse, honore donc la face
De ton grand roi qui surpasse Nature;
Carl' honorant tu sers en même place
Minerve, Mars, Diane, Amour, Mercure.

Dentro de su extravagancia -continúa Wind- estos cumplidos cortesanos vuelven a una forma primitiva de representar la comunión del hombre Dios: su concepción de lo sobrenatural como compuesto"²¹.

Otra representación de compleja y profunda significación ideológica y hasta espiritualizada de retrato alegórico es la que nos ofrece Tiziano en su composición, mal llamada, "Alegoría del Marqués de Avalos". Ha sido Panofsky quien con aguda y razonada penetración, ha revelado el enigmático sentido de este doble retrato de dama y caballero a los que se acercan alegóricas figuras. Externamente -digámoslo con las palabras del gran crítico- "muestra a un caballero distinguido, de aspecto solemne, con armadura, rozando afectuosamente y, sin embargo, con respeto, el pecho de una joven, que pensativamente sujeta en su regazo un gran globo de cristal. La saludan tres figuras que se acercan por la derecha: un Cupido alado, que lleva a hombros un haz de leña, una muchacha coronada de mirto y cuya expresión y gesto revelan un profundo respeto, y una tercera figura levantando un gran cesto lleno de rosas y mirando hacia el cielo con alegría y animación". Pero, como certestamente señala a continuación el gran crítico: "El tema de esta composición, no es la despedida de un condottiere que se va a la guerra, como se creyó cuando se mantenía que se podía identificar a la figura masculina con el Marqués de Avalos, sino, por el contrario, la Unión Feliz de unos prometidos o de una pareja recién casada. El gesto del caballero -añade- se encuentra en representaciones como los Esponsales de Jacob y Raquel, o incluso de una forma más hierática, en la Novia judía de Rembrandt; y las tres figuras supletorias no son, sino Amor, la Fé y la Esperanza, provistos de atributos especiales adecuados a la ocasión"²².

Estamos, pues, ante una representación cargada de significados y connotaciones que sus contemporáneos y seguidores comprendieron manteniéndose como una forma de retrato aceptado por artistas y sector social distinguido. Pero su complejidad es mayor; por eso Panofsky completa su comentario: "El cuadro de Tiziano, sin embargo -puntualiza- no es sólo un retrato alegórico, sino también mitológico. La relación afectuosa entre una bella mujer y un caballero con armadura combinada con la presencia de Cupido, sugiere a Marte y Venus. De hecho, mientras algunos de los seguidores e imitadores de Tiziano intentaron variar (con poco éxito) los elementos alegóricos de la composición de Avalos otros la utilizaron como modelo para retratos dobles de parejas elegantes posando como Marte y Venus. Y cita a continuación un cuadro de la escuela de Pablo Veronés, dos de Paris Bordone, uno de ellos claro cuadro de bodas, y otro de Rubens.

La unión de Marte y Venus no tenía para Tiziano el sentido homérico de pasión furtiva, "sino la fusión propicia de dos fuerzas cósmicas que engendran armonía". Algo -nos agrega- que suponía volver "a instaurar un tipo corriente en el periodo antonino del arte romano, en el que la interpretación alegórica y el retrato mitológico estaban igualmente de moda"²³. Ahora bien, anotemos que esa asociación de carácter mitológico, como también la alegórica no entraña en este caso un sentido paganizante, sino todo lo contrario. En el fondo late un neoplatonismo que espiritualizaba con su interpretación los mitos y misterios paganos, asociándole el espíritu cristiano.

Otra extraña interpretación del retrato mitológico, pero también dentro de la complejidad intelectualista del Manierismo, es la que ofrece Archimboldo dentro de su concepción del bodegón alegórico naturalista antropomórfico. Así, Benno Geiger -su mejor crítico- sostenía -según recuerda y ratifica Marcel Brion- que el Vertumno de la Colección del Baron von Essen -en Skokloster, Suecia- hecho con frutas, legumbres y flores, representa al Emperador Rodolfo II²⁴. Aunque sin citar a estos, Würtenberger lo reafirma, recordando que Rodolfo II "era un gran amante de la horticultura y la jardinería, como su padre; además -añade- Vertumno es la figura simbólica de la metamorfosis sexual, pues refiere Ovidio que el dios Vertumno se aproximó a la ninfa de los jardines Pomona, bajo varios disfraces, entre el que se incluía el de vieja". El mismo Würtenberger reproduce en su libro sobre el Manierismo el cuadro del Otoño, cuyo rostro también acusa en sus rasgos los del mismo emperador²⁵. Y Benno Geiger también señaló que el Invierno, de la Colección Kötzer -Nueva York- representa a un alto personaje de la Corte miembro del Toisón de Oro según queda aludido en alguno de sus elementos.

Todas esas versiones mitológicas y arcádico-pastoriles del retrato responden también a un fondo humanístico intelectualista de la doctrina estética del Manierismo que había convertido a los antiguos en modelos a imitar, antes que la propia realidad. Por eso quedan perfectamente enfoncados por el tono y expresiones de la Literatura y especialmente de la Poesía manierista, donde junto a lo neoplatónico y petrarquista que matiza toda la lírica amorosa ya se inicia esa visión heroica de lo humano contemporáneo que levanta al personaje al plano ideal intemporal de la Antigüedad como deidad, héroe, ninfa o pastora. Para citar un ejemplo español, recordemos cómo Góngora joven, seducido por el pensamiento y estética manierista, verá a don Alvaro de Bazán, al Marqués de Santa Cruz, como católico Sol de los Bazanes; a Felipe II como Salomón Segundo, y a los Reyes Católicos como la cristiana Belona y el católico Marte²⁶. Y en su momento de esplendor barroco, con visión hiperbólica y ornamental, en la plenitud de su estilo heroico llamará al joven Duque de Lerma, al hacer su Panegírico, Hipólito Galán, Adonis casto; y presentándolo en la más dinámica y pictórica visión -en un todo paralela a la que nos ofrece Rubens en su San Jorge matando al dragón- de jinete cabalgando veloz:

Ya centellas de sangre con la espuela
solicitaba al trueno generoso
al caballo veloz, que envuelto vuela,
en polvo ardiente, en fuego polvoroso²⁷.

Y lo mismo podríamos encontrar en Góngora -como en tantísimos poetas de su época- la identificación de la Amada con la figura idealizada y paganizante de un mundo pastoril. Ese mundo arcádico pagano hará, en consecuente expresión, que la ficción mitológica

se traslade a hechos y ritos cual si los dioses paganos de la Antigüedad lo rigieran. Así un buen conocedor de la poesía de Góngora como Jammes, creará descubrir en alguno de los sonetos amorosos no ya sólo formas –a nuestro juicio excediéndose–, sino un íntimo sentido pagano²⁸. Ese mundo de ficción de lo arcádico y mitológico pagano explica cómo proliferan como moda sobre todo en reuniones y academias poéticas– los nombres pastoriles tras los que se esconden, sobre todo, las damas; pero también caballeros y poetas. Recordemos el círculo poético en que vive un poeta como Herrera y los nombres poéticos en que se encubren la Condesa de Gelves, su esposo y el propio poeta.

LA VISION HEROICA Y MITOLOGICA DEL RETRATO DENTRO DE LA ESTETICA Y SOCIEDAD BARROCA

El retrato mitológico interpretado con estilo heroico –o con visión realista– será tema gustado y repetido en el Barroco. Si en la representación de la figura religiosa –como dijimos, siguiendo a Weisbach– cargando el realismo de rasgos y expresión en los rostros, se mantiene la visión de lo heroico –aunque no sea especialmente característico en lo español, pues se avena mal con su sencillez ascética y elevación mística–, como se repite en lo italiano y extrema en Rubens, es natural y consecuente que en el ambiente cortesano se desarrolle también el gusto por ese tipo de ficción en el retrato. Incluso encontramos un caso en la escultura que merece destacarse. Nos referimos a la estatua conmemorativa de Carlos Barberini existente en el Palacio de los Conservadores de Roma. Según nos dice Wittkower, en su catálogo de la obra del Bernini, lo que intencionadamente se hizo en 1630 fué transformar un antiguo torso de Julio César, añadiéndole aquél la cabeza y Algardi las extremidades²⁹.

En ese hecho vemos todavía la supervivencia de ese sentimiento heroico pagano; pero lo que en general viene a actuar en esta época en la vida de ese tipo de retrato mitológico es algo que arranca de las formas de vida de la sociedad cortesana; nos referimos a una teatralización de la vida –que ya comentamos en otra ocasión y a la que nos referimos en otro punto de este ensayo– que se produce como fenómeno general y que se extrema en la sociedad cortesana que vive bajo el ambiente de ficción de la fiesta de corte en la que la visión mitológica, la arcádica pastoril y la caballeresca y alegórica se ofrecen insistentemente. Como caso extremo barroco de un presentarse en la vida real con ficción teatral de deidad mitológica, nada más expresivo que la forma en que en Roma recibía en su lecho la princesa Colonna lo mismo a la nobleza que a los miembros del Colegio cardenalicio. Como recuerda Artz, "tenía la forma de una enorme concha soportada sobre los lomos de cuatro caballos marinos conducidos por sirenas y bajo las cuales estaban talladas las ondas del mar. El dosel, sobre el lecho, tenía una cortina sostenida por doce amovibles"³⁰. Se presentaba, pues, como la diosa Anfítrite, o la propia Venus, en un refinado saboreo del mundo mitológico. Estas formas de vida, se hacen, pues, más normales en el mundo de la sociedad cortesana. Por esto se extremará en Versalles y será Francia, en la Corte de Luis XIV, donde más abunde el retrato mitológico. Basta entre muchos como ejemplo síntesis el retrato de la familia real obra de Jean Nocret, verdadera representación de un Olimpo que, como dijimos en otra ocasión, es de una aparatosidad cual de final apoteósico de una comedia o ballet mitológico³¹.

En la corte de Praga el fenómeno es igualmente frecuente y se dan buenos ejemplos en el gran retratista Karel Skreta. Así el de Maria Maximiliana de Sternberg -en la National Gallery de Praga- con estilizado traje pastoril se ofrece, dice Olga Strettiovà como en una representación bucólica sentimental -y añadamos que en visión paralela a la que repite la poesía petrarquista manierista-, y el cuadro de Dido y Eneas -en dicha Galerfa- es probablemente como dice la misma autora "un joven marido con su esposa, retratados llevando trajes fantásticos, que pueden haber representado una parte de una comedia o ballet"³².

Como una expresiva muestra de visión teatral apoteósica del retrato alegórico mitológico, podríamos recordar en el último barroco las grandes pinturas que decoran la suntuosa sala de mármol del Palacio de la ciudad en Potsdam; sobre todo el gran conjunto del triunfo del gran Elector obra de Jacob Waillant. Tras el gran Elector que cabalga triunfante coronado por deidades, la Victoria y la Fama, vemos aparecer a su esposa saliendo de los mares en un carro triunfal tirado por caballos marinos, y rodeado de Tritones y nereidas, mientras la protege Neptuno, y varios amorcillos revolotean; uno cogiendo las riendas y otro coronándola de flores. El hombruno y maduro rostro de la dama, nada agraciado, hace más llamativa su teatral aparición como Anfitrite o deidad marina triunfadora³³. Ante composiciones como ésta es forzoso pensar como estímulo y determinante en las fiestas palaciegas que hacían realidad estas ficciones mitológicas como momentos centrales en el transcurso de la vida cortesana. La teatralización de la vida había llegado a su extremo. Como dijimos, en Inglaterra como en Francia esta moda del retrato mitológico también se hizo frecuente en los siglos XVII y XVIII, aunque irá perdiendo el tono apoteósico y aparatoso. Un ejemplo expresivo de hacia 1650 es el retrato de un jovencito aristócrata -Earl of Romney- como Adonis obra de concepción a lo Van Dyck de Sir Peter Lely.

TEATRALIDAD, LITERATURA Y REALISMO EN EL RETRATO MITOLÓGICO BARROCO

El rasgo de teatralidad y el gusto por el retrato mitológico y pastoril arcádico, alcanzó a ambientes de más tranquilo aburguesamiento y a artistas ajenos a actitudes cortesanas, y amantes de la exaltación del tranquilo vivir cotidiano sorprendido en la realidad concreta del espacio y luz que le rodea. En este sentido es interesante el reciente artículo de M. Louttit comentando el lienzo de Rembrandt que representa a Saskia como Flora y explicando su romántica vestimenta por asociaciones e influjos de la literatura y teatro pastoril; como muestra de una preferencia de mediados del siglo XVII, que alcanzó no sólo a la aristocracia, sino también a la burguesía³⁴. Llama la atención sobre la publicación de obras de tema pastoril, poéticas y teatrales y, en concreto, sobre un volumen -donde se incluye una comedia pastoril- de un famoso retórico Jan Krul, muy conocido de Rembrandt, que además está ilustrado con grabados donde aparecen figuras femeninas con trajes pastoriles que son de rasgo muy semejante a los que ofrece Saskia, tanto en el retrato de Leningrado como en el de Londres³⁵. Y también señala la semejanza de los vestidos de los mismos retratos con la figura de Sig. Lucía de la Comedia italiana, tal como aparece en el grabado de Callot en la serie "I Balli di Sfessania" publicada en 1622. Pero de los escritos y grabados de más interés general que cita Louttit -aunque las láminas representan sólo bustos o medias figuras- es un libro publicado en Amsterdam -con texto en holandés o francés- en 1640, por

Crispijn de Passe; porque demuestra hasta el extremo cual era el gusto y sensibilidad para lo pastoril arcádico de la sociedad aristocrática y burguesa de Holanda en esos años. La manera como el autor dirigiéndose a las damas justifica el uso del traje pastoril en los retratos que presenta, es en verdad interesante: "Hace ya mucho tiempo (bellas Ninfas) -dice- que he sido importunado por algunos de mis amigos, de publicar una colección de retratos de damas de todas calidades; pero como la moda y los vestidos son tan cambiantes, e incluso con el tiempo parecen casi ridículos, me ha parecido bien vestirlos en forma de pastoras, y esto bajo nombres ocultos o enigmáticos a fin de no caer ligeramente en la censura de los críticos"³⁶.

El libro está dividido en tres secciones: "Algunas de las más grandes damas de la Cristiandad"; "Damiselas nobles y damas de calidad"; y "Mujeres e hijas de honorables comerciantes". Aparte los grabados interesa también en relación con ellos un poema, que recoge Louttit en su estudio, encabezado con el título, "Canción a la moda de las pastoras de la Corte y de la villa", donde describe detalladamente cual ha de ser el traje correspondiente a la visita o vida en los bellos jardines y haciendas en el campo.

Para nosotros es esta una muestra más de ese sentido de teatralización de la vida que se extremó en la época del Barroco y que -como dijimos y aquí se comprueba- alcanzó a los países de pensamiento religioso protestante -incluso puritano- como vemos también en Inglaterra. Aunque el teatro holandés no pudiera influir directamente en este aspecto, dado que allí las mujeres no intervinieron como actrices hasta entrada la segunda mitad del siglo XVII, sin embargo, cabe ese influjo directo porque está confirmada la presencia de compañías francesas en Holanda hacia las fechas en que pintaba Rembrandt.

Las conclusiones del citado crítico podemos sintetizarlas en lo esencial con un párrafo del final de su artículo: "Los vestidos que lleva Saskia en el retrato de la National Gallery y en el retrato de Leningrado tienen la calidad rica teatral que está perfectamente en simpatía con las descripciones de la literatura pastoril del tiempo, y están a todas luces conformes con las convenciones de los trajes teatrales pastoriles con relación a las pastoras holandesas del siglo XVII. Si el traje en cada caso -añade- es en efecto una forma de ropaje teatral o un traje de mascarada pastoril, o si los vestidos son un ejemplo de moda pastoril contemporánea, usada por Rembrandt para reforzar el tema de una alegoría de la Primavera o simplemente sugerir una cualidad intemporal, no puede ser absolutamente probado"³⁷. Pero lo que queda claro es que retratos como esos no pueden ser interpretados, en cuanto a su tipo, sólo como una pura invención personal del artista.

Creo conviene añadir para nuestro propósito que, aparte los dos retratos, objeto del estudio de Louttit, y de los otros dos que también reproduce -Saskia con sombrero y cabeza de la misma con velo- interesa tener presente, además, no sólo la figura semejante del retrato de Hendrickje con análogo atuendo, sino también otros que, a nuestro juicio, descubren igualmente formas del retrato mitológico o bíblico, dentro del mismo sentido teatral, aunque con espíritu realista antiheroico, propio de la visión del artista -como en España lo ofrece Velázquez-. Así se ofrecen las también medias figuras de Sibila y Minerva del Metropolitan Museum de Nueva York; la Minerva de la colección Weitzner de Londres y, sobre todo, la Juno de la colección Middendorf³⁸. También las Lucrecias participan en parte del mismo carácter y algo la Artemisa del Museo del Prado; pero esa Juno, aunque sepamos se trata de un encargo, representada evitando la desnudez -cosa que no se dió en sus cuadros mitológicos y aún bíblicos, pensados e

interpretados como tales- se representa como un retrato de mujer ataviada, claramente, de acuerdo con una indumentaria propia del teatro. No basta para explicarlo el gusto del pintor -que respondía, por otra parte a un sentido teatral- por cascos, adornos e indumentarias exóticas y ricas que saboreaba como coleccionista; está sobre todo una visión del retrato teatralizado que le lleva también a presentar un Alejandro o un Aristóteles con sentido de realista retrato contemporáneo de guardarropía de teatro. Hasta el arte más sobrio y espontáneo como el de Rembrandt se vió envuelto en ese gusto que imponía una sociedad. Lo más acorde con esa sensibilidad, dentro del ambiente español es la "Flora"-u ofrenda a Flora- de Van der Hamen que tiene todos los rasgos -así lo piensa también Julián Gállego- de ser un retrato alegórico mitológico³⁹.

Como vemos, de la compleja concepción ideal intelectualista del Manierismo, en el Barroco sólo queda la materialidad de unos atributos que se unen a figuras cuya individualidad se exalta dentro del mundo cotidiano contemporáneo. Así la crítica durante años y años ha podido dar como cuadro realista de género una compleja composición mitológica como las "Hilanderas" de Velázquez, porque la fábula de Aracne representada al fondo y, posiblemente, las Parcas en primer término, se ofrecía como la concreta visión instantánea del taller de Tapices de la Calle de Santa Isabel. También su "Sibila" de perfil igualmente en el Museo del Prado, por tratarse de un retrato a lo divino bíblico de su propia esposa, es aludido normalmente sólo como retrato. Los dos más grandes pintores de ese momento, en ambientes distintos no sólo cambiaban la concepción del tema histórico mitológico -y en general la visión de la realidad-, sino que también se hacían eco de una moda.

SOBRE EL ORIGEN Y FORMAS DEL RETRATO A LO DIVINO

En cuanto al retrato que llamamos "a lo divino" es de señalar cómo en sus comienzos, coincidiendo con la época del Manierismo y de arranque del movimiento contrarreformista, encontramos ejemplos de complejidad de concepción ideológica paralela a la del retrato alegórico y mitológico que une la visión heroica con la divinización de sentido cristiano. Hay un caso, de la escuela de Fontainebleau muy expresivo: el retrato de Juan de Dinteville como San Jorge, obra del Primaticcio⁴⁰. Tiene el atributo del dragón, como le corresponde al Santo, pero su compostura, atuendo y movimiento enfático responde a la visión heroica de la deidad pagana, cual un Marte o un Hércules. Los determinantes de este tipo de retrato están en el mismo mundo de ideas del Humanismo que desde el campo del pensamiento y del arte impulsaron la concepción del retrato mitológico y alegórico. No olvidemos que esas ideas -desde el impulso inicial del neoplatonismo de Marsilio Ficino- habían buscado un sincretismo de los misterios y mitos paganos y los del mundo hebraico y cristiano. Platón y Plotino se habían llegado a considerar en atrevida metáfora como el Padre y el Hijo de la concepción espiritual neoplatónica. Sobre todo ello actuará la nueva religiosidad que parte de Trento; pero el mundo de formas y de conceptos en que se expresa inicialmente es el intelectualista del clasicismo manierista⁴¹.

En la relación que Mario Praz da de retratos representando personajes contemporáneos en circunstancias y rasgos de la historia y de la mitología, recuerda en primer lugar un retrato de dama de Botticelli, probablemente Catalina Sforza, representada como

su santa homónima, esto es, con la rueda y la palma; y de fecha posterior otro de Girolamo Savoldo, representando a una dama como Santa Margarita⁴². John Pope-Hennessy recuerda ambos casos; pero plantea la duda de si los atributos se añadieron a posteriori, cosa que parece indudable en el caso del Botticelli. No sería extraño que en la época en que comenzó a extenderse el gusto por ese género de retrato se le agregara el correspondiente atributo de Santa Catalina. Es de interés anotar el autorretrato del Giorgione que recuerda el mismo crítico representándose como David con la cabeza de Goliat. De él habla el Vasari, y el grabado de Wenceslaus Hollar —que así lo muestra— junto con el autorretrato de Brunswick, parece confirmarlo plenamente. No deja de recordar el mismo Pope-Hennessy el tipo de retrato mitológico en el Tiziano, como se ve en la "Flora" y se podrían añadir otras formas complejas como algunas que ya hemos comentado⁴³.

También interesa anotar entre las obras comentadas por dicho crítico la gran composición de tema histórico bíblico, donde no se da solamente el hecho de incorporarse el retrato a ella, sino presentar a los héroes o personajes históricos con los rasgos concretos de personas que todos habrían de reconocer. Así destaca una composición flamenca, quizás de Félix Chretien, que representa a Moisés y a Aarón ante el Faraón. El primero es el retrato de Jean de Dinteville y el segundo el de su hermano el Obispo de Auxerre. El Faraón se presenta con los rasgos de Francisco I; y aún aparece otro hermano de Dinteville. La escena tenía una segunda intención, simbólica, política religiosa, paralela al tema bíblico, en cuanto a las pretensiones del embajador en favor de su hermano⁴⁴.

Podemos añadir por nuestra parte a lo dicho, dentro del ambiente italiano, un retrato de Victoria de la Rovere en figura de Santa Magdalena, obra de Giusto Susterman existente en el Palacio Ricardi de Florencia. Y en esta misma escuela también puede situarse a comienzos del siglo XVI una "Santa Margarita", existente en el convento de la Encarnación de Madrid, que como decía el Marqués de Lozoya, es evidentemente retrato de la gran Duquesa de Toscana, María Magdalena de Austria, esposa de Cosme II⁴⁵.

El hecho pues, del retrato a lo divino no es extraño fuera de España y precisamente se produce en los fines del Manierismo y en el Barroco. De ese momento de tránsito entre ambos estilos es una extraña "Anunciación" del español Pantoja de la Cruz —existente en el Museo de Viena— cuya complejidad de intención o comparación con lo humano cortesano resulta, como dice Württenberger "lindante casi con la blasfemia"⁴⁶. La figura de María aparece con los rasgos de la Reina Margarita, y la del Arcángel está representada por su hija primogénita Ana. Al anuncio de la Encarnación de Cristo se superpone el anuncio del nacimiento del heredero al trono de España que reinaría con el nombre de Felipe IV. En otros casos, como el "Nacimiento de Cristo", colocó los retratos de damas en figuras de jóvenes pastoras; pero en este caso el retrato no sustituye los rostros de las figuras religiosas centrales.

Recordemos como un antecedente de estos equívocos retratos irreverentes el hecho de cómo se divulgó en el siglo XVI una imagen pintada de la cabeza de la Virgen en la que se acusaban rasgos concretos del rostro de la reina Isabel la Católica. Y fuera de España hay un caso de sustitución de las figuras evangélicas por el retrato contemporáneo que ha recordado también Württenberger⁴⁷. Lucas Cranach, el Joven, en la Santa Cena del altar de Dessau, colocó junto a Cristo, no a los apóstoles, sino a un grupo de partidarios de la Reforma protestante, como Lutero, Melancton, Bugenhagen, Justus

Jonas, Casbar, Cruciger y otros. De época de finales del Barroco, podemos volver a recordar la pareja de retratos que Mazo realizó de sus dos hijas representadas como Santas mártires⁴⁸.

También podríamos poner en relación con estas formas de divinización de la figura humana femenina, cuadros como la alegoría de la Fe de Vermeer -quien, además, se autorretrato, pintando un modelo de joven ataviada como musa-. En realidad es el retrato de una dama sentada junto a una mesa -donde reúne los principales atributos que señala Ripa en su *Iconología*-, en el interior de una sala de la época, probablemente la propia casa del artista -como testimonia el cuadro de la Crucifixión de Jordaens, que sabemos era de su propiedad-. Aparte los citados atributos -cáliz, crucifijo, libro- en el suelo aparece la esfera del mundo -que pisa la dama- la manzana y la serpiente aplastada por una piedra, símbolos del pecado; pero todo ello junto a sillas, tapices y tapetes y demás elementos del cotidiano vivir. En realidad es el retrato de una dama colocada en postura no muy noble, pero en actitud contemplativa, rodeada en su casa de los símbolos o atributos de la Fe.

En todos estos casos vemos existen de una parte unas motivaciones de índole ideológico conceptual que mueven al artista a servir las por diversas razones ya cortesanas, ya político religiosas; pero en otras responden, además, a un gusto o moda de un sector social o a un ambiente de época creado en un mutuo estímulo del arte y la sociedad. Son estas las que corresponden al momento inicial y de pleno Barroco. El vario grupo de obras de este tipo de retratos femeninos que testimonia la poesía española -que en este mismo ensayo se destacan- en composiciones correspondientes a distintas fechas es lo que mejor habla del carácter de moda que ofreció, por lo menos en España, este hecho. En estos ejemplos fundamentábamos la interpretación de las figuras de santas de Zurbarán -ambiguas en su espíritu mundano y devocional- como muestras en cuanto a su origen, de retratos a lo divino. En el siglo XVIII, vemos en Inglaterra coincidir también este retrato con el tipo mitológico. Así es de señalar el que Reynolds hace de Mrs. Sheridan, como Santa Cecilia en 1775. Ambas formas las imponía la moda.

Creemos como conclusión que si en la creación y propagación del retrato alegórico y mitológico actuó esencialmente el artista intelectual típico del Manierismo, en el caso del retrato femenino a lo divino, aunque inicialmente contaran análogos determinantes, sin embargo su generalización responde a móviles sociales; de ahí que su complejidad intelectualista se pierda y se imponga un sentido de más simple teatralidad y a veces tono popular en la representación. Al mismo tiempo la irrupción de la visión directa de la realidad que se produce en el Barroco, borrando la concepción de lo ideal y arquetípico que buscaba el embellecimiento y corrección del modelo humano, producirá la exaltación del naturalismo en cuanto a los rasgos de retrato contrastando más con su función representativa de la figura religiosa, y lo mismo de la mitológica. Su significación de moda queda más patente.

EL RETRATO A LO DIVINO Y EL AMBIENTE ARTISTICO Y ESPIRITUAL

Partimos de un concepto -"retrato a lo divino"- que ya hace muchos años lanzamos como el más apropiado para calificar un tipo de retrato femenino especialmente desarrollado en la época de la Contrarreforma y el Barroco. Destacábamos la existencia

de este tipo de retrato basándonos, junto a algunos ejemplos concretos que podían señalarse en la pintura de la época, en los testimonios que nos ofrecía la poesía española del siglo XVII, los cuales demostraban cómo, especialmente en la Corte, gustaron retratarse las damas con atributos y aspecto de Santas. Nuestro esencial propósito era intentar una interpretación de los rasgos externos y sentido expresivo de los cuadros de santas de Zurbarán.

La aplicación del término "a lo divino", lo hacíamos trasladándolo de lo literario; sobre todo en la poesía, la denominación se empleó de forma normal para toda composición originariamente de tema profano, después adaptada o transformada -contrahacer se decía- con sentido e intención espiritual. Ello se vió favorecido, y esencialmente determinado, por el florecer de nuestra literatura ascética y mística, en cuyas formas de exposición ya se había dado por espontánea e íntima necesidad la utilización de los recursos expresivos del amor humano y de todos los aspectos del vivir cotidiano. Por eso junto a nuestros grandes místicos se producen los más activos focos de poesía a lo divino⁴⁹. Lo predominante fué adaptar las canciones amorosas -ya de tradición culta cancioneril, ya de lo popular- a la expresión del amor divino. Pero, además, dentro de la corriente más propiamente conceptista, todos los motivos de la vida cotidiana, en sus más distintos órdenes, sirvieron para hacer ingeniosas comparaciones que, jugando con el equívoco y la metáfora, se aplicaban con intención devocional a todos los aspectos imaginables de la vida religiosa; desde lo más realista de la consideración de la Pasión de Cristo, y Vida de Santos, o actos de la Vida eclesiástica, hasta las más elevadas cuestiones teológicas y misterios del sentimiento y experiencia mística⁵⁰. Toda esa creación se verificó esencialmente en la poesía -teniendo como uno de sus focos principales la vida conventual, especialmente franciscanos, carmelitas y jerónimos- y eclesiástica, pero también brotó en el ambiente devoto secular, y su influjo alcanzó incluso las formas literarias de la tradición culta renacentista y naturalmente el teatro, donde se desarrollará paralelamente a la creación de la comedia barroca, sobre todo en la comedia de santos y el auto sacramental.

Todo ese proceso se fué produciendo, aunque con antecedentes en la Edad Media -sobre todo en sus finales- en la segunda mitad del siglo XVI; y en el comienzo del siguiente, será un fenómeno general extremado y popular. Para la mentalidad de las gentes esta asociación y enlace de lo humano cotidiano y de lo divino fué constituyendo una visión tan normal en el ambiente en que se movían que todos los extremos que en este sentido, o sea, el arte o la literatura les ofrecía, eran contemplados y gustados como un fenómeno natural. Las fiestas y conmemoraciones religiosas, con las ricas y abundantes decoraciones pictóricas, inscripciones y cartelas poéticas, en arcos, empalizadas, altares y catafalcos, fueron elementos que contribuyeron a que las gentes -aun sin saber leer- fueran asimilando un cúmulo de expresiones alegóricas e imágenes, y asociando el mundo de la realidad y el de la ficción y sobrenatural como formas claras y naturales en su apariencia y representación. Los jeroglíficos y emblemas, en esas decoraciones y en los abundantes libros de este género multiplicados entonces actuaron en la creación de esa mentalidad que asociaba lo ideológico y espiritual con lo real y cotidiano⁵¹. Y aún más contribuyó a ello el esplendor del teatro -convertido en espectáculo para todos- con las comedias de santos y los autos sacramentales; la presencia y acción de los personajes representando figuras religiosas, con sus atributos, pero con atuendos del mundo terreno, ya con fantasía, ya de acuerdo con lo contemporáneo, incluido lo pastoril, hicieron le resultara a todos completamente normal la visión de una santa o de

un arcángel con rasgos realistas hasta lo identificable. Si unimos a todo ello el clima de devoción que se respiraba por todas partes avivado por la gran producción de nuestra literatura ascética y mística —aunque el vicio y la miseria fuera grande, a veces bajo el enmascaramiento de la práctica devota— comprenderemos cuan lógico era que en aquella sociedad devota y teatralizada en sus formas de vida, se hiciera moda el retratarse las damas como santas y el que las gentes lo vieran como natural e incluso viera también como natural la consecuencia de que, cuando, intencionadamente, se pintaran santas, se hiciera con un sentido realista individualizador de verdadero retrato. Y lo mismo ocurrió con las series de pinturas de Angeles y Arcángeles, género también gustado por Zurbarán y los sevillanos.

No hemos pretendido nunca afirmar que todas las pinturas de santas que nos ofrece Zurbarán sean otros tantos retratos de damas representadas a lo divino. Naturalmente que el artista haría, —y con mucha más abundancia— cuadros de pura intención religiosa, dentro de ese tipo y rasgos que conocemos y que repitieron sus imitadores. Precisamente en la intención de retratarse como santa estaba el propósito de plantear la ambigüedad o equívoco; ése era precisamente el especial encanto de este tipo de retrato, y de ahí que la estética barroca —tan seducida en su expresión literaria y lingüística por el equívoco— lo prodigara, dentro de la general valoración que del género hizo la época.

Es claro —y ya se ha apuntado— que hay bajo esa preferencia artística un poderoso determinante sociológico, que, naturalmente, pesa sobre los pintores y es la causa principal de que ese tipo de retrato se produzca y se prodigue precisamente en todo el Barroco. Si en general la demanda explica y hasta fundamenta en su contenido mucho de la creación artística —es claro que no todo, y que a veces el artista contradice o piensa está contradiciendo a su época— aún más ocurre esto en un género como éste tan concreta y personalmente unido a quienes hacen el encargo al pintor. Es un hecho reconocido cómo en España la falta de una gran burguesía como clase predominante y pudiente hizo que los talleres de nuestros pintores tuvieran como actividad central el atender la demanda de Iglesias, Monasterios y Conventos, que eran abundantes y poderosos y que, además, atraían hacia ellos a las hermandades y cofradías y a los nobles que costeaban y dotaban con sus fundaciones capillas, retablos y enterramientos. De aquí que se produzca no sólo la abundancia de nuestra pintura religiosa, sino también la importancia de la misma, sobre todo en los conjuntos de pintura monástica y de retablos. Salvo Velázquez, que precisamente buscó el cargo de palacio, no para ser cortesano, sino por el contrario, para tener independencia como artista, todos nuestros pintores dependieron esencialmente de esos encargos de los medios eclesiásticos y conventuales; ocupando así, la pintura de retrato y de otros géneros, como la del paisaje y bodegones, un lugar secundario. Es verdad que hubo talleres u obradores donde se pintaban bodegones, floreros y paisajes, pero fué sobre todo en Madrid y algunas ciudades ricas como Sevilla y Valencia, donde como era lógico la demanda exigía la producción, dada la vida de la corte y la presencia de la nobleza y el principal núcleo de burguesía; pero aún así los principales cultivadores del género como Van der Hamen y Loarte, tuvieron que dedicarse también a la pintura religiosa. E indiscutiblemente, fueron, un fraile, como Sánchez Cotán, y un pintor de frailes, como Zurbarán, los que crearon las obras maestras de nuestra pintura de bodegones; pero en estos no hay sólo una honda emoción espiritual por la humilde actitud con que uno y otro contemplan el natural, sino que además hay en ellos algo, que alcanza a otros —los mejores— bodegones españoles: un ambiente de sencillez, de orden y sobre todo un sentido de la luz que valora todo lo que

ilumina comunicándole una emoción transcendente religiosa, en forma tal que muy bien Sterling pudo hablar de "luz metafísica"⁵². Diríamos, pues, que la pintura religiosa se desborda sobre los demás géneros propiamente seculares. Y los bodegones más ricos y suntuosos de elementos son precisamente los de tema de desengaño; los que responden como los mejores de Pereda y Valdés Leal a la concepción de "Vanitas". Podríamos, pues, decir que en cierto modo también en España hay no sólo bodegones moralizadores sino también a lo divino.

SOBRE LOS DETERMINANTES SOCIALES DE LA IMPORTANCIA DEL RETRATO Y DE SUS FORMAS EXOTICAS

Una circunstancia de orden social que, como ya hemos dicho, creemos influyó en el desarrollo del género del retrato mitológico, así como en el contrapuesto a él del retrato a lo divino, fué el creciente desarrollo y enriquecimiento del teatro y de la fiesta teatral de la Corte⁵³. No olvidemos que la creación y temprano esplendor del teatro que se produce en las cortes y en las grandes ciudades europeas fué un fenómeno cuyas esenciales raíces no están en la tradición de una literatura dramática, sino, sobre todo, en unos determinantes y condicionamientos sociales que, sobre todo en España, actúan tanto en su ideología y temática como en su técnica y formas de expresión. El teatro barroco —entre nosotros la nueva comedia— supone el verdadero comienzo del teatro como espectáculo; esto es para divertir y conmover a una colectividad social cuyos elementos, aunque varían de unas sociedades a otras, supone siempre una complejidad a la que hay que atender en su diversidad. El teatro se erige, así, según se ha dicho como el protoarte del Barroco; se dirige a la vista y al oído y con su potencia sensorial comunicativa atrae lo mismo al pobre que al poderoso, al culto y al ignorante. Es el auténtico arte de masas que por su vía de penetración sensorial puede recoger también a la mayoría analfabeta, lo mismo que las artes visuales o, mejor dicho, más, porque lo visual es esencial en él. Se explica así se produzca el desbordamiento del teatro, entendiendo el hecho en todos los sentidos. La teatralidad invade todas las formas de la vida e incluso de la propia conducta personal. No es extraño, puesto que la representación teatral alcanzó a todas partes; comenzando, claro es, por los corrales de comedias o teatros públicos y por los de la corte, pero alcanzando la sala del particular y el rincón del claustro. La teatralidad se extremó, así, no sólo en los actos públicos de orden civil, sino lo mismo o más en los de carácter religioso. Y en consecuencia se impuso sobre las formas artísticas.

En nuestro libro sobre "El Teatro y la Teatralidad del Barroco", destacábamos, según hemos comentado, este hecho de la teatralización de la vida y el arte y —aunque parezca una redundancia— de la teatralización del teatro; esto es, de la introducción de la pieza teatral dentro del teatro y el desarrollo de todos los recursos de enmascaramiento y ficción dentro de la escena. Si por una parte todo ello llevó a una vida de apariencia y ficción, por otra venía a afirmar la vieja y profunda concepción cristiana —desarrollada entonces como nunca— de la vida como teatro, lo que vino a alcanzar su realización suma en el arte en "El Gran Teatro del Mundo" de Calderón.

Podríamos decir que viviendo dentro de este ambiente se sensibilizaría la gente en forma que actuaría en la vida con la conciencia de que representaba un papel, o imitando la representación de un personaje en la escena. Esto se extrema en el sector social

más elevado, más atento en su actuación a un formalismo, y sobre todo en la aristocracia cortesana. De hecho, pensemos que no sólo en la corte inglesa y —más aún— en la de Versalles, sino en la de Madrid, intervienen los personajes de palacio, desde el Rey hasta el bufón, pero sobre todo las damas, representando papeles en comedias y ballet, como figuras mitológicas y del mundo caballeresco y legendario. Había, pues, una situación real en que la dama era admirada con los ricos atuendos y alegóricos atributos, y no sólo en el momento de la danza y la representación, sino en los inmediatos y consecuentes de convivencia en los salones y jardines. Pensemos que a veces estas fiestas de Corte estaban unidas a comidas y convites y que por lo tanto se alternaba y convivía bajo el enmascaramiento teatral de figura del pasado histórico, legendario y mitológico.

Que en unas circunstancias y formas de vida como esas que se impusieron en las cortes europeas se desarrollara la moda del retrato mitológico y bucólico nada tiene de extraño. En su origen podemos ver —como se deduce de los estudios de Panofsky y Würlenberger— unas motivaciones estético ideológicas impulsadas por el intelectualismo del artista manierista; pero el hecho de que se haga moda depende de un influjo y valoración establecido, por las clases superiores aristocráticas, razón siempre de la moda, según señala Simmel⁵⁴. No olvidemos que el gusto por retratarse se desarrolló precisamente como moda, sobre todo desde la época del Manierismo y, en consecuencia, partiendo de las clases superiores aristocráticas y burguesas y descendiendo, según lo natural de las modas, a las clases inferiores. Se creó una actitud psicológica que se recreaba en la contemplación de sí mismo viéndose personaje del cuadro. A la misma razón se debe la importancia del autorretrato en el Barroco, y de la biografía y autobiografía en Literatura.

Esa generalización del hecho de retratarse determinó la protesta de los artistas teorizantes que aunque consideraban el retrato como un género de orden inferior, lo admitían sólo para representar reyes, papas y grandes personalidades de las armas, de la Iglesia y del saber y las letras.

Según el clasicismo manierista el gran pintor había de pintar conforme a la idea interior, perfeccionando el natural⁵⁵. Por la misma razón cuando renazca una estética neoclásica volverá a producirse una postura análoga. Así —como recordaba Friedlander— Lessing "desterraba el retrato del dominio del arte. Encontraba el retrato incompatible con sus principios estéticos"⁵⁶. Venía como a recordar a Miguel Ángel, que no aceptaba el género como tal —y tampoco el paisaje— ya que sólo concebía digno del arte la representación de la belleza ideal de lo humano. El retrato, pues, se concebía en una exaltación de la belleza "supliendo los defectos de la naturaleza con el Arte", según decía Lomazzo, y manteniendo el decoro del alto personaje —único digno del retrato "representando —según advierte el mismo— no el acto que por ventura hacía aquel Papa o aquel Emperador, sino aquello que debía hacer, respecto a la magestad y decoro de su estado"⁵⁷. Esta concepción lleva no sólo a la idealización de los rasgos, sino también a la imposición de actitudes y composiciones convencionales rígidas y con elementos extraños, aunque el afán analítico y psicologizante se detenga en la exactitud descriptiva.

Pero el afán de retratarse se fué extendiendo a las clases inferiores, a las gentes de oficios y actividades humildes, provocando la reacción de artistas y hombres de letras. Como recordaba Würlenberger, el Aretino, hacia mediados del siglo, protestará de que

incluso los sastres y carpinteros encargasen su retrato del natural⁵⁸. Mayor aún fue la protesta en el tardío Manierismo; así se dió en el gran tratadista Lomazzo en 1584. Y más tarde veremos en España a Carducho —que en pleno siglo XVII sigue menospreciando el género del retrato, como impropio de los grandes pintores— que reprueba categóricamente esa extendida moda de retratarse toda clase de gente: "ya con demasiada licencia se usa —dice— que no sólo se retratan las personas ordinárrimas, mas con modo, hábito e insignias impropísimas"⁵⁹. No tiene, pues, nada de extraño que, como lógico movimiento de la moda, se produzca entre las clases selectas directoras, la búsqueda de formas distinguidas y exóticas del retrato, lo que por otra parte se las estaba ofreciendo las ficciones del mundo teatral. E incluso se puede pensar que cuando Carducho habla de "hábitos e insignias impropísimas" se está refiriendo a atributos y elementos propios de los retratos mitológicos y a lo divino y no sólo de atuendos y adornos, y concretamente insignias, correspondientes a esas clases superiores a las que las gentes querían imitar al retratarse. Hay, pues, creemos una motivación psicológico social en la propagación del retrato mitológico y pastoril y, asimismo — en ambientes como el español— del retrato a lo divino.

Por esas razones en nuestro citado libro volvimos a considerar este tema del retrato mitológico y a lo divino y destacábamos como ejemplos expresivos de aquél los dos lienzos franceses de comienzos del siglo XVII existentes en el Museo del Prado —catalogados como alegorías de la Primavera y del Verano—⁶⁰ y que creo pueden considerarse como típicos retratos alegóricos o mitológicos, pues también pudiera ser una Flora y una Ceres, pero en este caso con la obligada compostura que evita la desnudez y que deja más claramente al descubierto se trata de dos retratos compañeros. Pensando en esas fiestas cortesanas el hecho nada tiene de extraño. Están respondiendo a una realidad de un mundo cortesano teatralizado. Y observemos, por otra parte, que, formalmente, en sus rasgos externos, actitud y movimiento —como de lento pasar o desfilar— están en perfecto paralelo con la mayor parte de los retratos de santas de Zurbarán. La "Flora" francesa interpretada con otro espíritu, y con un fondo de sombra y luz metafísica española, podría considerarse una Santa Casilda. A nuestro juicio, la razón de éste paralelismo responde a que la concepción de ambos tipos de cuadros obedecen a una moda que supone la visión teatralizada del retrato, sea mitológica, sea a lo divino⁶¹.

SOBRE EL RETRATO MORALIZADOR EN EL BARROCO

Como complemento o grave paralelo de ese tipo de retrato de dama a lo divino en el que lo alegórico mundano y lo devoto se unen con aire seductor, creemos puede colocarse otro tipo de retrato, preferentemente masculino, que podríamos llamar alegórico moralizador o moralizado; ello supone el retratarse para servir de ejemplo o aviso a los demás sobre lo transitorio de la vida humana, aunque, además puede expresar el propio pensamiento o sentir del retratado, cual si nos hablara desde el lienzo. Así la cartela, el papel, o la inscripción puede también incorporarse como elemento moralizador de significación directa. Ello se inició en el manierismo y se ve en casos españoles, expresivos de la exaltación religiosa de esta época de los grandes místicos que se extremará en el arte contrarreformista. El enlace con el sentido emblemático queda también claro; pues es la época en que se inicia el periodo de esplendor del género síntesis de lo visual y lo literario que culminará en el Barroco. Como ejemplo podemos

fuera forzando al espectador a implicarse o complicarse en el hecho o sentimiento que con el gesto o elementos significantes se quería comunicar⁶⁵.

Nos referimos en concreto al retrato de don Miguel de Mañara que centra la sala de juntas de la Hermandad del Hospital de la Caridad de Sevilla. El famoso arrepentido se nos ofrece sentado ante una mesa presidida por un Crucifijo, en la que se apoya un libro en el que lee y del que aparta la vista para mirarnos alzando la mano con gesto aleccionador. En primer término un niño sentado nos mira al mismo tiempo que se lleva el dedo a los labios imponiéndonos silencio para que escuchemos las graves palabras que el caballero está pronunciando. El libro que nos lee es su famoso "Discurso de la Verdad", uno de los textos ascéticos barrocos de más desoladora lección de desengaño del mundo. La función que este retrato desempeñaba para los que allí se reunían - y los que hayan seguido reuniéndose - era la de mantener la imagen del gran arrepentido haciéndose escuchar con gesto persuasivo para que no olvidemos nunca las terribles verdades de su "Discurso de la Verdad".

En esa tendencia moralizadora alentada por el agudo sentimiento de la fugacidad del tiempo -tema central del Barroco- hay formas complejas del retrato recurriendo al artificio tan característico de esta estética de introducir el cuadro dentro del cuadro, en forma paralela a como la ficción literaria se incrusta dentro de otra, especialmente el teatro dentro del teatro. Nos referimos como ejemplo expresivo de ese sentimiento de la fugacidad del tiempo a un autorretrato del pintor David Bailly (1651) cuyo sentido dramático moralizador lo convierte en un auténtico "Vanitas"⁶⁶. El pintor se ha autorretratado en edad juvenil; pero, junto a él, ha colocado otro autorretrato, en el que aparece con los rasgos correspondientes a como habría de estar en la vejez. A través del retrato ha querido dar la lección de la vanidad de lo humano, precisamente en el vanidoso gesto de autorretratarse ofreciendo junto a la imagen del presente, de su ser en la plenitud, su propia imagen en el futuro, de un momento ya próximo a la muerte.

Por esa vía de la consideración ascética con el triste anuncio del final de la vida se llegó en esta época del Barroco a una forma extrema de retrato moralizador cristiano que se crea por voluntad del retratado, pensando no sólo en aleccionar a los demás con el pensamiento de la muerte, sino, sobre todo, para recordársela a sí mismo continuamente. Nos referimos al hecho de hacerse retratar yacente como si estuviera ya difunto. Esto hizo el gran poeta metafísico inglés Donne según nos cuenta su primer biógrafo Izaak Walton -"Life of Donne", 1640-. Se hizo retratar envuelto por la mortaja en un ataúd dejando asomar el rostro con los ojos cerrados y vuelto hacia el Oriente como en espera de la segunda venida del Salvador. El retrato lo colocó sobre su cabeza para continuamente tenerlo presente. De él se sacó por Nicholas Stone su efigie yacente para el enterramiento; también el grabado perpetuó la macabra efigie según vemos en la edición de 1672, de "Death's Duel",⁶⁷. En España el "Cura santo" de Granada -el Venerable Francisco Velasco (1577-1622), también se hizo retratar en un lienzo, en la habitación donde vivía como párroco de la Iglesia de San Matías. Ante ese propio retrato, viéndose como difuntos, consideraban y meditaban sobre la muerte, no como algo ajeno o indeterminado, sino la suya propia que el lienzo les ofrecía. Ello -aún dentro de su macabra gravedad- suponía un sentido de teatralización, aunque fuese sintiéndose personaje en el momento decisivo del drama de la vida. Responde al mismo sentimiento de desengaño y teatralidad que llevó a Calderón a disponer en su testamento le llevaran a enterrar descubierto, para dar la lección, como hombre famoso, sobre

el final de todas las glorias mundanas. Ello se corresponde con dramatizar la idea de que "La Vida es sueño" y con ofrecer en un auto sacramental "El Gran Teatro del Mundo".

Aunque no con referencia al tema del retrato, sino para ofrecer ejemplos de tumbas barrocas en las que se destaca la figura del esqueleto, reproduce Mâle un pequeño y conocido enterramiento de Santa María del Populo, en Roma, que creemos oportuno recordar aquí, como muestra exaltada de retrato moralizador y que estimamos relacionable con el sentido de los casos citados. Porque no se trata de la normal presencia de la muerte materializada, según la más vieja tradición, en la figura del esqueleto, como en tantas representaciones de la Edad Media según se ofrece en múltiples tumbas barrocas, como vemos en los ejemplos —que podrían ampliarse— que cita Mâle. En este caso lo que se nos quiere sugerir para impresionarnos más, es que se trata del esqueleto del propio difunto que se ofrece, aun envuelto en la mortaja, viviendo, paradójicamente, muerto preso en su tumba. La obra, aunque formalmente, en sus elementos sinnada de aparatosidad barroca, sino simple y sobria de forma y ornato, es sin duda impresionante. Creemos —y hablamos por la propia experiencia— que está concebida con calculada intención para atraer y sorprender al visitante; pues se refuerza su efecto por el hecho de estar colocada a los pies de la iglesia, y en bajo, y así inevitablemente el visitante la descubre en la penumbra al entrar o salir del templo. En la parte superior, en óculo ovalado está el retrato del difunto, el arquitecto polaco Joannes Baptistista Gislenus: pero pintado con efecto de "trompe l'oeil", proyectando la sombra de la cabeza en el interior del fingido hueco —recordando lo hecho en escultura por Bernini y cuyo realismo se refuerza por el gesto de mirar al espectador. La inscripción sepulcral se desarrolla en amplia lápida en el centro; y bajo ella, en un hueco real rectangular, que cierra una aérea reja, aparece el bulto, esculpido en mármol, de un esqueleto —con las manos cruzadas y cubierto con el sudario— cual si buscara sorprendernos y conmovernos mirándonos con tan horroroso aspecto. Instintivamente experimentamos la sensación de que estamos viendo el cadáver descarnado del difunto que surge de las sombras de la tumba. Mâle señala cómo junto al retrato se lee "Nec hic vivus", y cerca del esqueleto, "Neque illic mortuus". "Así —subraya— es el vivo el que estaba muerto, y es ahora el muerto el que está vivo". La violenta contraposición asociada de las dos imágenes —como en otras obras barrocas— completa aun más su aleccionador efecto desbordante plástico comunicativo con el poder de las palabras.

Ya en otra ocasión recordábamos algunos retratos masculinos de sentido moralizador en los que el personaje se representa con alguno de los dichos elementos con que se insinúa el sentimiento de la fugacidad de la vida⁶⁸. Así tras referirnos a alguno de los citados recordábamos un retrato de influjo velazqueño —que publicó Lafuente— que representa a un caballero que nos mira interrogante mientras pone su mano sobre una calavera colocada al pie de un Crucifijo. Sin tan agudo sentido aleccionador y ascético, pero con serena gravedad, pintó Murillo al canónigo Justino de Neve, sentado ante una mesa en la que también destaca un Crucifijo y un reloj. De más inquietante emoción trascendente es el retrato de caballero —posiblemente el historiador Solís— obra de Alonso Cano que se nos ofrece con gesto absorto y meditativo en su intensa mirada, mientras aprieta en su mano un reloj de arena. Es diríamos expresar con la concreta y real imagen de lo humano y un objeto símbolo, la equivalente significación de los famosos versos de Quevedo: "¡Cómo de entre mis manos te resbalas! ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!".

De mas hiriente significación ascética es el retrato murillesco adquirido en los pasados años por el Museo del Prado que representa a un caballero que asoma tras una especie de óculo teniendo en su mano una calavera. También señalábamos en otra ocasión el "Geógrafo" de Rivera, que mide con un compás la esfera armilar mientras eleva absorto sus ojos a la altura. Y también hemos señalado hace años más de una vez la significación ascética espiritual —como actitud vigilante de caballero cristiano— del "Caballero de la mano al pecho" del Greco: "no es más —decíamos— que la encarnación del caballero castellano que aspira a la perfección, en el grave gesto vigilante que recomendaba San Ignacio en sus Ejercicios, para más presto quitar algún pecado o defecto particular: "ponga la mano en el pecho —aconseja el santo— doliéndose de haber caído; lo que se puede hacer aún delante muchos, sin que sientan lo que hace". No es extraño —agregábamos— que en análoga actitud retratara al beato Avila que tan próximo, o tan dentro, estuvo de la espiritualidad ignaciana"⁶⁹.

El retrato que el madrileño Jusepe Leonardo hace de Carlos V en Yuste para un tapiz —que se tejió en Brujas hacia 1640— es, según éste nos ofrece, una completa visión barroca del retrato alegórico moralizador, donde se acumulan esos objetos símbolo del desengaño de la vida humana. Está sentado junto a una mesa de rico tapete y delante de un suntuoso dosel; pero con gesto absorto de hondo meditar, sólo atiende a lo interior y al Crucifijo con dos candelabros colocados sobre aquélla y a cuyos pies está el cetro, la corona imperial y una rama de laurel dejada sobre el libro de meditación. Caídos o apoyados en el suelo se ven banderas y trofeos de victorias guerreras. Su mano izquierda abraza una calavera puesta al borde de la mesa y en la otra tiene una corona de laurel, como si acabara de quitársela a aquélla. En la pared cuelga un reloj de pesas y sobre el tapete está abierto otro de bolsillo. El pintor, al historiar en esta serie de tapices un hecho de la vida del Emperador, quiso retratarlo en su retiro del mundo, pero ejemplarizando con su fiel retrato que lo presenta de perfil ajeno al espectador, lo mismo que a todos los símbolos de grandeza y poder que tiene a sus pies; pero dejando que nos mire por él la calavera que coge —o casi acaricia— con su mano.

Si en algunos de los casos anotados el retrato se hace moralizador por el especial significado que le dan esos elementos significativos que hablaban con la claridad de graves palabras al espectador, hay otras composiciones con retratos o figuras que quedan totalmente envueltas entre esos objetos como parte viva de un bodegón de sentido de Vanitas. El antiguo bodegón con figuras de complejo concepto pluritemático del Manierismo —convencional pero con rasgos realistas— adquiere ahora —mediado el siglo XVII— un nuevo sentido moral religioso, uniéndola más concreta representación de la realidad material, no ya con la figura que asume papel de símbolo —como el caballero dormido que sueña la visión que vemos en el conocido lienzo de Pereda— sino con la sobrenatural del Ángel como enlace o comunicación de este mundo y el más allá. Así, en el famoso "Jeroglífico de la Vanidad" del citado pintor, en el Museo de Viena, vemos un Ángel de seductores y realistas rasgos femeninos que nos mira y nos muestra —como viva lección de la transitoriedad de todas las glorias terrenas— en una mano el retrato del Emperador Carlos V, y con la otra el globo del mundo, recordando lo que fueron sus dominios. Los objetos que le rodean refuerzan, con su clara y categórica significación, lo que nos está diciendo el ángel: las calaveras, el rico reloj de mesa, el de arena, el candelabro con la vela apagada, los trozos de armadura y los naipes. Los rasgos del Ángel hacen pensar, como señala Julián Gállego, en un posible retrato a lo divino⁷⁰. Se uniría, así, aquí, esta forma y la alegórica en su más plena versión cristiana moralizadora.

Utilizando también otra figura de ángel como enlace con lo sobrenatural, pero con la presencia del auténtico retrato, se nos ofrece el lienzo de Valdés Leal, "Jeroglífico del arrepentimiento", o como con acierto se suele llamar la "Conversión de Mañara". No parece haya duda que el hombre que en él aparece con la cabeza apoyada sobre la mano -verdadero pensador cristiano del Barroco- embebido en la lectura de un libro de meditación, es el gran arrepentido sevillano. Tras de él, un Ángel -como la visión fruto de su meditación- le descubre, en concreta realidad simbólica, la contraposición de lo temporal y lo eterno; es como aprovechar la coyuntura -como adóctrinaba Nieremberg- para convertir el tiempo que se escapa en eternidad. Con su mano izquierda le presenta un reloj de arena, mientras alza la derecha señalando una rica corona que resplandece en un luminoso rompiente de cielo. Una inscripción sobre ella refuerza el sentido aleccionador de la meditación y del cuadro: "Quia repromisit Deus". Como dice Julián Gállego -tras otros comentadores del cuadro- lo que se lee es la Epístola de Santiago (I, 12): "Feliz aquel que soporta la prueba, pues una vez probado su valor recibirá la Corona de vida que Dios prometió a los que le aman"⁷¹. Sobre la mesa se apilan otros libros ascéticos y de entre ellos se levanta una rama de azucenas, como si uniera el símbolo de la castidad, del alma consagrada al puro amor de Dios, y el sentido temporal del rápido marchitarse de la vida humana. Pero, además, todo el fondo lo ocupa, en detallada visión, un cuadro representando el momento de la tragedia del Calvario con María al pie de la Cruz. Los misterios de la Redención y de la Pasión y muerte de Cristo, son objeto central de la meditación del cristiano; pero en este caso sin olvidar la devoción a María, la corredentora. Así, como elemento expresivo de ello, en esa mano en que se apoya el caballero tiene prendido un rosario. El cristiano ha de tener siempre ante sí a Cristo crucificado, pero sin olvidar la intervención de María. El cuadro, en sus elementos, es la más completa lección moralizadora, pero ésta nos repercute más honda y directamente por la real presencia de este caballero que nos está dando la viva lección de su arrepentimiento. En realidad, el Ángel al mostrarle a Mañara la diferencia entre lo temporal y eterno nos está dando la lección a quienes contemplamos el lienzo; pero lección que une el ejemplo vivo y próximo del caballero, ya apartado del mundo y absorto en su meditación, que a través de Cristo y con la intercesión de María le lleva a conseguir la corona del cielo.

Y quisiéramos recordar por último en esta rápida anotación de formas moralizadoras del retrato subrayando la expresividad del sentimiento de desengaño una composición repetida en la pintura del siglo XVII que representa a una dama con gesto melancólico en el momento de desprenderse de todas sus joyas, como dispuesta a abandonar el mundo, en un acto de conversión y entregarse a la vida contemplativa. Hay que distinguir un primer tipo de composición más simple que arranca de fines del siglo XVI, pero que persiste a través del siglo siguiente. En este caso la joven dama en primer término, con el cabello suelto y despojada de alhajas, se ofrece con gesto meditativo; y tras ella otra figura de dama cubierta de blanca toca, con actitud de orar, se presenta como la llamada a la vida contemplativa, y hasta hace pensar si es la misma persona, después de renunciar al mundo y sus vanidades. Conocemos varios ejemplos de fecha temprana -fines del siglo XVI o comienzos del XVII-; pero como composición persiste en el supuesto retrato de la comedianta la "Calderona" -la bella amante de Felipe IV- que se conserva en el monasterio de las Descalzas Reales, que está demostrando ese sentido espiritual de abandonar el mundo y la entrada en el claustro⁷². También hay otro tipo posterior en que la figura aislada está rodeada de elementos significativos de todos los goces de los sentidos. A veces se ha interpretado esta composición y también la anterior como

la conversión de la Magdalena; pero el sentido de actualización de adornos y ambiente le da cierto carácter de retrato a lo divino, o mejor aún quizás, más que de santa, de alegoría o Vanitas con un sentido realista análogo al que en lo holandés ofrece Vermeer en su cuadro de la Fe. Un expresivo ejemplo de mediados del siglo XVII, de un exuberante barroquismo con fuerte influjo flamenco, vemos en un lienzo hoy en la colección del Museo del Prado depositada en el Palacio de Carlos V en Granada. Representa a una noble dama ricamente vestida y enjoyada, sentada junto a una mesa con tapete, en un suntuoso salón, con cortinajes, alfombras y cojines, que abre a un luminoso paisaje. Sobre la mesa, un bello florero y un cofre de joyas, alguna caída en el tapete. Por delante caídos a sus pies vemos un espejo de mano, un rico collar de perlas, y apoyado en una silla, un violín y libro de música. Sobre un cojín, sentado, nos mira un perrillo y, al fondo, sobre la alfombra, juguetea un mico. La dama se mueve con gesto de sorpresa y horror, cogiéndose el collar de perlas de su cuello, y mirando hacia el cielo de donde unos luminosos rayos vemos lanzados sobre ella; más que una actitud de meditación parece haber sido conmovida por el anuncio de la muerte en pleno goce de sus riquezas y deleites terrenos. Es claro, pues, su sentido de Vanitas.

Como muestra de retrato moralizador de valor de Vanitas, que a la mirada de hoy no parecería fatal, merece recordarse el lienzo atribuido a Nicolaes Verkolje que representa a un bello joven de grave gesto que toca una viola de gamba -Cracovia Castillo Wawel-. Como comenta Jan Bialostocki, "en este caso, la música es asociada con la inscripción *"Sic transit gloria mundi"* (así pasa la gloria del mundo) y de este modo se da el contenido de la vanitas a esta composición aparentemente de género"⁷³.

Como vemos por el rapidísimo índice que hemos apuntado las formas complejas de intencionalidad moralizadora que ofrece el retrato en el Barroco son más de las que se sospechan al enfrentarse con el tema. Estas anotadas, con su espiritualidad y sentido trascendente -dentro del más vigoroso realismo- nos permiten comprender mejor el ambiente sobre el que la intención extra artística -o supra artística- del pintor y las exigencias de orden social, hicieron posible la forma del retrato a lo divino.

LA PRESENCIA DEL RETRATO A LO DIVINO EN LA POESÍA BARROCA ESPAÑOLA

Las composiciones poéticas que nos movieron a escribir una nota bajo el título de "Retratos a lo divino", con la mira de buscarle una interpretación al tipo iconográfico que ofrecen los cuadros de Santas de Zurbarán, eran pocas; pero se fueron aumentando hasta duplicarse, sin que nos hubiésemos propuesto una búsqueda intencionada: solamente lo surgido ocasionalmente en nuestras lecturas y estudio de la poesía española del Barroco⁷⁴.

Las primeras composiciones que destacamos fueron: un soneto de Ulloa Pereira escrito "En ocasión de haber puesto una dama la copia de su rostro en una imagen de Santa Lucía"⁷⁵ -publicado en 1674- y un Epigrama del Príncipe de Esquilache -publicado en 1654- dedicado "A una dama retratada con la insignia y vestido de Santa Elena"⁷⁶. Y como ejemplo análogo también recordábamos un soneto de Lope de Vega "A una tabla de Susana, en cuya figura se hizo retratar una dama"⁷⁷. Después añadimos, como composición anónima de una Academia madrileña, un "Soneto de una dama de esta corte alabando una excelente pintura de una Santa en la que el pintor copió el rostro de cierta dama hermosísima"⁷⁸ -publicado en 1635- y otro poeta cortesano Salcedo Coronel,

comentarista de Góngora, dedicado "Al retrato de una dama en traje de Magdalena penitente" -publicado en 1649-⁷⁹. Todo ello lo pudimos completar con una larga e importante composición inédita escrita dentro de los tres primeros años del siglo XVII: unas "Décimas de don Luis Carrillo y Sotomayor a Pedro de Ragis, pintor excelente de Granada, animándole a que copie el retrato de una señora deudora suya, en figura del Arcángel San Gabriel"⁸⁰. En este caso la dama se concreta en el poema con el recurso del acróstico: doña Gabriela de Loaisa perteneciente a la más ilustre aristocracia granadina. La fecha de este retrato coincidiría, pues, con dos italianos que citamos en otro párrafo de este ensayo. La importancia de la composición, en todos los sentidos, es prueba de la gran estima que en ese momento se le concedía a ese nuevo género de retrato. Por otra parte anotamos cómo el enamorado poeta -que pronto sufriría un hondo desencanto- se sintió arrastrado tras su brillante descripción, a dar un profundo sentido moralizador, de vanitas, al cerrar su poema con el anuncio de la destrucción, de la de la muerte: "Mi intento, señora hasido/ En pintar esta deidad/, Sacar a luz la beldad/ Increible que has tenido: /Antes que al tiempo el olvido/ Suceda y al sol la helada:/ Antes que a tu edad dorada/ La de plata encubra y seque/ Un accidente y te trueque./ De cielo que eres, en nada".

Los textos estimamos son los suficientes para testimoniar la existencia de una moda -no sólo cortesana- de retratarse las damas con actitudes, gesto y atributos de santas. Y reconocida la presencia de ese tipo de retrato a lo divino es lógico deducir no sólo el esencial influjo formal y expresivo que ejercería sobre él la iconografía religiosa, sino también el recíproco de ese género híbrido, de realismo y divinización, sobre la pintura de Santas propiamente dichas; esto es, hecha con la pura intención devocional. Observemos que las tres santas, cuyos nombres se concretan -Lucía, Elena y Magdalena- son de las más frecuentemente representadas en la pintura barroca española, las dos primeras con ejemplos repetidos en la obra de Zurbarán.

EL RETRATO A LO DIVINO Y LA PINTURA BARROCA ANDALUZA

Nuestra intención al publicar esas composiciones poéticas era procurar dar una interpretación al tipo de retratos de santas pintados por Zurbarán partiendo de un hecho de la vida social; pues lo que testimonian es una moda entre las damas que, casi con seguridad, se representaban así ostentando cada una los atributos de la Santa que le correspondía por su nombre. Decimos esto porque en el más importante poema de este tipo que conocemos nos ofrece, según queda dicho, a una doña Gabriela retratada en figura del Arcángel San Gabriel. En cierto modo es una unión -o mejor dicho en este caso, confusión- análoga a la que nos ofrece la pintura medieval de donantes acompañados de sus respectivos patronos. Junto a los tipos creados por Zurbarán -que tendrían quizás antecedentes en artistas del círculo de Pacheco, como lo demuestra el citado del granadino Raxis- es frecuente en lo andaluz posterior de aquél, sobre todo en los seguidores de Murillo, los bustos de Santas con atributos dentro del mismo carácter de retrato. Y a ellos se unen otros granadinos contemporáneos y posteriores, de los que comentamos luego algunos desconocidos.

No queríamos -repetimos- afirmar que todos los retratos de Santas que en abundancia realizó Zurbarán -y que repitieron otros después- eran auténticos retratos a lo divino,

sino que ese tipo de retrato que sabemos fué frecuente -y lo fué también entonces y después fuera de España- y no sólo como exclusiva moda cortesana, fué el principal determinante de ese tipo en concreto de retrato de santas repetido por Zurbarán. Naturalmente que si creemos que alguno de los que conocemos en efecto lo son. Decíamos entonces que el hecho de que la figura de una misma Santa sea vista en la infancia y en la juventud, -como ocurre con el caso de Santa Casilda que la representa niña, en el lienzo procedente de Granada, y ya mujer en su plenitud, en el lienzo del Museo del Prado- estaba indicando se trataba de visiones inspiradas por un modelo humano concreto y no por un tipo iconográfico religioso hecho. Podrá representarse a la Virgen María niña o mujer; pero una santa cuyos atributos se ligan a un hecho ya de su vida, ya de su martirio o muerte, no tiene sentido se represente -y menos por un mismo artista- con un tan decidido cambio de edad. Y el caso puede confirmarse con otro cuadro granadino -posiblemente de Juan de Sevilla- del mismo siglo existente en la catedral de Málaga y que representa -en composición que recuerda la famosa del Correggio- a la Virgen con el Niño a quienes se acerca una Santa Catalina niña con su espada y otra santa joven, con la palma del martirio, ambas con rasgos de verdaderos retratos. El caso de la niñita -y también el de la santa mártir que parece protegerla como en las tablas medievales- está indicando la clara intención de individualizar, apartándose de lo acostumbrado en la iconografía de la Santa.

La analogía de este lienzo con otros del granadino Bocanegra, representando a la Virgen Madre adorada por niños con claros rasgos de retratos contemporáneos confirma el hecho de la plena incorporación del retrato a la composición religiosa que comentamos en el capítulo siguiente de este ensayo⁸¹. Sobre todo es de señalar el lienzo de la Iglesia de San Sebastián de Antequera en el que una niña destacándose de dos pastorcillos se aproxima al pequeño Jesús formando grupo con él. Y es curioso observar que en esa misma iglesia hay un lienzo de fecha muy anterior del pintor y poeta Antonio Mohedano en que también aparece al pie de la Virgen con el Hijo un retrato de niño en adoración que, aunque sin enlazar con la Virgen, sin embargo, se integra en el conjunto, porque tras él un Ángel adolescente le acoge e impulsa para aproximarlo⁸². Indirectamente, pues, todo refuerza la importancia y frecuencia de los retratos a lo divino en la España del Barroco. Claro que en este aspecto de integrar el retrato en la composición religiosa hay sus antecedentes renacentistas y medievales en la pintura europea; pero ello por otra parte reafirma el sentido de nuestra interpretación.

SOBRE LA INTEGRACION DEL RETRATO EN LA COMPOSICION RELIGIOSA

Es un hecho bien conocido que el introducir el retrato dentro de la composición religiosa respondía en parte a una visión que venía de tradición medieval, especialmente prologada en la pintura gótica y con importantes supervivencias en el Renacimiento. Los ejemplos de más interés y valía están en lo flamenco, pero, en parte por su influjo, cuenta también en la pintura europea de otros países. La forma normal de esa incorporación, era la colocación marginal como representación de donantes arrodillados en actitud de rezo y veneración de la figura central; predominantemente de la Virgen con el Niño. Unas veces las figuras de los donantes arrodillados quedan en paneles laterales, ya solos, ya acompañados de sus santos patronos; pero otras, se integran positivamente dentro del grupo central. Lo predominante es una unión o inclusión

dentro del cuadro; a veces en menor tamaño respondiendo al sentido de diferenciación del plano religioso sobrenatural tantas veces mantenido en la ordenación jerárquica medieval; pero, salvo esa actitud expresiva convergente respecto a la figura central falta el enlace o participación en una acción como intervienen los santos en las agrupaciones o sacras conversaciones.

Esa introducción del retrato dentro de la unidad de visión de la composición religiosa, frecuente en la pintura gótica, alcanza plena y magistral realización con toda fuerza naturalista en Jan Van Eyck. Si en el políptico de Gante quedan los donantes en tableros aislados; por el contrario en sus dos composiciones la Virgen del Canciller Rolin y la del Canónigo Van der Paele, forman los retratos con la Virgen una total unidad compositiva; aunque en el primero es más la Virgen la que se integra dentro del ambiente real contemporáneo del retratado que devotamente la adora en su reclinatorio. En el segundo la incorporación del Santo protector, tras el devoto canónigo arrodillado adquiere un especial sentido realista -mayor de lo normal en este repetido recurso compositivo de unir los patronos a los donantes- en la forma en cómo el Santo acciona con vivo gesto de mediador presentando a la Virgen su protegido. Más indiferente quedará la familia Portinari -con la consabida distribución de mujeres y varones- con sus dobles patronos en los paneles laterales del gran altar de Hugo Van der Goes. El enlace en una misma composición se repetirá, entre otros muchos, en Memling en la tabla de la Colección del Duque de Devonshire, aunque los santos patronos protejan y presenten a sus donantes con más indiferente actitud. Lo mismo podríamos ver en la pintura alemana y en general en toda la pintura gótica europea y, por supervivencia, en el siglo XVI. Algunos de los mejores retratos del siglo XV corresponden precisamente a composiciones religiosas en que aparecen como donantes. Pensemos en la "Piedad" de Aviñón, en la "Adoración del Niño" -de un caballero y Santo Patrono- de allí mismo, o en la "Piedad" de Bermejo, o en la "Virgen de los Concelleres" de Dalmau. Un tema que favoreció esta integración del retrato con la figura religiosa central fué el de la "Virgen de la Misericordia" que la representa amparando a los devotos bajo su manto. Dentro de ese tipo queda situada la "Virgen del Buen Aire" o "de los navegantes" de Alejo Fernández con algunos de los mejores retratos que se pintaron en Andalucía en su siglo.

La inclusión del donante o donantes en la composición religiosa se mantiene en el siglo XVI incluso con el sentido ordenador jerárquico típico medieval, representando la figura humana real más pequeña que la religiosa. Este rasgo a veces se extrema hasta lo chocante -cual si fuesen muñecos- como vemos en la pintura de Durero, en el retablo de Baumgarten -1503- de la Pinacoteca de Munich y en el "Descendimiento de Cristo" de allí mismo. En la pintura alemana, precisamente hay un caso verdaderamente extraño en la forma de introducir el retrato; nos referimos al cuadro de Lucas Cranach, el Viejo, representando "El Linaje de la Virgen". En el fondo tras una especie de gran balcón asoman junto a San José, dos caballeros que dialogan con gesto meditativo. Formalmente están plenamente introducidos en la composición, pero quedan ajenos a la acción representada; si bien puede pensarse dialogan sobre la ascendencia de Jesús. En contraste la misma pintura alemana, medio siglo después, con Holbein, el Joven, al interpretar el tema tradicional de la Virgen de la Misericordia, nos da la visión más intensamente realista y natural. A un lado y otro de la Virgen se agrupan los varones y hembras de la familia del alcalde Jacobo Meyer, en proximidad inmediata de Aquella, e integrándose, así, en un todo compositivo realista; aunque entre la figura de María

y los devotos que tiene junto a sí a sus pies no se produzca una relación de enlace o acción. Las figuras de los retratados están sólo en actitud de adoración, pero la Virgen y el Hijo solamente por su colocación y atuendo, corona y bella humanidad, se distingue con sentido religioso de esa familia arrodillada a sus pies.

Pero hay que subrayar en el siglo XVI el hecho de que no sólo se hagan más frecuentes las figuras de donantes incorporadas a la composición, sino que los retratos se identifiquen con personajes que intervienen en la escena. Con acierto John Pope-Hennessy ha dedicado un capítulo de su citado libro a estos casos de retratos de donantes y participantes considerando varios casos expresivos de la pintura flamenca, alemana e italiana⁸³. No creemos necesario recogerlos aquí; pero sí el destacar los casos del Manierismo y prebarroquismo veneciano de los que reproduce varios conjuntos y detalles. Los ejemplos del Tiziano, del Veronés y sobre todo del Tintoretto son de especial interés; sobre todo esos casos en que vemos interviniendo junto a la figura principal un personaje de la época del pintor, en forma que se haría verdaderamente señalado para los contemporáneos. En algunos casos, lo principal, cuantitativamente es el grupo de retratos, de familias completas. Esa concepción del retrato la veremos en España alcanzar un punto extremo en el Greco. Como composición repetida, tanto en la pintura como en la escultura, es de señalar los casos en que un artista se representa como Nicodemus sosteniendo el cuerpo de Cristo muerto al darle sepultura. Conocidísimo y famoso con razón, por su misma emoción religiosa, es el grupo escultórico de la "Piedad" de Miguel Angel en la Catedral de Florencia. También es conocido el lienzo del Tiziano en el Museo del Prado. Pero no debemos olvidar entre los casos que reproduce el citado crítico el "Enterramiento" del Tintoretto en San Giorgio Maggiore en Venecia; el "Cristo muerto con Nicodemus" de Savoldo -Cleveland-, y en la escultura el grupo de Baccio Bandinelli en la Annunziata de Florencia.

El Manierismo hará frecuente la composición religiosa con medias figuras de retratos en la parte inferior que quedan relacionados más o menos ajenas a la escena o personaje religioso central. Caso intenso de concentración es el pequeño cuadro de Moroni -con busto de caballero adorando a la Virgen. Está absorto ante Ella que en cambio nos mira a nosotros como reclamando adoración. En composición amplia configura de donantes de caballero y dama en destacado primer término -él con gesto de asombro de admirar la visión de los santos adorando a la Virgen y el Niño- podemos recordar como ejemplo del primer Barroco romano el gran lienzo de Lucas Carracci en el Museo Cívico de Cento.

En cuanto gran composición integrando el retrato en la escena religiosa nada comparable -según acabamos de decir- al "Entierro del Señor de Orgaz" del Greco -superior a lo que en el mismo sentido pudo ver en Venecia, especialmente en el Tintoretto -donde, reforzando el hecho milagroso del descender a este mundo San Agustín y San Esteban para dar sepultura al virtuoso caballero, en premio a sus buenas obras lo representó como sucediendo en su propia época. Quienes se asombran del milagroso acontecimiento, son los caballeros toledanos, religiosos y sacerdotes contemporáneos, amigos del artista. El mismo nos mira entre ellos, y su propio hijo, en primer término nos llama la atención sobre lo que está sucediendo. Los santos quedan idealizados, aunque vestidos como un obispo y un diácono de entonces. Lo sobrenatural y lo terreno quedan en la más íntima convivencia. Y de ese mundo terreno son, intencionadamente, seres contemporáneos identificables los que dentro de la escena representada viven

el hecho milagroso. Pero incluso llegó al extremo de retratar al rey Felipe II entre los bienaventurados en la corte celestial donde se representa el momento trascendental en que un ángel asciende con el alma del virtuoso caballero, mientras Marfa y el Bautista imploran por él a Cristo. Este hecho por otra parte se corresponde bien -en cuanto a interrelación de lo real y lo sobrenatural- con también representar a San José caminando con el Niño, teniendo como fondo la ciudad de Toledo.

En relación con lo toledano, y en concreto con dicha composición, merece recordarse alguna obra del lego cartujo Sánchez Cotán, allí formado, pero que, ya maduro abandonando el mundo, entregó su vida y su trabajo al servicio de la Orden, en el Paular y, sobre todo en Granada. Cuando hizo la historia de su Orden, al representar la escena de la leyenda que atribuye la conversión de San Bruno y sus discípulos a la resurrección, del sabio maestro Diocres -que declaró que a pesar de su sabiduría había sido condenado por el Tribunal Divino- recordó la composición del Greco y se autorretrató entre los asistentes al extraordinario hecho, con gesto desbordante comunicativo, como sorprendiendo el efecto que el acontecimiento produce al espectador. Pero la obra de este cartujo que especialmente merece recordarse como integración del retrato en la escena religiosa es su gran lienzo -hoy en el Museo de Granada- de la "Aparición de la Virgen a San Bruno" y sus discípulos. Si históricamente entre estos había monjes y legos; con perfecta identificación Cotán se autorretrató como uno de éstos, también recibiendo un rosario, pero con gesto modesto en último lugar. La integración del retrato en este caso resulta plena, dado que en nada se diferencia externamente el lego pintor de los demás religiosos, discípulos del Santo.

La composición religiosa -Virgen o Cristo preferentemente- con retratos de media figura a los pies, como se ofrece también en el Greco constituye un tipo compositivo que se repite en la época barroca y con ejemplos notables en Toledo y Andalucía. En el manierismo toledano junto al Greco es de señalar la "Virgen de la Rosa" -en la Academia de San Fernando- de Blas de Prado. En el primer término junto a los patronos, San Francisco y San Antonio, están arrodillados los donantes, y entre ellos el hijo, un niño que con sentido compositivo desbordante nos mira y señala hacia la Virgen con el Niño que se descubre entre nubes. Y con menos aparato la "Virgen con el Niño" del Museo del Prado, nos presenta incorporado a la composición un vigoroso retrato de Alonso de Villegas autor de un famoso "Flos Santorum". No es extraña esta especial valoración del retrato de donantes integrados en la composición religiosa en la tradición pictórica toledana. Buenos ejemplos de ello ofrece en varias obras Juan Correa. Pero del periodo plenamente manierista uno de los ejemplos más expresivos -pues se trata de auténticos retratos a lo divino- es el que nos ofrece Pantoja de la Cruz en su "Nacimiento", con adoración de pastores y gloria, existente en el Palacio de Pedralbes de Barcelona. En él se nos ofrece una serie de jóvenes pastoras que se representan con gestos y actitudes de damas retratadas, incluso ajenas a la escena en que intervienen. Así miran al espectador como sabedoras de que están siendo retratadas. No es extraño esta interpretación de Pantoja, dado que, como se indica en otra parte de este ensayo, llegó incluso a colocar el rostro de la reina en la Anunciación a Marfa.

En Andalucía se cultiva el tipo de composición de Virgen, Cristo o figura religiosa con retratos al pie, desde Pacheco -recordemos el lienzo de la Colección Cerralbo- a Valdés Leal, -pensemos en la "Inmaculada" de la National Gallery- pasando por el propio Zurbarán. A este último corresponden algunas de las obras en que con más sentido de

inmediatez e intimidad espiritual se une el retrato a la imagen religiosa. Así lo vemos en la "Inmaculada" adorada por dos clérigos niños, en el "Crucificado" con un caballero orando —que existía en Vitoria— y, sobre todo, en el impresionante lienzo que representa también a Cristo en la Cruz, teniendo a sus pies a un viejo pintor que lo contempla como implorando misericordia, como hombre y como artista; pues si en una mano presenta su paleta con la otra se golpea el pecho como pidiendo perdón. El hecho de que la crítica haya vacilado de si se trata de un autorretrato o de un San Lucas, nos está diciendo hasta dónde se confunde el retrato y la figura religiosa. Por eso podríamos pensar se trata de un autorretrato a lo divino, esto es, representándose como San Lucas. Pero de todas maneras lo que queda patente es cómo en Zurbarán se superponía como en ningún otro pintor de su tiempo el mundo religioso sobrenatural y el de la realidad cotidiana.

De fecha inmediata posterior queremos recordar otra forma y razón de integrar el retrato en la composición religiosa que nos ofrece la pintura granadina. La ciega admiración sentida por los discípulos del racionero Alonso Cano les hizo a los más inmediatos y destacados colocar su rostro en la figura del algún sacerdote que participa en la acción representada. Así Pedro Atanasio Bocanegra, en su lienzo de la "Visita del Papa Nicolás IV al cuerpo de San Francisco de Asís", presenta con rasgos coincidentes con los del supuesto autorretrato del maestro, la figura destacada de sacerdote portando una antorcha que se postra junto al Pontífice ante el cadáver en pie del Santo momificado. Aun mayor importancia le dió Juan de Sevilla a la figura de sacerdote que, en su gran lienzo de "La última comunión de Santa Agueda" —como el anterior en el museo de Granada— presenta dándole la sagrada forma a la santa. Por cierto que, como en otras composiciones religiosas del artista, se autorretrató el pintor en modesto lugar marginal.

LOS CUADROS DE SANTAS DE ZURBARAN Y SU INTERPRETACION

Tras de la publicación de nuestro citado artículo de interpretación del dicho tipo de cuadro zurbaranesco, el hispanista Martín Soria en un trabajo dedicado a señalar la inspiración de cuadros españoles en grabados flamencos, destacó entre ellos dos de santas que ofrecían cierta analogía con algunas de las aludidas santas de Zurbarán⁸⁴. A su juicio la creación de ese tipo de cuadro estaba explicado con esos modelos que ofrecían los grabados.

Nuestra hipótesis mereció la conformidad de Sánchez Cantón en su trabajo dedicado a comentar "La sensibilidad de Zurbarán"⁸⁵. Cuando Paul Guinard estudió el tema en su gran libro sobre el pintor extremeño, acogió las dos hipótesis, planteándose como conclusión, una serie de interrogantes. "Se encuentra una vez más —decía—, pero de manera más aguda, este conflicto de fondo, ya muchas veces señalado. ¿Cómo nacen las obras de arte?. ¿De los libros o de la vida?. ¿Del mito o de la realidad?". Y continuaba después: "¿Es preciso tomar partido?. Es preciso notar —añadía— que, si el ritmo y la línea un poco enfática de las santas flamencas hacen pensar en Zurbarán, son analogías muy generales y que ni sus contornos ni sus formas hinchadas permiten llevar la comparación muy lejos. Hay un estilo de época que se encuentra igualmente en Francia, en la serie, un poco más tardía de las santas de Claude Melben. ¿Es preciso preguntar, por otra parte, si la moda del retrato a lo divino se extendió a toda España

¿quedó patrimonio de la Corte?. ¿Y la clientela sevillana de Zurbarán era femenina y aristocrática?. En fin -concluye- ¿por ingeniosas que sean éstas dos explicaciones, son convincentes? ¹¹⁸⁶.

En parte hemos ya contestado indirectamente a alguna de estas interrogantes que plantea el ilustre hispanista, en nuestro libro ya citado, "Amor, Poesía y Pintura en Carrillo de Sotomayor". En primer lugar -como acabamos de decir- no pretendíamos dar como retratos toda la serie de cuadros de santas que vemos en el Museo de Sevilla y las dos grandes series que años después pintó para Lima -1647- y para Buenos Aires -1649-. Pensamos, en concreto, en las dos santas Casildas, en la pareja del Museo de Bilbao, en la Santa Inés de Lugano, en la Santa Lucía de Washington, y en la Santa Margarita de Londres. Pero lo importante para nosotros es que, sean o no en realidad éstos u otros cuadros de santas, auténticos retratos, Zurbarán, debió pintar algunos de ellos y, sobre todo -y es lo esencial de nuestra hipótesis- que ese tipo de retrato a lo divino influyó también en sus pinturas de santas hechas con la intención de adornar el templo. Esto es; quiso que tuvieran, por su realismo, actitudes y atuendo, esa apariencia de retratos de dama y compostura de personaje teatral.

Como después de lanzar nuestra hipótesis encontramos otras composiciones poéticas -ya enumeradas- que incluíamos en nuestro citado libro, resultó aún más asentada nuestra opinión de que fué moda en la corte el retratarse con atributos y actitud de Santa. Pero además -y contestamos con ello a otra de las interrogantes del profesor Guinard- el tema centro de nuestro citado libro es la citada composición, de brillante y cuidado estilo -y demostrando sabiduría de concepto y práctica de la pintura- debida al poeta andaluz don Luis Carrillo de Sotomayor y dirigida al pintor granadino Pedro Raxis y a la joven e ilustre dama doña Gabriela de Loaisa que aquel retrataba en la actitud, vestido y atributos del Arcángel homónimo. Tengamos presente que Carrillo intelectualmente estaba en relación con la estética sevillana y, concretamente, con las ideas platónicas que alentaban el taller de Pacheco; artista éste que, por cierto, conocía y estimaba a Raxis que era en esa fecha el pintor mas destacado de Granada. Vemos, pues, que este tipo de retrato a lo divino era realizado en esta fecha temprana en Granada y que lógicamente tenía que ser conocido en Sevilla, dada la relación que existió entre pintores y escultores de ambas ciudades. En Sevilla se forma Zurbarán, precisamente en ese ambiente artístico del taller de Pacheco, donde existía más intelectualismo de lo que se suele pensar. El retrato de esta famosa dama granadina celebrado por la poesía de Carrillo -que estuvo enamorado de ella- no debió ser único ni quedar ignorado; y menos en el ambiente que rodeada a Pacheco. Creo que sabiendo la existencia de este tipo de cuadro comprendemos mejor los rasgos de intensidad expresiva y humana realidad de la seductora Santa Inés de Alonso Cano; ya recogiera su inspiración en Granada, ya en Sevilla:

Queda asentado, pues, que en fecha anterior a Zurbarán y fuera de la Corte se siguió esta moda. Pensar en que el extremeño no conociera este tipo de retrato cuesta trabajo creerlo. Además no hay tampoco duda que tuvo relación con la aristocracia, precisamente allí en Sevilla. Como buen testimonio está el gran retrato del Conde de Torre Palma niño hecho en Sevilla. Y con nobleza de allí mismo parece relacionarse el retrato del joven caballero del Hospital Tavera, a juzgar por los datos y sugerencias de María Luisa Caturla que recoge el citado crítico.

A pesar de que Guinard concluye afirmando que lo esencial de la creación de las santas zurbaranescas está en la personal visión de lo femenino y religioso del artista, sin embargo se ve también llevado a consideraciones de orden ambiental y de influjo de las formas teatrales, aunque estime que una cosa eran éstas y otras las de la realidad de la sociedad aristocrática. Así, terminan sus interesantes observaciones: "Grabados, pinturas, modelos vivos han podido orientar a Zurbarán, sugerirle líneas, actitudes, pero es permitido creer que todas estas criaturas graves y encantadoras, son primeramente una emanación de sí mismo, una proyección de lo eterno femenino que este tímido preserva fuera del tiempo. Estas vírgenes sabias, reservadas, altaneras, a las cuales los pesados adornos crean una coraza, permanecen misteriosas en su candor indiferente y como al margen de la vida"⁸⁷.

Es innegable que el espíritu sencillo y tímido del artista extremeño, que con acierto caracteriza el fino crítico, está presente en estas creaciones de figuras femeninas; pero hay otros aspectos determinantes de la concepción de este tipo de Santas que el mismo autor considera previamente en espontánea asociación y también recordando sugerencias de Maria Luisa Caturba. Es ello el aspecto equivalente que ofrecen estas figuras con las que habían de darse en las representaciones teatrales, con ricas y vistosas vestiduras anacrónicas. Incluso se refiere -con lógica asociación- a las comedias de santos tan gustadas por el variado público de los corrales; y hasta concretamente, ante figuras como la Santa Margarita de Londres -con su gran sombrero de paja y sus alforjas- nos dice, con acierto: parece un retrato, y con esos atavíos nos transporta totalmente a una comedia de Lope. No olvidemos que los trajes pastoriles se prodigaban en la escena española, pues, incluso, era indumentaria con que se acostumbraba a representar figuras religiosas y alegóricas. Unían una visión realista con un sentido intemporal alegórico de la evocación pastoril arcádica.

Considerando el mismo Guinard un conjunto -aunque de inferior calidad y muy destrozado- como el de la serie del Convento de Santa Clara, de Carmona, de acuerdo con la sugerencia de la citada zurbaranista, piensa en que colocadas, como están, a lo largo de la nave, responden a un verdadero sentido compositivo de procesión, con una monótona y expresiva repetición de letanía de santas.

Creemos acertada esta visión, pero en ella vemos, asimismo, un sentido ambiental de acercamiento a los fieles, de acuerdo con una visión que no es de apariencia fantástica lejana, sino de reflejo directo de damas jóvenes individualizadas, en una aproximación y hasta casi confusión con las que asistían a la ceremonia religiosa. La concepción de sentido de retrato se imponía en este cortejo de santas que acompañaban a los devotos reunidos en el centro de la nave del templo. Pienso que, en general las series de santas, más que concebidas para situarse en retablos, lo fueron para ser colocadas a lo largo de la nave del templo. Así lo están también el pequeño grupo de lienzos barrocos granadinos que hoy presentamos.

LA INFLUENCIA DEL RETRATO A LO DIVINO EN LA PINTURA RELIGIOSA. UNAS OBRAS DE RISUEÑO DESCONOCIDAS

Tras las consideraciones generales que hemos apuntado, el aspecto que queremos subrayar ahora es, precisamente, el hecho de cómo el género como tal retrato a lo divino

influyó a su vez en la visión realista de la representación de santas. Y en parte lo mismo podríamos decir del cuadro mitológico en pintores de vena realista como un Velázquez o un Rembrandt en los que valorando el plano real y cotidiano se llegará a la visión antiheroica. Los atributos y símbolos adquieren el valor de objetos para recrear con su apariencia o su corporeidad y alguna vez penetrarse de un significado irónico.

El realismo en la pintura de santas, representadas como tales santas lo vemos, en general en toda la pintura barroca, pero se hace más patente —y por ello lo destacamos— en artistas y escuelas donde se mantiene una tendencia idealizadora. Esto es lo que ocurre en la escuela granadina, donde el retrato tuvo muy escaso cultivo y, dentro del predominante tema religioso, se huyó casi totalmente de la ambientación realista, sin dar entrada al sentido de la escena de género, al mismo tiempo que se buscaba obsesivamente, bajo el poderoso influjo de los modelos de Alonso Cano, tipos de belleza ideal según las creaciones y estética del gran maestro. Ello llevó fatalmente a hacer más frecuente el pintar de memoria, distanciándose del modelo concreto del natural. Por esto cuando el retrato, o mejor dicho la visión realista de sentido de retrato, se introduce en una composición, el hecho destaca con especial expresividad. El tipo femenino de tan bella como viva humanidad que Alonso Cano ofreció en la etapa sevillana en su Santa Inés de Berlín, a nuestro juicio dentro del influjo del retrato a lo divino —como en emulación de Zurbarán— no volvió a repetirlo.

El hecho más patente de esa visión de la figura religiosa interpretada con sentido de retrato, lo ofrece precisamente la representación de Santas jóvenes especialmente como figura aislada. El realismo se extrema sin que el artista intente idealizar rasgos ni alterar la visión de retrato con otros aditamentos. La figura aparece con el atributo que le corresponde como santa Virgen o mártir, según la tradición iconográfica, y con una indumentaria, ya de época ya de cierto capricho o fantasía, y unas veces consobriedad y otras con riquezas y adornos. En ello responden también a la libertad con que las figuras femeninas se presentaban en el teatro en todo género de comedias, sin atender a razones históricas o arqueológicas, ni tampoco de la moda de la época, aunque en concreto las figuras de Santos en general se ofrecían "como las pintan"; así señalaba en las acotaciones y con ello se mantuvo un recíproco influjo. Así lo vemos en Zurbarán y en otras obras de pintores andaluces posteriores, especialmente sevillanos.

En los granadinos no es tan frecuente como en Sevilla la representación de la figura aislada de santa con aire de retrato —aunque sí se deleitan Juan de Sevilla y sobre todo Bocanegra en la pintura de grupo o coro de santas jóvenes, alguna con aire de dama— pero el hecho se da y destacado, en Risueño, el maestro que cierra, entre los siglos XVII y XVIII, el periodo de esplendor de la escuela. Nos referimos en especial a cuatro pequeños lienzos desconocidos, nunca citados por la crítica, existentes en la iglesia parroquial de Orgiva —Granada—, y que son de positiva calidad pictórica. Representan a Santa Justa, Santa Rufina, Santa Inés y la Magdalena. En contra de la lógica esta última se representa como niña; la Santa Inés y una de las Santas sevillanas son dos jovencitas que pudieran ser dos hermanas o también el mismo modelo. La otra Santa es una joven que aparenta más edad y no muy bella de rasgos. Todas ellas se engalanan con vistosas vestiduras y adornos que subrayan el carácter realista de retratos. La rigurosa iluminación, sobre fondo oscuro hace que las figuras, por sus actitudes y mirada dirigida al espectador den la viva sensación de que se asoman a una ventana

para contemplarnos y ser contempladas. El fuerte plasticismo, como obras de escultor pintor, intensifica la sensación de vida y realidad tangible.

No es de extrañar sea este artista el que se destaque en este aspecto entre los granadinos; porque Risueño rectifica en parte la orientación de los maestros que le preceden -Bocanegra y Juan de Sevilla- en el sentido de que al mismo tiempo que -como ellos- imitaba directamente a Alonso Cano, procuró con más insistencia el estudio del natural. No obstante sorprende, aún dentro de su obra, donde al pintar ángeles y Vírgenes ennoblecía los rasgos y se atiene muchas veces a un modelo ideal de belleza femenina al que procura acomodarse procediendo incluso a pintar de memoria de acuerdo con él. No es extraño que, cuando tuvo que hacer algunos retratos de religiosos de siglos anteriores, cuyos rasgos había de inventar, el artista acudiera a un modelo real próximo y que lo mismo hiciera en algún caso aislado de sus composiciones religiosas⁸⁸; pero sí resulta sorprendente que en toda una serie de figuras de santas procurara presentarlas con exactitud realista de retrato, anteponiendo la fidelidad al modelo a la natural búsqueda de belleza ideal. Podemos pensar sin duda que el pintor atendió en este caso un encargo de la iglesia del pueblo y posiblemente para adornar la nave y colocarlas en los mismos sitios en que hoy están. En consecuencia, tenemos que deducir que el propósito fué pintar a estas cuatro santas como tales santas; pero sobre el artista pesó una tradición del retrato a lo divino que debía tener acostumbrado a los pintores y a los fieles a no encontrar extraño el que las santas jóvenes se ofrecieran como verdaderos retratos, incluso con el recuerdo concreto de quienes serían en muchos casos identificables personalmente con su nombre, pues no se trata del hecho normal de la utilización de un modelo, sino de varios modelos.

Queda claro, a nuestro juicio, que se produjo una mutua influencia entre la pintura religiosa propiamente dicha y la pintura de retratos de esa forma divinizada, en que una joven se ofrecía con la apariencia de la santa cuyo nombre ostentaba. Por eso lo percibimos sólo en la pintura de santas, ya que el género se concretó al retrato femenino. Se comprende, por otra parte, que entre los pintores granadinos cuya actividad estuvo aún más centrada que en otras escuelas, en los temas religiosos, se sintiera más vivamente el deseo de buscar en estas ocasiones la vía de escape hacia la viva y concreta -y bella como de figuras jóvenes- realidad contemporánea; y sobre todo en Risueño, cuyo arte se sintió tan atraído por la observación realista de lo humano. Había en él un temperamento de pintor realista que si no se desbordó fue por estar inserto en una tradición artística en la que todavía se enseñoreaba la influencia tiránica del arte de Cano que ante todo había buscado belleza, aunque belleza con vida y no abstractos ideales. Sus escapes de realismo, como su retrato del Arzobispo Azcargorta o sus imágenes de San Juan de Dios y varios de sus Nazarenos, son de lo más intenso en esta vena realista de todo el arte español de su tiempo⁸⁹. Estas pinturas de santas, aparte su positivo valor dentro de la obra del artista adquieren una especial significación como prueba patente de la influencia de ese género de retrato a lo divino.

NOTAS

1. Ob. cit. New York, 1966, pág. 205.
2. Vease: *Ritratti nel "Giudizio universale di Michelangelo"*. En Michelangelo Buonarroti nel IV Centenario del "Giudicio Universale". Firenze, 1942.
3. Oswald Spengler. "La decadencia de Occidente". (Trad. M. García Morente). Madrid, 1ª Parte. Vol. II, págs. 85 y sigs.
4. Max J. Friedlander. "Landscape, Portrait, Still-Life Their origin and development". New York, 1963, pág. 233.
5. "Retratos a lo divino". Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán. En 'Arte Español'. 4º Trimestre, 1942. Incluido con ligera adición en 'Temas del Barroco'. Granada, 1974. En la introducción de este libro hicimos consideraciones generales sobre el retrato y el Barroco.
6. Lección permanente del Barroco español. Madrid, 1952 y 1956. 2ª edición. Incluido en "Manierismo y Barroco". Salamanca, 1970, págs. 51 y sigs. 2ª edición, ampliada. Madrid, 1975. El ejemplo más importante en nuestra poesía la publicamos después en nuestro libro, "Amor, Poesía y Pintura en Carrillo y Sotomayor" del que luego hablamos. Granada, 1968.
7. Barcelona, 1969. Especialmente el capítulo, 'La vida pública y de la corte y la fiesta teatral'.
8. Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive. Vicenza, 1971, pág. 14.
9. Erwin Panofsky. "Estudios sobre iconología". (Trad. B. Fernández). Madrid, 1972, pág. 221.
10. Franz Joseph Wüsterberger. "El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI". Barcelona, 1964, págs. 194 y sigs.
11. Edgar Wind. "Los Misterios paganos del Renacimiento". (Trad. J. Fernández de Castro y J. Bayón). Barcelona, 1972, pág. 83.
12. Sylvie Beguin. "L'Ecole de Fontainebleau". "Le Manierisme en la Cour de France". París, 1960, pág. 106.
13. Obras cit., págs. 120 y 196 respectivamente. Praz reproduce del mismo pintor un retrato alegórico mitológico de Sir John Luttrell de compleja e intelectualista composición.
14. Vid. Louis Reau. Rubens. 'La Galeria Médicis'. Barcelona, s.a..
15. Sobre un fondo de pensamiento cristiano y basado en unos hechos que quieren ser históricos surge la visión de estas estrofas.

Por las tendidas mares
la rica navecilla va cortando;
Nereidas a millares,
del agua el pecho alzando.
Y de ellas hubo alguna

que, con las manos de la nave asida,
la aguija con la una,
y con la otra tendida,
a las demás que alleguen las convida.
.....

V. "Poesías de Fray Luis de León". Ed. crítica por el P. Angel C. Vega, O. S. A. Madrid, 1955, pág. 533.

16. El desarrollo del ornamento descriptivo mitológico alcanza un punto extremo en esta obra maestra de nuestra lírica religiosa barroca, envolviendo hasta lo deslumbrante la figura central del Santo. Basta como ejemplo esta estancia por la acumulación de elementos aunque no por la riqueza luminosa colorista de este poeta y pintor que en brillantes armonías luce más en las estancias anteriores:

Arrojan los delfines
 por las narices blanca espuma en arco
 sobre el profundo charco,
 y, destilando de las verdes crines
 aljófar, las nereidas asomaron
 y las dulces sirenas
 sobre pintadas conchas de ballenas:
 Tritón, Forco y Proteo
 delante se mostraron,
 cuando salió rigiendo

un caballo marino el dios Nereo,
 que con hendido pie va el mar hendiendo.
 La escuadra de las ninfas
 ligera en torno zarpa,
 midiendo acentos en discante y harpa;
 Y tú, Raimundo, sobre el pobre manto,
 miras la fiesta, en tanto,
 que hace a tu santísima persona
 el turquesado mar de Barcelona.

Obras de Pedro de Espinosa. Coleccionadas y anotadas por D. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1909, págs. 23 y sig.

17. Werner Wetsbach. "El Barroco, Arte de la Contrarreforma". (Trad. E. Lafuente Ferrari). Madrid, 1942, pág. 181.
18. Id., pág. 97.
19. Charles de Tolnay. 'Michel-Ange'. (Ed. Flammarion). París, 1970, pág. 86.
20. Ob. cit., pág. 273.
21. Ob. cit., pág. 214, fig. 80. Al dar a la imprenta este trabajo hemos tenido noticia de la aparición del Libro de Françoise Bardon, "Le Portrait Mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII". París, 1975.
22. Ob. cit., págs. 218 y sigs.
23. Id., págs. 220 y sig.
24. 'Art fantastique'. París, 1961, págs. 137 y sig.
25. Ob. cit., pág. 196.
26. Ed. Millé. "Obras completas de don Luis de Góngora". Madrid, s. a. Sonetos, 249 y 255, y Romance 22 (A Granada).
27. Ed. cit. "Panegírico al Duque de Lerma", nº 420. Estrofas 8 y 9.
28. Robert Jammes. "Etudes sur l'oeuvre poetique de don Luis de Góngora y Argote". Burdeos, 1967, pág. 365.
29. Rudolf Wittkower. "Gian Lorenzo Bernini". "The sculptor of the roman Baroque". Londres. (2ª ed.), 1966. Númº. 27 del catálogo, pág. 196.
30. Frederick B. Artz. "From Renaissance to Romanticism". "Trends in style in Art, Literature, and Music", 1300-1830, 2ª ed. Chicago, 1965 (1ª ed. 1962), págs. 168 y sig. Véase además nuestro libro citado, "El Teatro y la Teatralidad del Barroco". Parte III, "La Teatralidad en la vida". págs. 89 y sigs.
31. Se suele titular "Alegoría de la familia real". Vease: Nancy Mitford, "El Rey Sol", Barcelona, 1966. En realidad se trata del más completo y complejo retrato mitológico de la pintura barroca. Los casos de figuras aisladas son innumerables en la pintura francesa barroca.
32. Olga Strettiova. "Baroque Portraits". (Trad. al inglés de H. Vesela Stranska). London, s.a. (Impreso en Chekoslovakia). Comentarios a las láminas 28 y 32.
33. Edwin Redslob. "Barok und Rokoko in den Schlössern von Berlin und Potsdam". Berlín, 1954. Láms. 5 a 8.

34. M. Louttit. "The Romantic Dress of Saskia van Ulenborch": "Its Pastoral and Theatrical Associations". En "The Burlington Magazine". Mayo, 1973, págs. 317-326.
35. "Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrétienté, déguisées en bergères". Amsterdam 1640.
36. Introducción titulada. "Aux Nymphes de l'Amstel".
37. Ob. cit., pág. 326.
38. Vid. "La obra pictórica completa de Rembrandt", Introducción de G. Arpino. Biografía y estudios críticos de Paolo Lecaldano. Barcelona, 1971. Núms. 159, 160, 161, 162, 431 y 432 del catálogo.
39. Julian Gállego. "Visión y símbolos en la Pintura española del Siglo de Oro". Madrid, 1972. (1ª ed. francesa. París, 1968).
40. V. Sylvie Beguin. Ob. cit., pág. 54. También lo considera John Pope Hennesy en el libro citado: "The Portrait in the Renaissance".
41. Sobre esta compleja espiritualización de lo pagano y las formas híbridas que se crean entre los temas cristianos y profanos interesa especialmente el libro citado de Wind: "Los misterios paganos del Renacimiento", especialmente el cap. I, "Teología poética", donde hace ver el error típico de juzgar la cultura del Renacimiento como profundamente secularizada.
42. Ob. cit., pág. 14.
43. Ob. cit., págs. 239 y sigs.
44. Id., págs. 243 y sigs.
45. Rev. Goya.
46. Ob. cit., pág. 205.
47. Id., id.
48. Publicados por A.L. Mayer: "El arte Español en el Extranjero": "Tres cuadros interesantes desconocidos". En "Arte Español". Año XIX; T. X. No. 4.
49. Véase. B. Warropper: "Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental", Madrid 1958. Dámaso Alonso: "La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera). Madrid, 1942. 2ª ed., 1946, y nuestro libro, "Poesía y Mística", "Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz". Madrid, 1959, especialmente el capítulo, "Poesía tradicional carmelitana", págs. 115 y sigs.
50. Este aspecto —esencial en los orígenes del conceptismo que culmina en Alonso de Ledesma— lo desarrollamos ampliamente en nuestro estudio "La Literatura religiosa y el Barroco". (En torno al estilo de nuestros escritores místicos y ascéticos). Incluido en el libro citado "Manierismo y Barroco". (2ª ed. aumentada. Madrid, 1975).
51. Sobre estos aspectos interesa en especial el libro citado de Julian Gállego, "Visión y símbolos"...
52. Charles Sterling. "La Nature morte. De l'Antiquité à nos jours". París, 1952, pág. 62.
53. Estos aspectos los desarrollamos en nuestro libro citado, "El Teatro y la Teatralidad"...
54. Jorge Simmel. "Filosofía de la moda". En "Revista de Occidente". Año I. No. I. Julio 1923, págs. 50 y sig.
55. Véase. Anthony Blunt. "Artistic Theory in Italy 1450-1600". Segunda edición. Oxford, 1959, pág. 141.

56. Ob. cit., pág. 230.
57. "Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Archetettura", di Gio Paolo Lomazzo. Milan, 1585, págs. 30 y sig.
58. Ob. cit., pág.
59. "Diálogos de la Pintura". (Ed. Cruzada Villaamil). Madrid, 1865, pág. 127.
60. "Catálogo de los cuadros", 'por F.J. Sánchez Cantón. Madrid, 1945. Nos. 2885 y 2886.
61. Reprodujimos juntos ambos lienzos en nuestro libro ya citado, "El Teatro y la Teatralidad"...
62. Tanto este retrato como el anterior figuraron en la exposición "Santa Teresa y su tiempo". Y se reproducen en su catálogo. Madrid, 1970.
63. Antonio Palomino de Castro y Velas. "El Museo Pictórico y Escala Optica. Tomo Tercero". "El Parnaso Español pintoresco laureado"... (Ed. Aguilar). Madrid, 1947, pág. 959.
64. Vease la bibliografía que sobre este aspecto da Ingvar Bergström en "La Natura in posa". Bergamo, 1971. Se sale de las proporciones de este ensayo al señalar bibliografía sobre el tema de las flores en poesía y pintura e igualmente todo lo referente al tema del reloj.
65. Veanse nuestros ensayos, "Sobre el punto de vista en el Barroco", en "Temas del Barroco". Granada, 1947. "El Barroquismo de Velazquez". Madrid, 1965. "La Literatura religiosa y el Barroco". En "Manierismo y Barroco", y "El Teatro y la Teatralidad"...
66. Publicado en "The Burlington Magazine". Junio, 1967.
67. Vease James Winny; "A Preface to Donne". Londres, 1970, págs. 42 y sigs.
68. "Lección permanente"... En ed. cit., págs. 52 y sig.
69. Id., pág. cit.
70. Ob. cit., pág. 246.
71. Id., id., pág. 248.
72. V. en el libro, del doctor Gregorio Marañón la reproducción de un supuesto retrato de: "Antonio Oñez", En cuanto al citado de la Calderona muy reproducida, se incluye en el libro de Deleito Peña, "También se divierte el pueblo". Madrid,
73. V. Jan Bialostocki: Estilo e iconografía". "Contribución a una ciencia de las Artes". Barcelona, 1972, pág. 198.
74. V. nota 5 de este ensayo.
75. Lesbia, que nunca confesó fortuna
 en copiar tu beldad maravillosa,
 siempre de leve imperfección quejosa,
 y siempre a los pinceles importuna;
 para tener con novedad alguna,
 aun más adoración que por hermosa,
 forma de santa se usurpó ambiciosa,
 con que quiso ser dos y fué ninguna.
 Que a todas luces la pintura vana,
 (de la soberbia presunción remota)
 confunde la noticia indiferente.
 Y divina la lámina, o profana,
 ni a la Lesbia se parece por devota,
 ni a la santa por poco penitente.
76. Las Obras en verso de D. Luis Ulloa Pereira. Madrid, 1674, pág. 51.

Epigrama XI
 !Oh, que bien, Lucinda estais
 disfrazada Santa Elena
 con insignias de la pena
 que de continuo me dais!

Y si esto sucede así,
 traer la cruz por los dos,
 pues no apis la santa vos,
 y en la vuestra padecí.

77. Las obras en verso de D. Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache... Amberes, 1654.

Tú, que la tabla de Susana miras,
 si del retrato la verdad ignoras,
 la historia santa injustamente adoras,
 la retratada injustamente admiras.
 Mas, tu que de los viejos te retiras,
 ¿que fuerza temes? ¿que violencia lloras?,
 pues vives tan segura a todas horas

de fuerza, testimonios y mentiras.
 Dos esta tabla juntos manifiesta;
 el de Susana, honor del matrimonio,
 que la afición decrépita contrasta.
 Y el tuyo, Fábila, en vida tan compuesta,
 que para levantarte un testimonio
 es necesario que te llaman casta.

Recogido por F. J. Sánchez Cantón. En "Fuentes literarias para la Historia del Arte Español". Tomo V. Madrid, 1941, pág. 405.

78. Jardín de Apolo. Academia celebrada por diferentes ingenios. Recogida por don Melchor de Fonseca y Almeida, 1655. Citado por Serrano y Sanz, en Apuntes para una biblioteca de escritores españoles". Madrid, 1903. No. 413, pág. 143.

79. Soneto 30.

De qué lloras, of Fili, arrepentida,
 si tu desden, inexorable al ruego,
 burló mi queja, despreciando al fuego
 que ardió en la nieve de su edad florida.
 Si entre el silencio quieres, desmentida,
 asegurar, oculta, mi sosiego
 cuando te ignore el apetito ciego,

no podrá la razón ya reducida.
 Sediento de tus luces examino
 entre las sombras su esplendor primero
 que usurpó al vulgo religiosa mano.
 Lisonjear tus aras determino
 agradecido al culto verdadero
 o compelido del afecto humano.

En Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas de don García de Salcedo Coronel... Madrid, 1649. (Tasa de 1650).

80. Se conserva en un manuscrito de la Biblioteca de la Hispanic Society al que conocimos por don Antonio Rodríguez Moñino. Constituyó elemento central de nuestro libro. "Amor, Poesía y Pintura en Carrillo de Sotomayor", donde lo dimos a conocer, Granada, 1968. He aquí el texto completo del poema:

Pues que imita tu destreza,
 !oh Regis!, no al diestro Apeles,
 en la solercia, en pinceles,
 en arte, industria y viveza,
 sino a la Naturaleza;
 tanto que el sentido duda
 si tiene lengua, o es muda,
 la pintura de tu mano,
 o si el pintor soberano
 a darle alma y ser te ayuda.

No traces ni hagas bosquejo
 de ésta admirable pintura,
 sin mirarte en la hermosura
 de quien della es luz y espejo;
 no saldré el retrato tal
 que iguale al original;
 anima y esfuerza el arte,
 podrá ser que imite en parte
 su belleza celestial.

Hoy favorecido dél,
 tabla o lámina prepara
 para la empresa más rara
 que emprendió humano pincel;
 pinta al Arcángel Gabriel,
 gloria de su Hierarquía,
 con el aire y gallardía
 de la más hermosa dama
 que LOA Y SALVA la fama
 anunciando a su Mesfa.

Para retratar su pelo,
 del oro las hebras deja
 y húrtales su madeja
 al rubio señor de Delo;
 los rayos digo que al suelo
 más ilustran y hermocean,
 que rayos quiero que sean
 de luz, si de fuego son,
 porque el alma y corazón
 con más fuego y luz le vean.

Fórmale rizado en parte,
que hace riza, y ha de ser,
red no, casa de placer
del amor Venus y Marte;
lo demás vuele sin arte
por el cuello y por la espalda;
del rubí, de la esmeralda
y brillante pedrería,
que el sol con sus hebras cría,
le ciñe rica guirnalda.

Deja colores del suelo
para dibujar su frente
y tome el pincel valiente
lo más sereno del cielo;
tu cuidado y tu desvelo
de la vía láctea, breve
parte tome, si se atreve,
y saldrá desta mixtura
serenidad y blancura
de cielo claro y de nieve.

Cambia al ébano el color
y con él en vez de tinta,
dos iris hermosas pinta
en este cielo menor,
prendas que nos da el amor
de paz y serenidad;
mas si encubre su beldad
nube de ceño, o se estiran,
arcos son, y flechas tiran,
de justa inhumanidad.

Alienta el pincel y copia,
si tú el aliento no pierdes,
dos soles, dos niñas verdes,
luz de mi esperanza propia;
de rayos perfila copia
en una y otra pestaña,
pero de sombra los baña
si no quieres quedar ciego;
aunque, si ciega, su fuego
admira, eleva, no daña.

Recoge su honesta vista
con grave modestia, y guarte
no mire más que a una parte,
que no habrá quien le resista.
Almas y vidas conquista
de lo más grave y más fuerte,
que es fuerte como la muerte
su mirar dulce y suave;
mas dichoso aquel que sabe
que le ha cabido la suerte.

Forma dos nubes hermosas
embestidas destos soles
o dos bellos arreboles
o dos virginales rosas;
(pues que no nos da otras cosas

de otra belleza más rara
la naturaleza avara):
y harás sus mejillas dellas,
más hermosas y más bellas
que las del Aurora clara.

Haz la nariz afilada
de color de blanca nieve
que el alma y los ojos lleve
de sola una vez mirada;
chica no, sí moderada,
y dos ventanas en ella
cada cual rasgada y bella
por donde se tenga aviso
del olor del paraíso
que aspira debajo della.

Guijas de plata lucientes
toma, o perlas orientales,
y finísimos corales
para hacer labios y dientes.
Las gracias no estén ausentes
de lengua, que, si se mueve
enseña, deleita y mueve;
antes las finge estar dentro
de su boca como en centro
suyo y de las musas nueve.

Marfil terso, blanco y bello
y alabastro preparado
materia de al descollado,
hermoso y divino cuello;
y, si el amor quiso hacello
torre fuerte y su armería
para darnos batería,
hazle tu castillo fuerte,
barrera contra la muerte,
y vistosa galería.

De la nieve más helada,
del cristal más fino y claro,
del mármol mejor de Paro,
de la plata más cendrada,
toma parte y, desatada
con leche, encarna sus manos
tales que los soberanos
ángeles dellas se admiren
y con respeto las miren
y se las besen ufanos.

La derecha el dedo alzado
tenga, mostrando que viene
de Dios todo el bien que tiene
y que es del cielo legado;
la izquierda ostente preciado
ceptro de oro que es su ser,
quien puede y debe poner
al mismo Cupido leyes,
y a quien los grandes y reyes
se precian de obedecer.

Los matices ordinarios
guarda para otra ocasión
y gasta aquí los que son
indicio de afectos varios;
toma como extraordinarios
al rubí su colorado,
a la amatista el morado
a su verde a la esmeralda,
toma al topacio su gualda
y al zafiro el turquesado.

Destos matices y el oro
de Arabia más bien obrado,
su ropaje harás bordado
para encubrir con decoro
del gusto el mayor tesoro,
el nácar de más fineza,
la suavidad y belleza
de un paraíso terreno
en quien cuanto hizo bueno
cifró la naturaleza.

Poco he dicho, mucho allano
este Arcángel peregrino,
este sujeto divino,
este trono soberano;
desta Sancho lo que a
mi Arcángel hacer conviene;
haz, ¡oh Ragis! porque llene
tu pincel mi corta idea
y el siglo futuro vea
lo que el nuestro goza y tiene.

Y si te saliere tal,
en bronce o tabla más tierna
que merezca ser eterna
copia de este original,
dale mi alma inmortal
para que anime el retratoto,
que alma humilde de hombre grato,
que está menos donde anima
que donde ama, más se estima
que alma noble en cuerpo ingrato.

Más, ¡ay! loco devaneo,
que pida yo un imposible,
porque lo hace posible
mi afición y mi deseo;
difícil es, bien lo veo;
mas el brío y ardimiento
de tu honroso atrevimiento,

¿a qué aspira que no alcanza?,
y, cuando no, mi esperanza
premio es bastante a tu intento.

Al original del retrato

Divino Arcángel que al Cielo
Oscurece su hermosura,
Nublados desta pintura.
A tu altar sirvan de velo;
Gloria y belleza del suelo
Admite con rostro humano
(Bien cual Jerjes del villano
Recibió el agua) este don
Y alma y vida y corazón
En fee que están en tu mano.

Las gracias de tu alma pura
A Apolo manda el amor
Describe con su primor
En verso de mas dulzura!
Lo cierto es que en su escriptura
O en verso sea o en prosa
Abrás de ser bella diosa.
Y Apolo verdad canta
Serás noble, afable y sancta
Aún más que bella y hermosa.

Mi intento señora ha sido
En pintar esta deidad,
Sacar a luz la beldad
Increible que has tenido;
Antes que al tiempo el olvido
Suceda y al sol la helada;
Antes que a tu edad dorada
La de plata encubra y seque
Un accidente y te trueque
De cielo que eres en nada.

81. V. nuestro libro "El Pintor Pedro Atanasio Bocanegra". Granada, 1937.

82. Reproducido en Las Iglesias de Antequera, por José María Fernández. (2ª ed.). Sevilla, 1971.

83. "The Portrait"... Cap. VI. "Donor and Participant", págs. 25 y sigs.

84. "Some flemisch sources of baroques painting in Spain". En 'Art Bulletin', 1948, págs. 253 y sigs.
85. Conferencia dada en la Universidad. Granada, 1944.
86. "Zurbaran et les peintres spagnol de la vie monastique". París, 1960, pág. 148.
87. Id., pág. 149.
88. Nos referimos especialmente a dos de los retratos que, aunque con deterioros, se conservan en el Museo de Bellas Artes de Granada. Son los de Fr. Cristóbal de Ubeda y Fr. Cipriano de Santa María; en le primero vemos los rasgos de un modelo utilizado por el artista en otras composiciones.
89. Vease nuestro artículo, "Una obra de Risueño": el retrato del Arzobispo Azcargorta. 'Cuadernos de Arte'. Vol. I. Granada, 1936. Para el tema del Nazareno -del que nunca se había hablado en relación con este artista puede verse nuestro trabajo, "Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas", en 'Arch. Esp. de Arte', Nº. 175. Madrid, 1971 -donde damos a conocer dos importantes imágenes de este tema. Con posterioridad hemos descubierto otra, también de valía, en un pueblo de la Alpujarra. Sobre el arte de Risueño, en general, vease el libro de Domingo Sánchez-Mesa, José Risueño, escultor y pintor granadino" (1665-1732). Granada, 1972.

SACRE ET PROFANE A LA COUR DE LORRAINE: 1600-1650

FRANÇOIS-GEORGE PARISSET. UNIVERSITE DE BORDEAUX. FRANCE

Dans le cadre proposé, cet exposé veut suggérer des affinités entre les arts graphiques de la cour de Lorraine et ceux d'Espagne ou des Flandres vers 1600-1650. Les créations sacrées et profanes s'enchevêtrent dans cette cour comme dans toutes celles du temps. Cette cour, loin d'être isolée, est ouverte aux influences variées par le jeu des alliances familiales et politiques et les mouvements de la Contre-Réforme.

Quels sont ces facteurs? Au début, influences de France, de Prague, de Florence, de Rome, de Munich et de Mantoue. Mais de plus en plus celle des Pays-Bas méridionaux (et de la Franche-Comté). La Lorraine est coincée entre ces deux régions. La cour est entraînée dans l'orbite de l'Espagne et se désagrège après 1634.

La famille ducale précise cette évolution. Au début, Charles III, élevé en France, époux de Claude de Valois, fille de Catherine de Médicis et de Henri II, avait pu être tenté un moment par la couronne de France; il avait préféré la neutralité qui donna au duché paix et prospérité. Le Rosaire (1599) de Joan de Wayenbourg, d'origine flamande, réunit Charles III et ses fils le cardinal Charles, Henri, le futur duc Henri II, et d'autre part Claude (décédée depuis longtemps) et les filles du couple ducal, la duchesse de Bavière, la grande-duchesse de Toscane, la duchesse de Clèves, l'abbesse de Remiremont, tous agenouillés, mains jointes, la tête tournée vers le spectateur, et pourtant distingués de lui par la magnificence des armures, étoffes et parures, qui font d'eux des images au-dessus de la simple humanité.

Autour de la famille ducale, la cour, des nobles de plus ou moins grand apparat, des anoblis, ces bourgeois gentilshommes gravés par Callot, enrichis par les affaires, acheteurs de terres nobles, parlementaires, avocats, fonctionnaires dévoués, en contact avec le vaste monde par les missions qu'ils font, les réceptions des étrangers, les correspondances. Outre ces allées et venues, il ne faut pas négliger les artisans immigrés venus d'Italie ou des Flandres, qui apportent leurs secrets et leur ingéniosité. Et surtout il faut tenir compte du grand réveil religieux patronné par la famille ducale et la cour. Nancy devient la ville des couvents entre 1600 à 1630; outre les Jésuites et les Franciscains,

d'autres ordres apportent la religiosité salésienne et bérullienne (Bérulle est venu à Nancy); les Carmélites sont venues de Flandre et recueillent (1625) des religieuses de Saintes et de Bordeaux, marquées par l'Espagne, tandis que l'ermite Seguin, ancien ligueur, qui a séjourné à Bruxelles, a l'âme d'un Espagnol. Et le terroir local voit fructifier Elisabeth de Ranfaing, "l'énergumène" qui dirigea une maison, la Mère Alix, le bienheureux Pierre Fourier, curé de Mattaincourt, le Père Donat, un tiercelin qui fut le confesseur de Charles IV.

Tandis que les maisons religieuses se concentrant (rue des Quatre Eglises) dans la ville régulière dont l'urbanisation, les murailles et les portes sont une des créations italiennes après la Carrière, centre des fêtes ducales, la vieille ville voit s'élever des hôtels d'un style antiquisant austère autour du vieux Palais ducal: façade ornée de la Porterie avec la statue équestre du duc Antoine comme celle du Roi à Blois, églises comme la chapelle funéraire ronde à coupole à l'imitation de celle des Médicis à Florence cours et appartements et nouvelles galeries, jardins et décors sous l'influence du Français Métezeau, embellis par des plantes rares venues d'Italie et entretenues par des jardiniers formés à Fontainebleau.

BELLANGE 1600-1617

Le milieu et le cadre étant posés, une première époque artistique sous le signe du maniérisme s'étend de 1600 à 1617 environ, grâce à Jacques de Bellange. Catherine de Bourbon, soeur de Henri IV, épouse (1599) le fils du duc qui sera le duc Henri II; huguenote obstinée, mais marquée par la culture des Valois, elle vient avec sa petite cour dont, semble-t-il, Bellange, qui très vite devient le peintre de la cour et l'organisateur des fêtes jusqu'à sa disparition mystérieuse (1616). Il dessine Henri IV lors de sa venue à Nancy (1601). Catherine étant morte, le veuf épouse (1600) Marguerite de Gonzague-Mantoue, et l'artiste la représente présidant une chasse au cerf, dessin qui est un écho d'un décor d'une galerie. Elle ne saura pas apporter la haute culture de Mantoue (Le Tasse, Monteverdi, Rubens, Pourbus) et se contentera de fêtes et de dépenses inutiles. Bellange est en France pour étudier les châteaux royaux quand meurt Charles III (1608). Il n'assiste pas à sa Pompe Funèbre, mais il en connaît la publication (1611-1612) qui l'éternise avec les gravures de Brentel de Strasbourg et Merian de Bâle. Il y a collaboré. Antiquité, Flandres, Bourgogne, détails réalistes unissent le sacré et le profane.

Dans l'art de Bellange, des composantes variées: Fontainebleau ou Prague, l'Italie du Parmesan à Zuccaro, la réalité, mais transposée par le maniérisme. De rares peintures subsistent, une centaine de gravures et dessins en étroite connexion.

LE SACRE:

Le Saint Augustin.

Saintes Femmes allant au tombeau, avec pour source Spranger.

Saintes Femmes au tombeau, grandes dames qui traduisent la dévotion de la cour.

Résurrection de Lazare, qui fait de Bellange un Gréco-latin.

Pietà aux deux anges ou la préciosité maniériste et la gravure de la Pietà.

LE PROFANE:

Diane et Agénor, avec pour source Penni-Ghizzi.

Le dessin réaliste du vieillard et la gravure qui en dérive de style maniériste.

Le cavalier.

Henri II meurt en 1624. Mais, dès 1620, l'atmosphère change à la cour. Le rapprochement avec les Habsbourg coïncide avec une recrudescence religieuse. Le Père Dominique, cet Espagnol qui a joué un grand rôle en Bohême depuis la bataille de la Montagne Blanche, pousse au mariage de Nicole, fille du duc, avec son cousin Charles (1622) qui, par un tour de passe-passe, devient (1626) le duc Charles IV. Il reçoit les ennemis du Roi de France, et, à cause de ses fourberies, la Lorraine est occupée peu à peu, Nancy en 1633. Très vite, la cour s'évannouit. Le duc devient un condottiere au service des Habsbourg (malgré un bref retour à Nancy à la faveur d'une trêve (1640-1641); il a été détenu à Tolède, il séjourne en Franche-Comté, surtout à Bruxelles, et meurt en exil en 1660.

Au point de vue artistique, retour vers 1620 d'une équipe de jeunes artistes. L'Italie les a formés, mais les Pays-Bas les marquent (Beatrix de Cusance, seconde épouse de Charles IV, peinte par Van Dyck à Bruxelles). Pour chacun, une attitude originale.

CALLOT (1580-1636)

Il avait vécu à la cour de Florence avec ses savants (Galilée) et ses ordonnateurs de fêtes et ses artistes réalistes, d'où une science de l'espace et de la composition, le sens de la réalité, observée avec soin et unie au fantastique. Souvent le sacré se mêle au profane. Avec les années Callot se tourne aussi vers les Flandres. Ainsi, les paysages des Misères de la guerre.

LE SACRE:

Saint Sébastien, microcosme inconcevable sans Florence.

Flagellation: le clair-obscur émouvant.

Benedicite: clair-obscur, réalisme populaire, contact direct avec le monde saint, la spiritualité franciscaine.

LE PROFANE:

Deruet, le peintre gentilhomme.

Un détail de la Reddition de Breda (1628), qui glorifie l'Espagne.

LE CLERC (1585-1632)

Disciple et collaborateur de Saraceni, caravagesque et vénitien, il a le secret d'une nervosité fébrile. Peintre fécond et en faveur, il travaille surtout pour l'Eglise.

PASSAGE DU SACRE AU PROFANE:

L'Adoration du veau d'or, très vénitienne et de grand apparat.

L'Adoration des Bergers, où, à la faveur des Bassan, la scène devient familière.
 Les versions de Saint Sébastien (Avec les archers. Contre l'arbre.) Réalisme des figures, éléments exotiques ou saracéniens et passage de la violence et de l'énergie à l'acceptation.
 Le Banquet d'Hérode, effet de nuit, pseudo-réalisme, mélancolie et lassitude.
 Le Concert nocturne, fébrilité sans joie, réalisme de la bohème.

GEORGES DE LA TOUR (1593-1651)

Emprise de la mystique franciscaine: contact direct avec le Saint. Humilité et simplicité de la vie quotidienne.

INTERPENETRATION SYSTEMATIQUE DU SACRE ET DU PROFANE:

Les Vieilles, comparées avec une Vierge à l'enfant espagnole.
 Les versions de femme à la lumière (Madeleine, femme à la puce).
 Le Vieilleur, attribué à l'Ecole espagnole.
 Le Reniement de saint Pierre (1650), transposition d'une invention flamande de D. Seghers.
 Réalisme, mais aussi, en contraste avec les élans du baroque, un repliement, un renoncement, de l'humilité.

DERUET (1585-1660)

Influencé à Rome par Tempesta et d'Arpin, qui a marqué aussi l'Espagne, Deruet, revenu en 1622, a connu aussi l'exemple flamand. (Repos de la Fuite en Egypte, -Paysages de scènes, cadre de fleurs pour un Saint Jérôme, prouvent l'influence flamande). Fidèle aussi au maniérisme initial, il est un peu un attardé mais sauvé par ses fantaisies, sa passion narrative, son goût des détails et l'obsession du cheval, du cavalier, à la mode du temps et de la tradition française. Il sera toujours le peintre de cour typique, celle de Nancy, puis après 1634 celle de France, non sans des retours à Nancy.

LE SACRE:

La Crucifixion de la Cathédrale de Nancy, dramatique, très marquée par d'Arpin, a pu être donnée à l'Espagne.
 Le plafond d'une chapelle des Carmes de Paris, près de celle que le Flamand a décorée, d'un style un peu demeuré, doit être un écho tardif un décor des Carmes de Nancy exécuté vers 1626: anges musiciens.
 La Crucifixion, de la Reine Anne d'Autriche (à Mayence) exagère les données des Franck avec de l'agitation et de la terreur.
 Le dessin de la Conversion de Saul montre aussi des chevaux affolés, mais la défaite devient une victoire.
 Dans une gravure, le Christ de Pitié souffre, mais il est déjà vainqueur comme le Ressuscité, et le Christ aux deux anges.

LE PROFANE:

Compositions d'histoire, de mythologie, d'allégories: Diane, - La dame de coeur avec les déesses, les Sabines, les Amazones.

Pour le château de Richelieu, le Cycle des Quatre Eléments avec beaucoup de chevaux. Un carrousel nocturne présidé par le Cardinal symbolise le Feu et Louis XIII s'élance au premier plan comme un Roi Soleil.

Nombreux groupes équestres de personnages du temps.

Charles IV vainqueur à Nordlingen (1636).

Le sacré et le profane se mêlent dans l'apothéose de l'Amazone chrétienne. Mme. de St. Bealemont.

CONCLUSION

Au total, l'art de la cour lorraine a des affinités et des rapports avec l'art flamand, sinon espagnol (certaines de ses créations ont été données à l'Espagne). Il est maniériste, puis éclectique avec un parfum maniériste. Il sait être réaliste, mais il déforme la réalité dans des créations religieuses, et les plus profondes, celles de la Tour, sont nourries par la spiritualité franciscaine. Mais il excelle aussi dans des descriptions entraînantes, transpositions de représentations éphémères, visions féeriques. Si Bellange y apporte un feu sacré, Le Clerc est plus nerveux, et Callot est un narrateur infatigable, Deruet attache par son enjouement. Il y a dans cet art lorrain de l'ardeur, une aspiration à l'héroïsme; sa magnanimité plaît au guerrier et au courtisan qui ont le sens de l'honneur, et une vitalité qui apparaît dans les représentations sacrées ou profanes.

EL PINTOR SEGISMUNDO LAIRE EN ESPAÑA

GERMAN A. RAMALLO ASENSIO. INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ. MADRID. ESPAÑA

La obra de este interesante pintor nos ha llegado a través del tiempo, enmarcada en diversos muebles conservados en el Relicario del Monasterio de Religiosas Bernardas del Sacramento, de Madrid. Los dos más importantes son, un gran armario de 366 cm. de alto por 150 de ancho y 63 de fondo y otro que representa un gran templo y que durante mucho tiempo hizo las veces de Sagrario, mide 170 cm. por 150 por 50 respectivamente. Ambos son bellísimos y de un gran valor material y artístico. Están realizados en madera de ébano con incrustaciones de marfil. Las columnillas que sostienen su arquitectura son de mármoles de diversos colores y en las basas y pavimento se introducen recuadros de ágata. Los capiteles, guirnaldas y algunos otros motivos decorativos se hacen en bronce dorado. Por su arquitectura y decoración en marfil, así como pinturas y esculturillas con que se adornan, nos sitúan en los primeros años del siglo XVII.

Aplicados a ellos encontramos numeroso cobres pintados de los más variados tamaños que van desde 36 x 28 cm. a 4 x 4 cm. Todo el conjunto de muebles y cobres merece un estudio detallado en el cual me ocupo. Pero por el momento, no obstante, presentaré a un gran artista que se ve reflejado en gran número de ellos.

A pesar de que se pueden ver fácilmente varias manos de pintores, sólo encontramos una firma que repite a través de cuatro de ellos: Segismundus; un lugar Roma y dos fechas 1604 y 1607. El nombre propio que aparece en esta firma se ha podido identificar¹ con Gismondo Laire, cuya biografía nos recoge Baglione² dando unas cuantas noticias que, como ocurre con la bibliografía de la época en que está escrito el libro, quedan en lo anecdótico y laudatorio sin preocuparse para nada del estudio de su obra bajo el punto de vista estético.

En ningún texto de la época, de los que me ha sido posible manejar se reseña este pintor, debido, sin duda, a que, como dice Baglione, "no había pintado ninguna cosa pública en Roma porque en grande no obraba"³. No obstante según se deduce de la biografía citada, debió gozar de gran prestigio en Roma ya que trabaja para grandes señores,

príncipes, princesas y le une gran amistad con los Jesuítas, sobre todo con los españoles para los que pinta un gran número de obras.

Nace en Baviera, en 1552⁴ y en 1585 llega a Roma. Baglione no menciona la fecha exacta de esta llegada, sólo alude a que llegó "bajo el pontífice Gregorio XIII" (1572-1585). Una vez en Roma fue discípulo de Francesco da Castello⁵, pintor flamenco hijo de padres españoles⁶. De él dice Baglione que trabaja tanto en lienzo como la miniatura y que hacía bastantes obras para la Nación Española. Thieme Becker, en cambio, habla de una sola obra conocida y firmada, un pergamino de la Adoración de los Pastores, en Colección Particular de Viena. El resto de las que menciona Baglione las da como perdidas o como obra de un discípulo de Perugino llamado asimismo Francesco da Castello.

Con este pintor "aprende el buen modo de pintar en pequeño sin sequedad... se dio a pintar en cobre pequeñas figuras las cuales tanta belleza y limpieza expresaban que el genio no podía anhelar más"⁷. Es, sin embargo, muy fácil pensar que a pesar de ser considerado entre los artistas contemporáneos, como más adelante veremos, no sería demasiado conocido entre los círculos de la población inferior, ya que principalmente dedica su producción a la nobleza e Iglesia. Para unos pinta en joyas y piedras duras y para los otros los pequeños cobres que serían destinados, en su mayoría, a la evangelización de las Indias, como ilustración a los sermones hablados de los evangelizadores. Volviendo a tomar las noticias de Baglione "a veces hace en el espacio de la uña de un dedo pequeño historias de ocho y diez figuras ínfimas a las que no faltaba cosa alguna, formadas con tanta hermosura y limpieza y conducidas con diligencia tan extrema que la vista ordinaria no bastaba para discernirlas"⁸.

De su importancia y consideración entre sus contemporáneos, nos habla el hecho de que en 1593 es miembro de la Academia de San Lucas y en 1600 entra en la Congregación de Virtuosos en el Panteón⁹. Y aquí es enterrado cuando en 1639, de muy avanzada edad, muere. Su entierro es el de un hombre importante y le acompañan todos los profesores de las Bellas Artes. Había dejado muchos legados de dinero, pues parece ser que consiguió grandes sumas de dinero con su trabajo, y a la hora de su muerte le fueron hechas "nobles exequias... principalmente por honrarle"¹⁰. También es indicativo de su importancia el hecho de que sólo firma con su nombre de pila y no utiliza el apellido, ya que esto denota que es un hombre conocido y no le hace falta mayor precisión a la hora de su identificación.

Aunque en sólo cuatro cobres, como hemos dicho se encuentra la firma del artista, hay hasta veinte y cuatro que tienen idénticas características y que se le pueden asignar.

Diez de ellos adornan la cara interior de las puertas del gran armario, teniendo los diez unas medidas de 21 x 15 cm. Hasta diez y seis que forman el total de los que se alojan en los recuadros de las puertas, son de otra mano que presenta mayor tosquedad y distinta técnica. Las escenas no tienen una unidad de relato como sería de esperar, presentando santos aislados o momentos concretos de su vida, sin ninguna estructuración narrativa. Los santos representados son los que más a menudo se encuentran en el arte italiano de estos momentos. Santa Catalina de Alejandría es representada bajo la forma de icono de culto y también bajo la modalidad iconográfica de los desposorios místicos (Fig. 1). Santa Cecilia, de gran actualidad debido a haberse encontrado su cuerpo en

1599, se representa también en dos ocasiones, la primera como Imagen Gloriosa entre ángeles (Fig. 2) y en un momento ordinario de su vida, en oración, coronada místicamente por un ángel. Los Desposorios Místicos de Santa Inés, San Francisco desmayado después de la estigmatización, asistido por dos ángeles, El arrepentimiento de San Pedro, que recoge al fondo la escena de la criada informando a un anciano y un soldado (Fig. 3), San Juan Bautista con el Cordero, Santa María Magdalena como penitente y por último San Miguel que ha vencido sobre el Diablo.

La firma del pintor la encontramos en la parte interior de la rueda de cuchillos, de los Desposorios Místicos de Santa Catalina, con la fecha de 1607. En la cuba que mantiene el ángel del ángulo inferior izquierdo, de Santa Cecilia Gloriosa, con la fecha de 1604. En la base de la pilastra donde se coloca el gallo, en el arrepentimiento de San Pedro, esta vez sin fecha y, por último, en la Virgen del Séptimo Dolor, enmarcada en otro mueble y también sin fecha.

Este armario de que venimos hablando, alberga una gran hornacina de fondo plano, en donde se figura un retablo de orden toscano de tres cuerpos y cinco calles, las dos de los extremos situadas formando ángulo recto con el fondo. La arquitectura es un tanto arbitraria debido al momento manierista en el que se elabora pero lo que nos vuelve a interesar son sus numerosos cobres pintados. La bóveda se adorna de setenta y dos casetones albergando cada uno un cobre de 4 x 4 cm., con un ángel. En ellos no se distingue la mano de Segismundo, aunque presentan un grado de calidad bastante notable. La calle central remata en un crucificado pintado sobre cobre, como todo lo que presentamos, de 27 x 17'50 cm., en el que es fácil ver el mismo estilo del artista que estudiamos, principalmente al analizar el rostro, pies y manos. De los ocho que se reparten entre la parte superior del primer cuerpo y el segundo, que recogen momentos de la infancia de María y Cristo y de la Pasión, el que representa la Oración del Huerto tiene el color, técnica, escala y tipo humano, correspondientes a nuestro artista.

El resto entra dentro de la corriente puramente italiana, en el momento manierista y además la mayoría copian cuadros contemporáneos.

En el otro mueble, las puertas que ocultan los cajones donde se guardan las auténticas de las reliquias, a cada lado del Sagrario, se adornan con doce pequeñas obras de 5 x 4 cm. en las que se distribuye un apostolado. Cada figura tiene la minuciosidad y exquisitez que nos hemos acostumbrado a ver en el pintor y el color y técnica nos confirman que estamos ante unas seguras obras suyas. Únicamente el canon se hace algo más corto debido a la pequeñez de la superficie que ha de recoger al santo, y que obliga a hacer la cabeza un tanto desproporcionada, si bien, a simple vista, no se aprecia en demasía.

Por último, un marco-relicario independiente de los dos muebles anteriores, recoge otra obra de gran calidad técnica y espiritual que representa la Virgen del Séptimo Dolor, con el pecho atravesado por las siete espadas. Tiene las mismas dimensiones de los de las puertas del armario: 21 x 15 cm. y quizás procederá de él, separado posteriormente del conjunto por su indudable valor devocional (Fig. 4). La firma se encuentra situada en el ángulo inferior izquierdo, entre el cuerpo del ángel y el borde de la pintura. Baglione hace hincapié en la maestría de este pintor para la representación de la Virgen y ésta nos podría servir de ejemplo.

No hay noticia de que se conozca en España ninguna otra obra de este artista germano-italiano que la que ahora presentamos, pero no podemos asegurar lo mismo en lo referente al resto de los países, si bien Thieme Becker, en 1928, no señala ninguna y en los textos y artículos que he podido consultar posteriores a esta fecha ni siquiera se menciona al artista.

Lo primero que salta a la vista es la hondura espiritual de sus producciones. Cada personaje está impregnado de un verdadero sentido religioso. Echa mano del fácil recurso de dirigir la mirada al cielo y poner unas actitudes abandonadas y sueltas que dan la sensación de total despreocupación de todo el entorno material que rodea a la figura. Pero prescindiendo de este recurso vemos una expresión de melancolía en todos los personajes y el alargamiento de sus cuerpos, llegando hasta alcanzar el canon de nueve cabezas. Al tiempo que utiliza en los rostros un suave esfumado, sin usar de fuertes sombras, ni marcar los rasgos en demasía. Es un hombre que ha captado el mensaje tridentino y a pesar de seguir sus figuras teniendo la elegancia manierista y un cierto rebuscamiento en la actitud, expresan el sentimiento necesario para mover a la devoción. Bénézit dice que al final de su vida se hizo religioso¹¹; no sabemos si esta afirmación la hará con la documentación necesaria o por una libre interpretación del texto de Baglione que dice que "llegado a la vejez, no hirviéndole más la vida, se dio a sus devociones"¹².

Recordando la fecha de su llegada a Roma, en 1585, a la edad de 33 años, y su dependencia de un maestro flamenco: Francesco da Castello, hemos de ver las reminiscencias centroeuropeas reflejarse en su obra. Aunque la estancia prolongada en Italia, revestirá sus formas de unas características tomadas en su totalidad de este nuevo ambiente.

El amor al dibujo que demuestra, sus abundantes ropajes y la riqueza de plegados, nos llevan a la pintura de los artistas centroeuropeos. Pero la idealización que respiran todos sus personajes es algo puramente italiano. Los plegados que hemos dicho que abundan, son suavizados en sus aristas presentando una bella combinación de líneas curvas (Fig. 1) y los rizados de los extremos de mantos en vuelo, forman el típico caracoleo de los manieristas italianos y no las angulosidades de los alemanes. Otra característica no italiana es la perfecta diferenciación de sexos, presentando los hombres unos rostros mucho más morenos y angulosos que los suavemente redondeados de las santas y María.

Encuanto a su afán detallista puede venir igual de su procedencia centroeuropea como, del resultado de ser miniaturista; la realidad es que las joyas que adornan los vestidos están llevadas a cabo con un gran sentido preciosista y en los paisajes, verdaderas obras de arte considerados por separado, abundan los insectos y animalillos: lagartijas, mariposas, saltamontes, libélulas, efectuados con gran maestría. Tan sólo en el cobre de San Miguel venciendo al Diablo vemos una mayor sequedad, no sólo en el plegado de las telas, sino también en el modelado de las figuras, tratamiento del cabello y fondo de la escena y esto es debido a que copia literalmente el mismo tema de un grabado de S. Van Hoogstraten; realizado sobre idéntico cuadro de Martin de Vos¹³. Tan sólo difiere la figura del Diablo que aquí figura como un hombre con orejas de asno y alas de muciélago y en el de Vos aparece bajo la forma de una bella sirena con alas de ángel, que cruza sus brazos sobre el pecho para ocultar el seno desnudo. El cambio que introduce Segismundo en su pintura, tal vez se deba al carácter religioso que ya hemos apuntado en él y que le haría interpretar el tema de una forma más ortodoxa.

El comprobar la existencia de un grabado tras el último cobre que acabamos de analizar, hacía pensar en el uso del grabado por este pintor como fuente de interpretación de sus temas, máxime teniendo en cuenta que su obra sería considerada más como una labor de artesanía, en la que no se le pediría gran originalidad, sino perfección técnica y contenido espiritual, que en resumidas cuentas es lo que de él alaba Baglione. Pero después de haber buscado en todos los repertorios de grabados con los que he podido contar, no he hallado ninguno que se pueda decir que le sirva de modelo. Otra cosa muy diferente sería en cuanto a inspiración que seguro que los tendría debido a la gran abundancia que de ellos circulaban en esos momentos, pero eso ya cae en el terreno de la conjetura.

El cobre de la Virgen del Séptimo Dolor corresponde al modelo usado desde la Edad Media y que por tanto no se puede decir que copie grabado, sino que es una imagen aceptada y repetida casi automáticamente. Por otra parte, precisamente quitando estos dos comentados: San Miguel y la Virgen, se ve en el resto una gran unidad de composición que hace pensar en ideas emanadas de una misma mente.

Aunque, como antes hemos apuntado, el conjunto de las pinturas caen dentro del manierismo, hablándonos de un pintor un tanto arcaizante que no se plantea grandes problemas innovadores, se ve sin embargo una cierta reacción ante este movimiento. Quiere volver hacia un naturalismo, sobre todo en cuanto a expresión de los rostros se refiere. Estos adquieren en cada momento el matiz sentimental necesario, apartándose de la belleza inexpresiva o del excesivo dramatismo. Aún quedan ligeros contrapostos aunque no escorzos violentos y los cuerpos desnudos, sobre todo ángeles y representación de Jesús Niño están realizados con una musculatura convencional y excesivamente desarrollada. También entroncan con este momento el lujo de las telas y sobre todo el color, que es un factor importantísimo en este pintor.

Utiliza principalmente unos colores intensos y brillantes, azul y rojo en su mejor pureza, que va combinando con toda una gama de amarillos, violetas y rosados. Las sombras son muy débiles y no usa el negro para nada. En lo que demuestra más sabiduría es en la relación perfecta: amarillo-violeta, rojo-verde y azul-naranja. En los ropajes encontramos el tornasolado manierista, dominando sobre todo los amarillos en toda su amplia gama con los amoratados que se degradan hasta el rosa pálido. Este es un contraste que se da como denominador común en todos los pintores manieristas de la segunda mitad del siglo XVI. En conjunto presenta una riqueza de color poco común debido, sin duda, a la búsqueda de una mayor expresividad en una obra tan pequeña.

Por último vemos una perfección técnica incuestionable. Las pinturas no delatan en ningún momento la marca del pincel y producen la impresión de un esmaltado. El paso de un color a otro se hace también con tal maestría que resulta difícil apreciar a simple vista esta transición.



Fig. 3. Segismundo Laire: Arrepentimiento de San Pedro. Cobre. Convento del Sacramento, Madrid. - Fig. 4. Segismundo Laire: Virgen del Séptimo Dolor. Cobre. Convento del Sacramento, Madrid.





Fig. 1. Segismundo Laire: Desposorios místicos de Sta. Catalina, Cobre, 1604, Convento del Sacramento, Madrid. - Fig. 2. Segismundo Laire: Santa Cecilia, Cobre, 1607, Convento del Sacramento, Madrid.

NOTAS

1. Gracias a las valiosas orientaciones del Cat. D. Alfonso E. Pérez Sánchez.
2. Baglione. "Vite de 'Pittori, Scultori el Architetti". pag. 353. Roma. 1642.
3. Ibid.
4. Thieme-Becker. Vol. XXII, pag. 233. Leipzig, 1928.
5. Baglione. Op. Cit., pag. 86.
6. "Bryan's Dictionary of Painters and Engravers". Vol. I. pag., 267. London, 1913.
7. Baglione. Op. Cit., pag. 353.
8. Ibid.
9. Thieme-Becker. Ibid.
10. Baglione. Op. cit., pag. 353.
11. Benezit. "Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs".- Vol. III. pag. 16.- París, 1924.
12. Baglione.- Op. Cit., pag. 353.
13. En Cuantitlan, México, fechado en 1585. Grabado recogido por Hollstein. "Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts", Vol. IX, pag. 135. Amsterdam. Menno Hertzberger. 1949.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE AND THE CONCEPT OF ARCHAEOLOGICAL ACCURACY IN PAINTING*

OLAND RAND, NORTHWESTERN UNIVERSITY, U.S.A.

One of the distinguishing features of seventeenth century French painting is the attempt of artists to provide archaeologically correct settings and details for their representations of Biblical and classical subjects. Although this is, perforce, most clearly seen in "le style classique" there are indications of it in painting prior to the full emergence of the classical style in the sixteen-forties. As early as 1629 Philippe de Champaigne displays a readiness to seek out details that will lend his painting an air of historical authenticity. He is not necessarily alone in this, but his position in light of his subsequent Jansenism and its overwhelming insistence on veracity, puts him in a situation different from that of other painters who, although seeking accuracy in setting and detail, are not called upon to regard a need for accuracy as part of their religious lives.

To be sure, one cannot view in a Jansenist context Philippe's early investigations or those occasioned by works in the classical style painted before his introduction to Jansenism. Nevertheless, it must be assumed that his long concern with archaeological evidence provided him with a suitable and most useful background when, as a Jansenist, he treated religious themes in his paintings and when in his addresses to the Académie Royale he stressed the need for adherence to truth and to scriptural authority in painting.

The impetus behind the search for correct detail was in large part supplied by the Council of Trent in its insistence that for the benefit and edification of the faithful, artists be as accurate as possible in their presentations of scriptural narrative, the mysteries of faith, "etc". Not too long after the Council, several books were published offering artists the proper iconographical formulae for the depiction of the saints, episodes from the life of Christ and the Virgin as well as injunctions to adhere to scriptural evidence in Old and New Testament scenes. One of the most significant of these books was that of Joannes Molanus, "De Historia SS. Imaginum et Picturarum". Louvain, 1570. This was followed by Federigo Borromeo's "De Pictura Sacra", Milan, 1624.

In addition to work of a religious nature, artists also had access to work dedicated primarily to antique research of a secular nature. Included in this group, of course, would

* El autor no ha enviado las ilustraciones a que hace referencia en el texto.

be the works of Vitruvius. During the sixteenth and seventeenth centuries Vitruvius was translated from Latin into various modern languages. Palladio's "I quattro libri dell'architettura", patterned on Vitruvius, appeared at Venice in 1570. His reconstructions and careful renderings of Roman buildings was a major source of information, particularly helpful for painters who, like Philippe de Champaigne, never visited Italy.

In 1569 Girolamo Mercuriale published his "Artis Gymnasticae libri sex" (Florence?). Although his attention is given to the gymnasium rather than to religious subjects, he was the first to describe the "triclinium", the dining arrangements of the Romans. This was an event of some importance for the correct depiction of the Last Supper and the Feast in the House of Simon. The 1601 Venice edition actually includes the observation that the "triclinium" can be used to advantage in religious scenes. Mercuriale was followed by Petrus Ciacconus (Pedro Chacone) whose book, "De Triclinio", Rome, 1588, was, as the title implies, concerned solely with the "triclinium".

Between the years 1596 and 1604 three volumes of a remarkable book were published at Rome by the Spanish Jesuit, Juan Bautista Villalpando; its title was: "In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac temple Hierosolymitani"¹. It is of considerable importance that this book was consulted, if not actually owned by Philippe de Champaigne. It is included in the list of books belonging to Jean-Baptiste de Champaigne, Philippe's nephew and heir who had lived with him since 1643. This library, in all likelihood inherited from the uncle, contained in addition to the Villalpando, copies of Vitruvius, Palladio, "Roma Subterranea, Colonna Traiana" (Ciacconus?), "Tableaux" ("Images") of Philostratus, "Peintures Morales" of Lemoine, "Histoire de la Bible" of Royaumont (Nicolas Fontaine), "Annales ecclesiastiques" of Durand, "Ambassade orientale" (illustrated), "Vie des saints" (illustrated) and "Histoire de Joseph" by d'Andilly². Titles such as these among a collection of books indicate more than a cultural interest; they attest very strongly to Philippe's scrupulous care in rendering narrative as accurately and as truthfully as possible.

In the first volume of "In Ezechielem", written in conjunction with another Spanish Jesuit, Geronimo Prado, Villalpando attempts to explain the passage from "Ezechiel", "XXIII. 41", "Thou sittest on a very fine bed, and a table was decked before thee", by pointing out that the Jews had doubtless adopted the dining customs of their Roman overlords and reclined on couches before a low table. This explanation was illustrated (V. I, pp. 292-298) by two engravings of exceptionally fine quality, as are the plates in general. Incidentally, the artist of the Villalpando engravings demonstrates quite clearly the reliance of one illustration on another, in a sense paralleling the reliance of one scholar on another, by his use of a rectilinear table and couch arrangement in the "Feast in the House of Simon" and in the peculiar way the curtain is tied in the "Last Supper". These elements are taken from the "triclinium" illustration in Mercuriale's book (Figs. 1, 2 and 3). The curtain reappears, among other places, in Poussin's "Eucharist" (1647) from the second series of the "Seven Sacraments".

In his article, "The Triclinium in Religious Art", "Warburg", 1939, Anthony Blunt³ aptly demonstrated that it took considerable time before the sixteenth century publications, "e.g." that of Mercuriale, had an appreciable effect on painters. He noted that while Cigoli painted a "Feast in the House of Simon" in 1592 (Galleria Doria, Rome) for Mercuriale using the correct form, his "Last Supper" (Collegiata, Empoli), painted

only the year before, employed the traditional, seated grouping. To Blunt this suggests that the seating arrangement in the "Feast in the House of Simon" was dictated by the wishes of the patron rather than the tastes of the artist.

Blunt illustrated the lapse in time between the discovery of the proper "triclinium" and its acceptance by painters by pointing out that when Poussin was engaged in his second set of the "Sacraments" he wrote to the patron, Chantelou, on 30 May 1644: "Je suis sur le point de vous commencer un second tableau de la pénitence (represented by the Feast in the House of Simon) où il y aura quelque chose de nouveau, particulièrement le tricline lunaire qu'ils appeloient Sigma y sera observé pontualement". Blunt further noted that both the "Penance" and the "Eucharist" from this series are indebted to the Villalpando engravings which, he suggested, represent the early style of Bloemart.

The principle object, however, of Villalpandus, as he is generally known, was the reconstruction of the Temple at Jerusalem and not simply the presentation of the Judeo-Roman mode of dining. His work attempted to equate the visionary temple of Ezechiel with the structure built by Solomon and which, he believed, was reconstructed by Herod. The vision of Ezechiel, the design of the Temple that prefigures the Church, was revealed to Solomon. Because this temple is the Church, it had to be the perfection of architecture; hence the perfect architectural forms, the classical orders of Greece and Rome, were revealed to Solomon⁴. Needless to say, criticism of the book was mixed. Curiously, it remained in high repute in Germanic countries. Taylor cites its importance to German theoreticians, especially, to Fischer von Erlach⁵. Jacob van Campen, while engaged in the planning of the Stadthuis in Amsterdam is known to have asked Huygens if he might borrow a copy belonging to an acquaintance of Huygens, Wicquefort⁶. Some scholars and architects, most notably Claude Perrault, turned their hands to more suitable reconstructions. Perrault's, perhaps the best, was not published until 1678, but it had been preceded by several others⁷. The less accurate of these also reflected the use of classical orders, but some attempted reconstructions in an architectural style thought to be more fitting to the time and place.

One of the most significant attempts was made by François Vatable, d. 1547. Woodcuts made from his designs were used in numerous editions of the Bible until well into the seventeenth century. A particularly distinguishing feature of Vatable's designs is the pair of columns made of bronze by Hiram of Tyre. These are described in "III Kings" (or "I Kings") "VII.13 ff", in such a way that any attempt to illustrate them is bound both to be more than a little fanciful and architecturally bizarre⁸. "Il (Hiram of Tyre) fonda deux colonnes d'airain; la hauteur de chaque colonne était de dix-huits coudées, et un réseau de douze coudées environnait chaque colonne. Il fit aussi deux chapiteaux d'airain fondu, pour mettre sur le haut des colonnes; la hauteur de l'un des chapiteaux était de cinq coudées, et la hauteur de l'autre chapiteaux était aussi de cinq coudées. Il y avait des entrelaçures en forme de rets de fillets entouillés en façon de chaînes, pour les chapiteaux qui étaient sur le sommet des colonnes, sept pour l'un des chapiteaux, et sept pour l'autre. Et il fit les colonnes avec deux rangs de pommes de grenade sur un rets tout autour, pour couvrir l'un des chapiteaux qui était sur le sommet d'une des colonnes; et il fit la même chose pour l'autre chapiteaux. Et les chapiteaux qui étaient au haut des colonnes étaient en façon de fleurs de lis, de quatre coudées, pour mettre au portique. Or, les chapiteaux étaient sur les deux colonnes, et même au-dessus, depuis l'endroit du renflement qui était au delà du rets. Il y avait aussi deux cents pommes de grenade,

disposées par rang tout autour sur le second chapiteaux. Il dressa donc les colonnes au portique du temple, et il en posa l'une à main droite, et la nomma Jakin; et il dressa l'autre à main gauche, et la nomma Boaz. Et on mit sur le chapiteau des colonnes l'ouvrage qui était fait en façon de fleurs de lis. Ainsi l'ouvrage des colonnes fut achevé".

Vatable's version of the columns has them topped with a sphere over which is placed a fine network of rope-like strands. An example of the use of Vatable's column and other designs is found in the Latin Bible published at Lyons in 1566 by Gulielmus Rovilius; p. 291 shows the temple itself and p. 296, one of columns (Figs. 4, 5 and 6). Although Vatable's interpretation is certainly remarkable, designs stemming from the much earlier "postillae" of Nicholas de Lyre (1270-1340) are equally fanciful. These designs were illustrated in numerous Bibles over the years, including the Koberger examples, Nuremberg, 1481 and 1493, vol. "II, III Kings" (Fig. 7). Despite the similarities of certain elements obviously derived from the text, a major difference between the interpretations of de Lyre and Vatable is stylistic; that of de Lyre is Gothic while Vatable's is essentially Renaissance in concept; in brief, pointed as opposed to round.

The tradition of de Lyra designs extended well into the sixteenth century as can be seen in the Hans Lufft Lutheran Bible of 1534, Wittenburg, where the capital, now denuded of its foliate surmount, strongly recalls that of de Lyra despite its appearance of an upside-down spinning top. Other variants can be seen in the Venetian Bible of Bonetus Locatellus, 1489, "Reg. III" (Figs. 8, 9).

The design for the temple itself changes from the Gothic structure of the de Lyra tradition to the far simpler, even Middle Eastern appearing structure of Vatable. The quality of simplicity denotes Vatable's reconstruction despite its presence in some editions of the Bible with classical accretions quite probably derived from Villalpandus⁹. Despite these later additions, incongruous to architecture of Salomon's place and time, his extraordinary columns suggest very strongly that his designs were consulted by Philippe de Champaigne in an attempt to lend his "Presentation" of ca. 1629 (Musée des Beaux Arts, Dijon; fig. 10) some degree of archaeological accuracy.

At first glance, a nascent interest in archaeologically correct detail is scarcely apparent: the architecture is classical, but it is the classicism of Bramante or Raphael, not that of Greece or Rome. Considering the date of the painting, however, this is hardly exceptional, but it might be well to note that classical architecture, in whichever guise it appears, is the architecture of grace. In so far as Raphael is concerned, Philippe's comments on him in a "conférence" delivered to the Académie Royale are illuminating in context of the architecture of grace despite the fact that Philippe was speaking of painting. "...Maître, qui, certes, avec grande justice, a porté le nom de l'ange Raphaël (qui signifie médecine de Dieu), puis qu'il a cuvert nos yeux et guéri nos esprits de la maladie de cette manière gothique et barbare, qui, jusqu'à lui, avait régné plus de mille ans, depuis que les beaux-arts s'étaient trouvés ensevelis sous les ruines de l'Empire Romain"¹⁰.

The figures in Philippe's "Presentation", as the architecture, display certain Italian, even Caravaggesque, influence. The central group is more than simply reminiscent of Italian painting; it is distinctively Raphaellesque. Simeon and the man behind him are obviously taken from an engraving of the "School of Athens"; they are the reversed figures

of Plato and Aristotle. The vaulted nave of the temple in the background might possibly have been inspired by that of Raphael, even though it is turned on a Baroque diagonal, whereas that of the "School of Athens" is perpendicular to the picture plane.

On either side of the doorway are two large columns surmounted by spheres under a metal network, just as in the Vatable designs. Unlike the Vatable, however, these are placed against the building, not in the courtyard. There are bands of what may be pomegranates visible on the surface of Philippe's spheres behind the widely spaced cords of the net. Vatable, on the other hand, places his pomegranates, alternating with fleur-de-lys, on the surface of the spheres where they can be seen, each in an opening of a very fine net. The difference in the treatment of the decoration might be attributable to Philippe's having consulted the text--and coming away no wiser than anyone else. In any event, the emplacement of the columns suggests Villalpandus' reconstruction, for, unlike other versions, he places them against the building. This is clearly seen in his ground plan of the Temple (Fig. 9). Unfortunately, there is no illustration of the columns per se in Villalpandus. To judge from his basic concept of the classical nature of the Temple and those capitals that are illustrated, it cannot be inferred that his interpretation of the columns Jachin and Boaz are in any way so extraordinary as those of Vatable whom he considered to be in error on this point¹¹. The capitals illustrated in Villalpandus, moreover, bear out his theory that it was a composite order that was revealed to Solomon from which the three principal orders evolved.

The phrase describing the position of the columns in the Vulgate is "in porticu"; in French, "au portique". Despite the generality of the phrase, in neither language is it probable that it means "by the side of the door". Therefore, given the unique position of Villalpandus' columns, even though Philippe may have come to the same conclusion independently, there is some reason to assume Philippe's reliance on Villalpandus.

Several other features of Philippe's temple are worth a passing note in relation to those Vatable and Villalpandus. All three show a windowed nave, but those of Vatable and Philippe use a clerestory of only one tier, whereas Villalpandus uses three¹². Both Philippe and certain versions of Vatable's show a curtain before the Holy Place. In those versions of Vatable having a curtain it is pulled back to reveal a doorway, while Philippe allows his to traverse the nave. Granted, scriptural evidence, such as the reference in "Matthew XXVII. 51" or the hangings described in "Exodus XXVI. passim", could be Philippe's source. However, because no curtain is mentioned in the relevant section of "Kings", the indefinite reference in "Matthew" to which hanging is meant by the Veil of the Temple, the fact that the hangings in "Exodus" are about the Ark and are not those of the Temple itself, it can with some justice be inferred that the Vatable designs provided Philippe with his curtain. In Philippe's Temple the figures are placed before the portico in a space that can best be described as a narthex, an area indicated on the Villalpandus plan as a series of interconnected vestibules certainly suggesting a narthex (Fig. 9). As with the emplacement of the columns, on the other hand, one cannot be absolutely certain of another feature of Villalpandus' reconstruction's influencing Philippe, for the cherubic heads decorating both buildings are derived ultimately from "III Kings VI. 29". It can, however, be conceived that Philippe moved Villalpandus cherubic heads from the architrave above the door to the Temple to the spandrels of his arched portal and incorporated them into the architrave of the interior of his edifice (Fig. 10).

Despite the common elements shared by the temples of Philippe and Vatable, there is a marked difference in architectural style. Vatable's is much more consistent with ancient Middle Eastern architecture than Philippe's vaulted Renaissance structure. Moreover, in later works Philippe abandoned even as much reliance on Middle Eastern studies as this "Presentation" would indicate in favor of completely classical forms.

Philippe's "Presentation" of 1642 (Musée Royaux, Brussels; fig. 11) dispenses entirely with both the Renaissance architecture and the evidence of Biblical archaeology, if it can be called that, found in the earlier example. On the other hand, it stands as a superb monument of "le style classique". The figures are placed before a Corinthian portico that all but begs comparison with plates LXIX, LXXXII and XCVI of Palladio, "Liber IV". Furthermore, the Strasbourg tapestry of the "Presentation of the Virgin", here shown in the drawing for the cartoon (Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 19.893, the series is from the sixteen-thirties; fig. 12), presents us with an exceptionally handsome melange of architectural forms that are as Palladian as those of the "Presentation" of 1642. The portico is taken from Palladio's illustration of that on the Pantheon; the pilastered walls set with niches holding sculpture are also Palladian. Moreover, it should be pointed out that this occurs before "le style classique" is fully developed.

The doorway in which the priestly group stands, however, suggests that Villalpandus was consulted as well as Palladio. One of Villalpandus' engravings shows a similar door to the Temple flanked by columns on high plinths (Fig. 13). The resemblance between the door in the drawing and that of the engraving is stressed by Philippe's remarkable use of a cut-away plinth in the right foreground that echoes similarly truncated plinths in the Villalpandus.

It should also be pointed out that Villalpandus includes a section towards the end of his second volume in which he examines ancient buildings in Rome in light of his Temple reconstruction. In this section, quite naturally, is the Pantheon, for which he has the highest praise¹³. At one point in his discussion, he compares the two buildings; the marginal note reads: "Pantheon confertur cum una porticu Israelis et superatur". It is, therefore, not inconceivable that Villalpandus' remarks on the Pantheon gave rise to Philippe's using the building as a surrogate for the Temple in Jerusalem.

Other borrowings from Villalpandus by Philippe were suggested by Blunt in his article on the "triclinium". Blunt noted that Philippe's "Feast in the House of Simon" (Louvre 1648; fig. 14) may be derived from either the Villalpandus engraving of the "Last Supper" or from a pen drawing of a "triclinium" after the engraving (Louvre, Cabinet des Dessins, M.I. 991)¹⁴. There is, however, little doubt that the painting is derived from the engraving and not from the drawing, a rather weak Poussin school piece. The drawing does not have specific details that are present in both the engraving and the painting. Besides the general composition, the painting echoes the engraving in the arrangement of serving vessels in the left rear, the stand in the foreground recalling that in the engraving next to the serving vessels. Details of furniture are also copied, especially the quilted cushions on the couches; the cushions in the drawing are not quilted. Blunt also gave passing mention in a note to Philippe's "Last Supper" (Institute of Fine Arts, Detroit, "ca." 1650; fig. 15) "in which the Last Supper is represented with couches"¹⁵. In support of Philippe's reliance on Villalpandus for much of the archaeological evidence used in this painting, it must be said that not only are the same quilted cushions

present, there is the hanging lamp and vessels similar to those of the engraving. Furthermore, the composition and the curved table are those of Villalpandus.

In addition to being apparent in his paintings, Philippe's complete devotion to the principle of total, literal veracity in illustration is clearly stated in his "conférences" delivered to the Académie Royale. In the "conférence" on Poussin's "Eliézar et Rébecca" Philippe took Poussin to task for not presenting the scene exactly as it was related in the Bible¹⁶. His general knowledge of Old Testament customs is evident in the comments he made in the "conférence" "Sur un Tableau de Raphael Représentant l'Enfant-Jésus La Vierge, Ste. Elizabeth et St. Jean". It was, moreover, a knowledge gained from a study that went beyond the Bible itself¹⁷.

Philippe's insistence on truth in representation is buttressed by his Jansenism in its forceful demands on "la vérité" as an operative mode in every aspect of one's life¹⁸. Furthermore, his friend, the Jansenist theologian, Martin de Barcos, Abbé de Saint-Cyran and advisor to the nuns of Port-Royal, to which community Philippe's daughter belonged, stated the Jansenist position on truth in art very clearly. De Barcos roundly berated Italian painters for playing fast and loose with subject matter. He concluded his spirited attack on the Italians by stating that they "ayant l'esprit tout déréglé, ne peuvent concevoir les choses de Dieu, ni les représenter comme elles sont, mais selon leur caprice"¹⁹. Surely the Jansenist approach to art is one to foster archaeological accuracy.

Because the architecture of the two paintings owing a great deal to Villalpandus are distinguished by a remarkable classicism, as are others from Philippe's Jansenist period, the question arises as to how this is justifiable in light of the Jansenist position on veracity. It cannot be simply that the use of classical forms was the accepted mode, nor is it conceivable that Philippe believed the Disciples had access to splendid, pillared halls. In light of Philippe's unswerving devotion to truth, even considering the contemporary state of archaeological knowledge, neither of these possibilities seem convincing.

In light of the demands made on artists by writers such as Molanus and Borromeo to produce works of scriptural and historical accuracy and the similar requirements of "le style classique", not to mention the particular demands of Jansenism, one can readily understand the importance of Palladio, Villalpandus and Vatable as sources of information. Even though Villalpandus' interpretation of the "Last Supper" and the "Feast in the House of Simon" were regarded as essentially correct archaeological evidence, his temple reconstruction was generally discredited. How, then, does one explain the Temple at Jerusalem in the far distance of Philippe's "Crucifixion" of 1674, the year of his death? It is neither Palladian nor correct: it is that of Villalpandus (Figs. 16 and 17). To account for this and for Philippe's continued use of classical forms after having become a Jansenist, it can be hypothesized that Philippe agreed with the idea expressed in Villalpandus' reconstruction: because the classical orders represent the symmetry and the perfection that is ultimately the Church, they are essentially more correct and appropriate a reflection of the divine order manifested in the Church than an archaeologically correct form could be, which, in a sense, is what is meant by the architecture of grace. Therefore, Greco-Roman monuments and Villalpandus' temple are true and proper settings for scriptural narrative. Philippe's utilization of classical architecture in this way exemplifies for him a truth that surpasses archaeological evidence in a manner that is almost allegorical: classical forms are signs and representations of an eternal truth that transcends physical reality.

NOTES

1. For a comprehensive study of this work, see: Taylor, R.C., "El Padre Villalpando y sus Ideas Estéticas", 'Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando', Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1952, pp. 410-473.
2. Grouchy, Vicomte de and Guiffrey, M.J.; "Nouveaux Documents et Inventaires", 'Nouvelles Archives de L'Art Français', 3ème sér. T. VIII Paris, 1892, pp. 216-218.
3. Blunt, Anthony; "The Triclinium in Religious Art", 'Journal of the Warburg Institute', V. II, 1939, no. 3, Jan., pp. 271-276, *passim*.
4. Villalpandus, "In Ezechielem"; V. II, pp. 17, 28, 31; the divine origin of classical orders, pp. 44 ff., 70, 374, 414 ff.
5. Taylor; *op. cit.*, pp. 463-465.
6. Huygens, Constantijn; "De Briefwisseling van Constantijn Huygens", Jacob Adolf Worp, ed., The Hague, 1911-1917, V. II, p. 37, letter 1046, 5 December, 1634. For this information I am indebted to Barbara Buchbinder Green who discovered it in the course of research for her doctoral dissertation for Northwestern University on the paintings of the Stadhuis.
7. Hermann, Wolfgang; "Unknown Designs for the 'Temple of Jerusalem' by Claude Perrault", 'Essays in the History of Architecture Presented to Rudolph Wittkower', Phaidon, London, 1967, pp. 142-158.
8. The French is cited because, in addition to its being in all probability the language in which Philippe read the Bible, it differs so radically from the English, even the Douai.
9. e.g. French Bible, J.A. Cramer and P. Perachon, Geneva, 1693; also, French Bible, Geneva, no printer mentioned, n.d. (late seventeenth century).
10. Fontaine, André; 'Conférences de l'Académie Royale', Paris, 1903, p. 93.
11. Villalpandus, *op. cit.*, V. II, p. 427.
12. The oculus at the end of Philippe's nave is curiously suggestive of that in Dürer's woodcut of the "Last Supper". Not only were Dürer's "Passion Series" influential for Biblical illustration, it is probable that Philippe owned a large collection of his prints. De Grouchy and Guiffrey, *op. cit.* p. 218, cite the inventory of prints left by Jean-Baptiste de Champaigne and inventoried by Nicolas de Plattmontaigne: "5 vols oeuvres d'Alber Dure et antiques de Porier".
13. Villalpandus; *op. cit.*, V. II, p. 564-565, *passim*.
14. Blunt, *op. cit.*, p. 275. The drawing is cited and illustrated in: Friedländer, Walter; "The Drawings of Nicholas Poussin", London, 1939, p. 47.
15. *Ibid.*, p. 275, n. 3. Blunt mentions that the painting was falsely signed "N. Poussin 1661"; he stated that it probably was by Jean-Baptiste and not by Philippe. Even granting the closeness in style between the nephew and uncle, the physical types represented are so close to those commonly seen in Philippe's work it is difficult not to ascribe it to him.
16. Jouin, Henry; 'Conférences de l'Académie Royale', Paris, 1883, pp. 87-99.
17. Fontaine; *op. cit.*, pp. 90-96. In regard to Philippe's reference to the rite of circumcision, see Borromeo, "De Pictura Sacra", L. II, cap. IV.

18. cf. Arnauld, Antoine; "De la Fréquente Communion", Paris, 1646 (first edition, 1642), Preface. "Encore qu'il n'y ait rien de si utile que la connaissance de la vérité, et que sa lumière doive conduire toutes les actions de notre âme comme celle de l'œil doit conduire tous les mouvements de notre corps... Un Chrétien doit toujours considérer que le Dieu qu'il adore est le Dieu de vérité; que Jésus-Christ est la souveraine vérité; que le Saint-Esprit est appelé l'esprit de vérité, qu'il a été engendré par la parole de vérité, qu'il marche dans la voie de la vérité, qu'il est délivré par la vérité, qu'il est sanctifié par la vérité, qu'il est nourri dans ce monde de la vérité, et qu'il en sera nourri éternellement dans l'autre. C'est pourquoi il doit être aussi éloigné de résister à la moindre des vérités, qu'il voit établies par les Pères et par les Conciles, que de résister à Dieu, qui en est le principe; à Jésus-Christ, qui est la vérité par essence; au Saint-Esprit, qui a été envoyé du ciel pour nous enseigner la vérité; et à l'Eglise même, que S. Paul définit la colonne et la soutien de la vérité".

Perhaps the most telling of all Jansenist references to truth is found in an entry in the index of T. XXVII of Arnauld's "Oeuvres", Lausanne, 1779: "L'amour de la vérité est une marque de prédestination".

For an exposition of the Jansenist attitude toward language and truth, see: Marin, Louis; "Signe e représentation: Philippe de Champaigne et Port-Royal", 'Annales Economies, Sociétés, Civilisations', vol. 25, no. 1-3, 1970, pp. 1-28.

19. Fontaine, André; "Académiciens d'Autrefois", Paris, 1914, p. 148.

UN ARTISTA AL SERVICIO DE LOS AUSTRIAS. NUEVOS DATOS PARA UNA BIOGRAFIA DE DIEGO DE ASTOR

ANA MARIA ROTETA. UNIVERSIDAD AUTONOMA. MADRID. ESPAÑA

Nuestro conocimiento del grabado español en la primera mitad del S. XVII, como es bien sabido, es incompletísimo. Y si la escasez de datos es insatisfactoria en un plano general, en el de la investigación concreta de los artistas individuales nuestra carencia de precisión, de base en la que apoyar una interpretación de su arte, es desoladora. El fin principal de esta pequeña contribución al estudio de uno de nuestros más interesantes grabadores de este período es muy modesto: procurar, apoyándome en los nuevos documentos por mí descubiertos en el Archivo de Protocolos de Madrid, fijar sobre sólidas bases históricas los rasgos esenciales de su biografía.

Sin embargo, al estudiar los documentos aquí analizados e intentar descifrar su significado histórico, me ha parecido que los datos que ellos aportan trascienden los límites de una vida individual y que su significado ilumina también la vida española bajo Felipe III y la primera parte del reinado de Felipe IV. Dice Francastel que para la comprensión del arte de cualquier período histórico es esencial nuestro conocimiento de la posición social del artista en esa época y de los intereses del público a quien se dirige la obra; pues bien, los datos que a continuación analizo nos dan, creo, una visión clara y despiadada de esa posición del artista, especialmente, de aquél que está al servicio de la monarquía española. Es cierto que la investigación moderna, especialmente en el campo literario (Cervantes, Mateo Alemán, Lope de Vega) nos ha mostrado con frecuencia que la penuria económica ha sido la acompañante de los grandes creadores del Barroco español; pero pienso que Diego de Astor constituye un caso de excepcional claridad al ilustrar de forma contundente la ruina de la monarquía española y la consiguiente decadencia del arte del Siglo de Oro.

Felipe II se pudo recuperar de las varias bancarrotas a que le forzó su política imperial gracias, sobre todo, a la riqueza mineral de las Indias. Felipe III sin embargo, heredará unas finanzas quebrantadas por continuas y costosísimas guerras y mortalmente debilitadas por el empobrecimiento castellano y la recesión americana. He aquí cómo el

historiador John Lynch ("España bajo los Austrias" II, 18) describe la economía española de la primera mitad del S. XVII: "El síndrome de la miseria rural, la despoblación, el caos financiero y la recesión del comercio americano produjo la primera gran crisis española del período moderno. La crisis puede fecharse entre 1598 y 1620, y fue una crisis de cambio, indicadora de una inversión de las tendencias económicas del S. XVI. Lo peor tenía que llegar. A partir de 1640, la desintegración política y la bancarrota militar se unieron al desorden económico y redujeron a España a una depresión absoluta". Vamos a ver de qué modo tan entrañable este desastre colectivo se entrelaza con la vida concreta de un artista.

Hasta ahora nuestra única fuente para la biografía de Diego de Astor era el "Diccionario de Profesores de Bellas Artes" de Ceán Bermúdez, de quien han obtenido toda información sucesivos autores modernos (especialmente el Thieme-Becker Künstler Lexicon). Ceán Bermúdez nos da los siguientes datos: a principios del XVII aparece Diego de Astor en Toledo como discípulo del Greco, bajo cuya dirección grabó un San Francisco, para Nicolás de Vargas; en 1609 Felipe III lo nombró grabador de la Casa de la Moneda de Segovia, y Felipe IV le aseguró, en 1633, que su hijo Diego le seguiría en ese oficio. En 1636 Diego de Astor fue llamado a Madrid como grabador de la Imprenta del Sello Real y, efectivamente, su hijo le sucedería en su cargo. Durante su largo período de grabador de la Casa de la Moneda, Astor recibió diversas comisiones, como la de grabar las placas de los estados del Rey, para lo que fue llamado a Madrid en 1617. Aparentemente, pues, Ceán Bermúdez nos da en Diego de Astor la pintura de un artista de éxito que habiendo conseguido en su juventud el patronazgo real, supo coronar felizmente una carrera que vería prolongarse en su hijo. Veamos, sin embargo, lo que se esconde tras esa brillante fachada.

Los tres primeros protocolos que vamos a analizar corresponden a los años 1615, 1616 y 1617 (Escribano Juan de Torres; protocolos 2.374, 2.375, 2.376); abarcan pues un período de tres años. Su objeto principal es la liquidación de la herencia de sus padres. Varios datos importantes se deducen del contexto; en primer lugar, el origen flamenco de Diego de Astor: había nacido en Malinas, hijo de Pedro Apóstol y Catalina Vanderbrueke. Es posible que la considerable suma que paga al pintor flamenco Maurus Maurice corresponda a emolumentos de enseñanza: había sido formado en la escuela flamenca y, como tantos artistas y artesanos de la época, acudió a la Corte de España para hacer carrera. Los documentos que estudiamos se refieren a las relaciones entre los dos agentes de Diego. Por una parte, y al morir sus padres en Flandes, necesita un procurador flamenco que liquide la herencia; éste es un tal Godofre Mechelmas. Por otra parte, un agente en la Corte se encarga de transmitir los fondos a Madrid y efectuar las necesarias operaciones de cambio (de florines a reales); este segundo agente Pedro Charles, parece haber sido el permanente abogado de Diego de Astor, y haber efectuado de consejero, amigo y administrador suyo durante años, pues aparece con frecuencia en los diversos protocolos consultados. Lo más importante de estas gestiones es lo que nos revela de la situación financiera de Diego: éste ha heredado unos 2.000 reales que se le pagan en dos remesas. Por la primera, 19 de Julio 1615, cobra 1.783 reales; de esos, paga a sus agentes la desorbitada suma de 300 reales por sus servicios, más 91 por cambios (el 25% pues, se va en gestiones); pero del resto, tiene que pagar a su posible maestro flamenco Maurus Maurice, 707, y a Pedro Charles, por préstamos anteriores, 770: es decir, sus deudas eran tales, que al recibir estos primeros fondos, no sólo se le van la totalidad en pagarlas sino que queda a deber 200 reales. En la

segunda remesa de fondos, al año siguiente (19 de Junio 1616), cobra sólo 101 florines (404 reales) y tras pagar los 200 que debía a Pedro Charles, le quedan libres 204 reales que éste le abona. Tan desesperada era, pues, su situación, que de un total de 2.187 reales la casi totalidad se ha consumido en pagar sus deudas. Pero aún hay más, en el protocolo del 19 de Febrero de 1617 leemos que se compromete a abonar a su eterno agente Pedro Charles, 554 reales, de los que le es deudor "por haberme socorrido con ellos para cosas de las que he tenido necesidad", y por haber pagado por él una deuda a los herederos de un tal Martín Vergechendi. A través, pues, de estos protocolos vamos descubriendo el esbozo de la angustiada vida de este grabador, que, como vemos a continuación, es la de la mayoría de los artistas de la época, al menos de los que eran empleados de la corona: un penoso luchar por subsistir, viviendo continuamente de préstamos que recibían de amigos, agentes, prestamistas, en espera del cobro de unos retrasos, o un encargo, que les permitiera aplacar a los acreedores.

A esta pintura contribuye vívidamente un nuevo protocolo del año siguiente (2 de Agosto de 1617, escribano Antonio Lacalle); en él se compromete Diego de Astor, "tallador del nuevo ingenio de Segovia, y vecino della", a pagar 418 reales al "mercader de ropería", Francisco García -vecino de Madrid-, el resto que le queda por abonar de los trajes de mujer y de hombre, hechos para él y para su mujer Isabel Barez y que promete pagar al cabo de un mes: firman como testigos sus amigos Juan de Toledo, Luis García de Velasco, Jusepe de Trento y Gaspar Esteban (fundidor); se somete, como garantía del pago, con su persona y bienes, a los alcaldes de la Corte. El sentido del documento es claro: el mercader Francisco García, impaciente por no poder cobrar el resto de la cuenta que Diego le va penosamente pagando, ha amenazado con ejecutarlo, y Diego ha conseguido un respiro de un mes para intentar obtener los fondos necesarios para escapar del procedimiento. Varios amigos, artesanos y artistas como él, uno de ellos también extranjero, testifican conocerlo y apoyan su solicitud.

Estos episodios podrían inducirnos a pensar que Diego de Astor es un artista fracasado luchando con la inevitable miseria, que acompaña a la derrota. Nada más alejado de la verdad: Astor fué un afortunado artista, que mantuvo una bien remunerada profesión, primero en el ingenio de la Moneda de Segovia, y más tarde en la Imprenta Real de Madrid, y que además recibió frecuentes encargos profesionales como grabador. En realidad podríamos decir que su vida fue especialmente dichosa, y su éxito brillante ¿cómo explicar, entonces esta angustiosa penuria? En el protocolo que cronológicamente sigue a los anteriores, 9 de Junio de 1619 (2.377 escribano Juan de Torres) encontramos la respuesta. Por él nos enteramos que Diego de Astor, como líder de un grupo de artistas, que incluyen dos franceses (Nöel Verguel y Michel de Vaez) y un irlandés, (Juan Heraldino) maestros como él del Ingenio de la Moneda, acude de nuevo a Pedro Charles, criado de Su Majestad (es decir, funcionario público) para obtener el pago de los sueldos atrasados, ya que "Su Majestad debe a los dichos maestros sus salarios de 5 años a esta parte". Los maestros han acudido a la "Junta de Cbras y Bosques", la cual ha mandado que se le pague; para que tenga efecto esa orden, hay que acudir al Consejo de Hacienda, que lo debe abonar al tesorero del Ingenio de Segovia. Precisamente para que se efectuó esa ejecución acuden a Pedro Charles; si obtienen el pago, se comprometen a pagarle la considerable suma de 400 ducados, lo que indica lo difícil que se consideraba conseguir del Gobierno que cumpliera sus compromisos y que ejecutase sus propias órdenes. Consideremos por un momento la fecha 1619; el año en que la corrupción de Lerma y la de los que le rodeaban han llevado a España a esa

bancarrota que estallará de forma espectacular en 1624; el año, también, en que asustados los propios ministros de la agobiante miseria y del desconcierto financiero, convocan la Gran Consulta del Consejo de Estado, en que el Rey pide a sus ministros remedios para atajar los males que amenazan arruinar su corona y despoblar España; ¿cómo extrañarnos, pues, de la miseria de Diego de Astor? Astor, como los otros maestros del ingenio, como los innumerables escribanos, funcionarios, artesanos, refleja simplemente una bancarrota nacional: el estado le debe miles de ducados; es más, tiene una posición teóricamente desahogada y bien retribuida, si no puede vivir es porque, fuera de los círculos cortesanos en los que la corrupción acumula las inmensas fortunas nadie puede vivir en la España de los últimos años de Felipe III.

A la larga, sin embargo, la suerte de Astor se aliviará. Es muy posible que la herencia de su mujer remediara los permanentes colapsos de la Hacienda Real. Efectivamente, un documento de 26 de Julio de 1632 (protocolo 5.942; escribano Diego de Ledesma) nos muestra que, a la muerte de su suegra, uno solo de los 18 legajos que contiene la testamentaria, poseía un posible valor de 27.000 ducados, una enorme suma en esa época. Se trata del recibo de venta de una "colgadura rica" que había comprado Su Majestad; sin duda un valiosísimo tapiz que Felipa Barez, su suegra, había vendido al Gobierno o al Rey. Sus agentes, Pedro Gómez de Hinojosa y Tomás Laus (hijo del anterior) no le abonaron el precio de venta, y Diego pide ahora autorización para retirar el recibo de la testamentaria y ejecutar el cobro de la deuda; no sabemos si lo consiguió o no, pero el hecho de que su suegra dispusiese de prendas de tal valor sugiere una posición económica holgada. Si tenemos, además, en cuenta que éste es sólo un legajo de los 18 que acompañaron la herencia, y que sólo hay dos herederos, creo que estamos autorizados a creer que su matrimonio compensó, al menos en parte, a Diego de Astor de la penuria crónica de la Real Hacienda. Su testamento parece confirmar esta hipótesis; redactado el 5 de Septiembre de 1650 (protocolo 6.125; escribano Francisco de Medina), por vez primera en esta serie de documentos, encontramos en él estas reconfortantes palabras: "no debo a nadie que yo me acuerde". Es más, por él vemos que su vida ha requerido esfuerzos, gastos, fortaleza: su matrimonio fructificó en cuatro hijos: un hijo, que siguió su oficio y que heredó su cargo, muriendo joven (y que, por cierto, heredó también la penuria del funcionario real: a su muerte la corona le debía una serie de sueldos atrasados); y tres hijas, una casada y dos solteras. A la casada dio 1.000 ducados de dote; el matrimonio fracasó y su yerno, Cristóbal de Herrera, ha solicitado la nulidad. Astor pleitea contra él y ha gastado ya 1.500 reales en costas. Ha sacado adelante una familia, dado oficio honrado a un hijo, casado una hija, mantenido a las otras en su hogar; no debe nada a nadie y puede permitirse el lujo de mantener un pleito; Su Majestad, ¿cómo no? le debe 6.000 ducados de atrasos en el Ingenio de Segovia y 5.000 reales en la Imprenta Real; todo parece indicar que su matrimonio ha compensado la miseria del Imperio. Diego de Astor es un buen ejemplo de la condición de un artista respetable y de un buen funcionario en la sociedad del S. XVII. Es cierto que el genio deslumbrante, que puede aspirar al patronazgo directo del Rey o de los grandes (un Velázquez por ejemplo) se eleva sobre estas angustiosas humillaciones; pero para la inmensa mayoría de los creadores el destino bajo los Austrias aparecía ennegrecido por la bancarrota universal de la Hacienda española. Si Diego de Astor pudo alcanzar un fin sereno y morir con las orgullosas palabras de "no debo nada a nadie", hemos visto que las razones trascienden el plano profesional estético o sociológico para hundirse en la habilidad casamentera; su sociedad hizo lo posible para que muriera con una deuda de 6.000 ducados y 5.000 reales.

LA MISSION CATHOLIQUE ET L'ART DE NAMBAN AU JAPON

MITSURU SAKAMOTO. NATIONAL INSTITUTE OF CULTURAL PROPERTIES. TOKYO. JAPAN

En 1549, François Xavier, un des fondateurs de la Compagnie de Jésus, vint au Japon. Ce fut la première fois que les Japonais entrèrent en contact avec le christianisme et la peinture européenne. Les deux buts principaux des Européens qui y venaient alors, étaient la mission catholique et le commerce, et celle-là était toujours en primauté. C'était la raison pour laquelle on devait fermer les portes contre l'occident (surtout contre les pays catholiques) en 1639, afin d'empêcher les prêtres portugais et espagnols de propager le christianisme au Japon.

De 1549 à 1639, il y existait les arts qui reflétaient les intérêts ou plutôt les curiosités extraordinaires pour les objets et les mœurs occidentaux et qui s'appellent souvent l'art de "Namban", c'est-à-dire, les arts des barbares du sud. Je voudrais, ici, traiter seulement la peinture de Namban, et exclusivement celle du style européen qui était peinte à cette époque au côté de la peinture au style traditionnel représentant aussi les mœurs européennes.

Comment fut-elle formée, cette école de la manière européenne? Ce n'est pas difficile de le comprendre si l'on sait que la mission au Japon fut exécutée principalement par les jésuites qui profitaient comme ailleurs des arts pour la propagande chrétienne. Peu d'années après les organisations de la mission proposées par le Visitateur A. Valignano, un frère italien Giovanni Nicolao y vint et commença à instruire la technique occidentale de peindre et de graver aux élèves japonais (1583).

Après l'ordre de expulsion de prêtres chrétiens (1587) par Hideyoshi Toyotomi (Taikô), toutefois, la mode du goût pour les articles européens était, semble-t-il, au sommet jusqu'aux environs de 1614 quand l'interdiction complète de la mission et l'expulsion de tous les chrétiens furent en vigueur sévèrement par Tokugawa Shogoun. La plupart des peintures sacrées au style européen faites par les élèves de séminaires jésuites avaient été détruites, pendant plus de deux siècles de la persécution des chrétiens et la fermeture de ports except Nagasaki pour Hollandais, et on n'en trouve actuellement qu'un peu. Les peintures sacrées principales conservées sont deux tableaux de "quinze mystères

du Rosaire" (Collection de l'Univ. de Kyoto et Collection de Higashi), "Saint François Xavier" (Namban Musée municipal de Kôbe), d'autres oeuvres fragmentaires, et des tableaux d'autel de "chrétiens cachés" peints plus tard etc.

D'autre part, on suppose que les mêmes peintres, formés dans les séminaires, avaient peint les peintures profanes demandées aussi beaucoup avant 1614. Ce genre de peinture existe plus nombreux que celui de religieuse: trois paires de paravents des "Européens dans le paysage" (Musée à Atami, Eisei-Bunko et Musée de Namban Bunka), paravents de "Huit rois equestres" (Namban Musée et Coll. de Fujii), de "Douze rois" (détruit?), de "Rois et ses courtisans" (Musée de Boston), paires de paravent de "Bataille de Lépante et mappemonde" (Coll. de Ueno), de "Vues de quatre villes et mappemonde" (Musée de Namban), et de "Vues de vingt-huit villes et mappemonde" (Coll. impériale), etc.

On peut remarquer que le style des peintures ci-dessus est tout à fait différent avec ceux des aucunes écoles de peinture traditionnelle jusqu'à n'importe quel détail, sauf les matériaux utilisés (papiers, pigments, médiums, paravent ou kakemono etc.). La seule exception importante est le sens de la composition de paravent que j'aimerais expliquer plus tard. La particularité de cette école peut être expliquée que les élèves observaient les manières apprises aux séminaires depuis leur enfance. De plus, ils gardaient le style si semblable qu'il est difficile de distinguer un peintre particulier des autres, et les motifs de ces peintures sont si restreints qu'ils sont souvent communs. Ce phénomène me fait penser aux sources des motifs et des modèles ainsi qu'ils ont appris les techniques à reproduire comme plutôt peintre-artisan que peintre-artiste, avec fidélité les motifs et modèles donnés par le professeur du séminaire et qu'ils n'ont pas eu les méthodes à représenter les objets réels (figures humaines, moeurs, paysages etc.) après les avoir observés.

La majorité des jésuites venus au Japon étaient des Portugais et un professeur de peinture dont on connaît le nom était Italien. Mais la supposition a été déjà faite de si les peintures avaient leurs sources des motifs dans les gravures flamandes. Cependant on n'a pas encore identifié des motifs utilisés avec les gravures. Je voudrais montrer ci-dessous les exemples clarifiés.

Selon un document jésuite, on aimait les scènes de bataille et les images de chevaliers à cette époque. Parmi des sources des images, une des plus souvent utilisées est une suite des douze ou treize "Empereurs romains", dessinée par G. Stradano, gravée par A. Collaert, publiée par Ph. Galle. Dans le paravent de "Bataille de Lépante", on trouve une image de l'entrée triomphale d'après la première feuille de la même suite. La scène principale du paravent est d'après la "Bataille des éléphants ou, la Bataille de Scipion contre Annibal à Zama", dessinée par Giulio Romano, gravée par C. Cort. Les paravents des "Vue de quatre villes" et des "Vingt-huit villes" ont été déjà cités pour ses sources "Civitas orbis terrarum" (1572-1618), gravés par F. Hogenberg et autres graveurs flamands, publié par G. Braun. Mais, quant à la vue de Rome, c'est adaptée d'après une planche de la "Vie du béate Ignace de Loyola", publié chez C. Galle (1610). Cela nous signale que dans les peintures profanes aussi, elles n'étaient pas indépendantes de la mission chrétienne. Dans les "Européens dans le paysage", il existe le Temple d'Amour dont le motif a été pris du détail d'une feuille de "Tropheum vitae solitariae" (dessiné par M. de Vos, gravé par les Sadeler et l'autre édition par Gr. de Passe). On comprend

donc, que le Temple d'Amour et des gens qui l'entourent ont fait contraster avec la vie ascétique de l'ermite. En tout cas, il est remarquable dans ces paravents que l'exotisme profane y fût plus dominant que l'atmosphère religieuse.

A propos du caractère de la composition du paravent dont la forme est assez oblongue comme la frise, il existe une valeur décorative dont manquent les gravures d'occident utilisées comme sa source. On peut discerner ici les deux sortes du sens décoratif; l'un est composé par juxtaposition des figures dans chaque deux feuilles de paravent et l'autre, par élargissement de composition originale de la gravure. Conséquemment, ces paravents montrent l'espace moins profond et plus proche de l'espace traditionnel.

ALGUNAS PUNTUALIZACIONES SOBRE LA SIGNIFICACION SOCIAL Y ESTETICA DE LA ESCULTURA RELIGIOSA EN ESPAÑA E HISPANOAMERICA

DOMINGO SANCHEZ-MESA MARTIN. UNIVERSIDAD DE GRANADA. ESPAÑA

Goza ya en la actualidad, el capítulo de la imaginería española, de una más trascendente valoración, una vez que se la viene considerando como rico testimonio de la ideología predominante de la sociedad que la experimentaba, de las instituciones que de ella se servían, y de la naturaleza de las relaciones mantenidas entre el artista creador, el ambiente religioso en el que se desenvolvían, sus pretensiones puramente artísticas, y sus propios principios religiosos. Frente al carácter de "élite" que la obra de arte tuvo en otros ambientes, en España, fue muy diferente, en especial cuando arruinada la nobleza cedió esta su condición de mecenas al pueblo, que a través de instituciones (gremios, cofradías y parroquias) proyecta su fervor religioso, densificado a partir del Concilio de Trento, convirtiendo así, tanto la plástica como la oratoria en caminos de fácil comprensión para el pueblo. (Representaciones teatrales y pasos procesionales). La rivalidad, el boato, se pusieron de manifiesto en expresiones de amplio carácter teatral, que buscaban su plena realización en la participación colectiva en ocasiones, y en otras, la meditación y el arrepentimiento en individual y aislado coloquio con las esculturas, que inspiraban unas veces, y seguían otras, a la oratoria y a la literatura mística.

Pero lejos de admitir de manera tajante el significado de arraigo tradicional en España, de toda experiencia colectiva, pensamos que el estudio de la imaginería debe enfocarse a la vista de las intencionalidades de la época, de un grupo, y de un individuo, en lo relacionado con la función que el arte asumió en aquella sociedad, y desde esa contemplación proyectar la actividad receptiva y contemplativa que hoy nos toca cumplir con este tipo de obras.

Previo un conocimiento formal y técnico de la escultura es necesario el estudio de su significación en el contexto ambiental, para poder no sólo ya comprender el alcance de su naturaleza humana sino la verdadera significación y valoración de muchos de sus detalles técnicos, tanto a nivel de símbolos, como de elementos que el artista ha buscado por necesidades artísticas y concesiones temáticas, litúrgicas y aún económicas.

En esta línea comprendemos la importancia que tienen los estudios comparativos entre las formas literarias (en especial la oratoria) y las plásticas, así como los realizados sobre la naturaleza técnica del trabajo realizado. Siendo estos dos puntos en los que centramos nuestra comunicación, haciendo un apartado especial a la significación que nos presenta la relación de las riquezas de la policromía de las esculturas con sus valores puramente estéticos, y las que sin lugar a dudas tienen con el nivel cultural y económico de la sociedad que las experimenta. Pensamos que es imposible comprender el verdadero significado de la imaginería española y de cualquier obra de arte, y aún más hacer una interpretación profunda de ella, sin considerar los motivos, objetos y escenas que sirvieron de punto de partida a la imaginación de los artistas, y sin el estudio, como afirma Pierre Francastel, "de los valores que una sociedad atribuye siempre a sus acciones colectivas", dejando aparte, como otro capítulo también necesario, el mundo de la significación particular de cada obra respecto a su autor.

APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA ESCULTURA BARROCA EN MURCIA: LA IMAGEN DE LA INMACULADA DEL TRASCORO DE SU CATEDRAL

MARIA DEL CARMEN SANCHEZ-ROJAS FENOLL. UNIVERSIDAD DE MURCIA. ESPAÑA

La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia se fundó por Fray Antonio Trejo, obispo de esta ciudad desde 1618 a 1636, quien la dedicó a la Inmaculada en recuerdo de la misión diplomática que en defensa de dicho Dogma le llevó a Roma como enviado especial de Felipe III. Dicho recinto encierra el doble interés de ser uno de los que más tempranamente se consagra a la Inmaculada en España (1625), y su imagen -objeto de nuestro estudio- de las primeras que bajo su advocación se representa (1627).

La bibliografía tradicional murciana subraya que la escultura de la Virgen fue encargada en algún taller italiano por Fray Antonio, durante su estancia en la Corte Pontificia, y que de allí procede. Pero el estudio estilístico de las propias formas escultóricas, distintas a los gustos y tendencias italianas del momento, unido al oportuno descubrimiento de noticias documentales nos lleva a diferir de tal opinión. El aspecto iconográfico de la Inmaculada Murciana cumple todos los requisitos necesarios que configuran tal representación temática: María aparece en la típica actitud orante, introvertida expresión y manos juntas; como la mujer apocalíptica ocupa el centro de la aureola solar, con doce estrellas alrededor de su cabeza y la media luna a sus pies, en cuanto a su estudio formal: escultura en madera de tamaño algo mayor que el natural aspecto macizo, hierático, concebida por una visión eminentemente frontal muy geométrica de formas, apenas esbozadas por los lineales pliegues de su ropaje de riquísima representación, que le otorga el empaque de una dama noble española de la Corte de los Austrias, cuyas peculiares severas modas en el vestir sigue. Esta rígida adaptación de la indumentaria de la Inmaculada murciana a cánones de moda tan específicamente españoles y muy significativamente el empleo de la madera en la talla de no muy airosa ejecución, sumado a las noticias que el mismo Fray Antonio nos ofrece al anunciar (aunque la noticia resulta un tanto ambigua) que "aguarda que traigan la Inmaculada de Madrid" (Archivo Catedral de Murcia, Actas capitulares año 1627, nº 14 ff. 11 y 11 vtº), nos hace pensar que fue en este centro artístico donde se labró.

La anterior hipótesis se confirma tras el cotejo de nuestra imagen con otra pieza consistente en una plaqueta de marfil representando a la Inmaculada que se encuentra en

el Museo Arqueológico Nacional, catalogada como "pieza del Arte Español del s. XVII". Ambas figuras marianas representan rasgos muy similares en la composición y representación iconográfica. También el desaparecido retablo de la Iglesia de S. Andrés en Madrid ofrecía una Inmaculada en todo muy semejante a la murciana.

Así pues, poca duda puede existir sobre el origen español y con toda probabilidad madrileño de la Imagen del Trascoro Catedralicio Murciano y una nueva escultura viene a enriquecer el amplio panorama de las representaciones marianas que de la Inmaculada hay en nuestra patria.

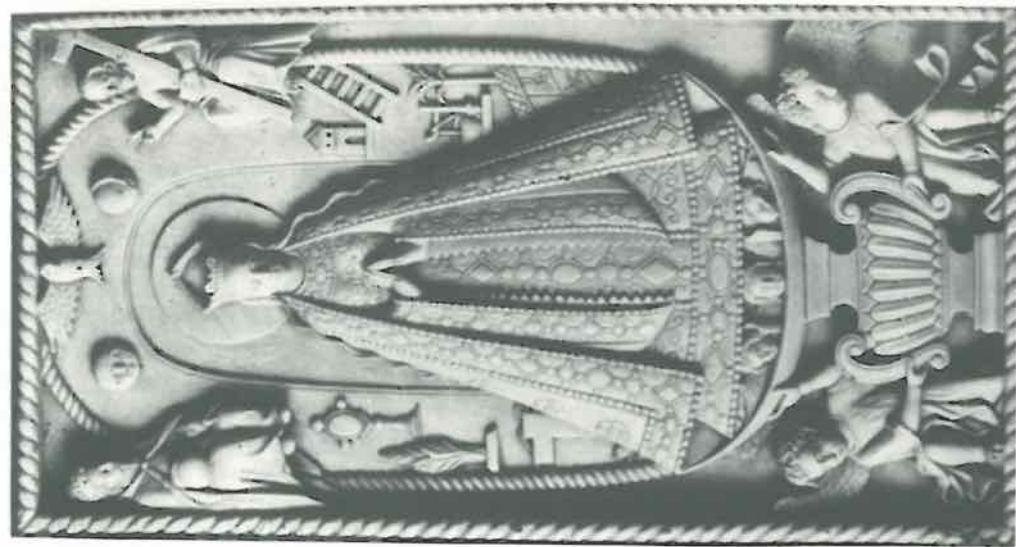


Fig. 1. Plaqueta en marfil existente en el Museo Arqueológico Nacional y catalogada como "Arte Español del s. XVII". - Fig. 2. Inmaculada del trascoro de la Catedral de Murcia.

QUESTIONS RELATIVES AUX COURANTS VENUS D'ITALIE ET DE PARIS DANS L'ART EN ESPAGNE AU XVIII^e SIECLE

MARC SANDOZ. ANCIEN CONSERVATEUR DES MUSEES DE POITIERS. FRANCE

La présence en Espagne d'artistes italiens et français appelés à la cour à partir de 1692 ne pouvait manquer de donner lieu à quelques échanges de style avec les artistes contemporains espagnols et même entre français et italiens eux-mêmes. Le fait, qui a été peu étudié jusqu'ici, se vérifie notamment, à des époques diverses, avec des peintres comme les italiens Giordano, Procaccini, Amigoni, Giaquinto, Mengs, Tiepolo, comme les français Houasse, Ranc, Van Loo, Flipart, La Traverse, comme les espagnols La Celleja, Menéndez, Del Castillo, Paret y Alcázar, les Bayeu, Maella, Goya, et d'autres.

Le dernier des Habsbourg d'Espagne, Charles II, dès 1692 appelle à Madrid le réputé napolitain Luca Giordano pour de grands travaux de décoration, auxquels travaillait déjà avec de grands mérites l'espagnol Claudio Coello; mais l'étonnante aptitude créative du peintre italien, sa stupéfiante facilité d'exécution lui permettent de peupler de cent exemples de l'art du haut baroque palais et églises, et l'art qu'il révèle à l'Espagne sera largement interrogé, notamment par les artistes de la future académie, et surtout par les décorateurs. Fait surprenant, c'est surtout son sentiment classicisant qui semble avoir frappé les peintres espagnols.

Parmi ces peintres Acisclo Antonio Palomino, avant de devenir un grand graveur, fut, comme on l'a déjà remarqué, le plus attentif des espagnols à ce qu'avait laissé Giordano, au cours d'une carrière de fresquiste et de décorateur abondant; le seul tableau portatif connu de lui, "l'Inmaculée Conception", au Prado révèle son intérêt pour Giordano, en qui il retrouve les grands vénitiens classicisants. Comme décorateur, Palomino eut des élèves auxquels il fit partager, dans la peinture, son admiration pour Giordano: le Prado conserve un beau paysage classicisant, animé d'allégories, par Jerónimo Antonio de Ezquerro, représentant "L'eau", d'une série des "Quatre éléments" inventoriée au château de Buen Retiro en 1747; ce tableau fait penser au beau paysage de "La mort du centaure Nessus", de Giordano, au Prado, comme à ceux d'Annibale Carrache et de Domenichino. Cette action de Giordano se maintiendra, soutenue d'ailleurs plus tard par celle de Giaquinto, jusqu'à l'arrivée de Tiepolo, chez les décorateurs espagnols.

A Palomino nous serions tentés de joindre, vers la fin du siècle, Mariano Salvador Maella (1739-1819), décorateur au souffle classicisant, dont "l'Assomption", au Prado, révèle l'admiration pour le classicisme néo-classique, qui avait inspiré aussi Giordano. Peut-être n'est-il pas déplacé de trouver dans la "Mercure et Argus", à l'Académie San Fernando de Luis González Velázquez, décorateur de la fin du siècle également, un écho de la "Bethsabé" de Giordano, au Prado, par la situation calme de belles figures nues dans un paysage. Enfin, González del Castillo, artiste de la fin du siècle aussi, par son "Onction de David par Saül", également à l'Académie San Fernando où deux figures d'histoire sont en action réciproque dans un beau paysage classicisant, ne semble pas avoir été indifférent au "Centaure Nessus", de Giordano, déjà cité pour son beau paysage, et au Prado aussi.

De leur côté, les tableaux de mouvement de Giordano, comme "Marie soeur de Moïse au triomphe d'Israël", au Prado, semblent avoir un écho dans la riche allégorie d'Antonio González Ruiz: "Fondation de l'Académie San Fernando" à la même Académie où d'ailleurs reparaîtrait peut-être aussi un souvenir de "Bethsabé"; - et "L'apparition de la Vierge au cours d'un naufrage", de Giordano au Prado, d'un pathétique calme, malgré ses figures volantes, semble avoir été médité par Francisco Bayeu (1734-1798), toujours à la fin du siècle, pour une décoration du palais royal d'Orient à Madrid: "La reddition de Grenade", dont le Prado conserve l'esquisse. Et, pour finir avec Giordano, le fourmillant plafond du grand salon du palais royal de Buen Retiro, son oeuvre capitale en Espagne, dont il reprend le schéma au fameux plafond du palais Barberini par Pierre de Cortone, oeuvre, semble-t-il, un profond écho, en même temps qu'un grand souvenir de Tiepolo, chez Francisco Bayeu, déjà cité, dans "La bataille des géants", également pour la décoration d'un plafond au palais d'Orient, dont le Prado conserve aussi l'esquisse.

L'arrivée des français, comme portraitistes, va avoir rapidement quelque influence sur les contemporains espagnols. En omettant De Favannes, qui n'a pas affaire ici, le premier de ceux-ci est Michel-Ange Houasse, venu pour les portraits de cour, mais également peintre de genre fécond, artiste bien peu connu en France, mais qui aura une influence caractérisée en Espagne, où sont conservées passablement de ses oeuvres. Mais, à l'inverse de l'influence qu'il va exercer, peut-être peut-on surprendre au contraire, pour commencer, dans la "Sainte Famille", du Prado (Fig. 1) un sentiment de naturalisme et d'intimité, peu fréquent à cette époque dans la peinture religieuse, mais dont le peintre sévillan Bernardo Germán y Llorente (1680/81-1759), surnommé "le peintre des bergères", donnait quelques exemples très réputés et en vogue, comme dans "La Divina pastora", autrefois dans la chapelle du château royal de La Granja a Saint-Ildefonso, aujourd'hui au Prado, qu'avait probablement vu en place Michel-Ange Houasse. Mais peut-être cette "Sainte Famille" de Houasse elle-même a-t-elle pu être vue et interrogée par Meléndez l'Ancien (Miguel Jacinto, 1679-vers 1731) pour la "Sainte Famille", également au Prado. Toujours dans la peinture religieuse, Houasse avait peint un ensemble de tableaux pour la chapelle des pères du Sauveur, c'est-à-dire le noviciat des Jésuites (devenu l'Université), et notamment une étonnante "Guérison miraculeuse de la mère Thérèse de Montplaisant par Saint François Régis", pour l'autel de ce saint, le tout maintenant déposé par le Prado à l'Institut Saint Isidore à Madrid (Fig. 2); la peinture, qui reste près des traditions françaises du XVIIe siècle, si elle a influencé Goya, comme on l'a remarqué (Sánchez Cantón, Lafuente Ferrari cité par le même), trouvera peut-être aussi un écho, à la fin du siècle, dans "La visión de Saint François Aparicio", aujourd'hui au Prado (Fig. 3), Mariano Salvador Maella, déjà cité.

Dans la peinture de genre où il excelle, et pour laquelle ses petits tableaux (Fig. 4), issus du genre hollandais, sont recherchés à la cour, ainsi qu'en témoignent des sujets conservés au palais de La Granja (Fig. 5), comment ne pas rapprocher non seulement les sujets de tapisseries de Goya, comme on l'a déjà remarqué (Sánchez Cantón), mais aussi et surtout, à la fin du siècle, dans un style plus relâché et notamment plus proche de Guardi, les gracieux tableaux des Bayeu (Ramón 1734-1795; Francisco 1746-1793), que conservent le Prado et le musée municipal de Madrid, dont procède d'ailleurs Goya, par exemple "Un bal près du pont Sainte Isabelle au bord du canal de Manzanares" (Fig. 6), ou "Le jeu du taureau" (Fig. 7), tous deux de Ramón Bayeu. D'ailleurs à cette influence de Houasse, on pourrait ajouter celle du peintre italien Domenico Maria Sani, peintre de Philippe V dans le genre hollandais.

Dans une veine un peu différente, et qui concrétise, remarquons-le en passant, la nouvelle organisation académique sous Philippe V "La classe de nu", conservé au Prado (Fig. 8), et qu'on pourrait croire peint au Louvre, à Paris, aura peut-être un équivalent malicieux, plus accordé à la mentalité espagnole et à l'esprit de la fin du siècle, dans "La leçon de dessin", au musée du romantisme à Madrid (Fig. 9), de José del Castillo (1737-1793), peintre doué qui travailla avec Giaquinto et Mengs, et fut l'illustrateur célèbre de "Don Quichotte". Enfin Houasse fut un paysagiste rare et précurseur: ses vues de Madrid et en particulier sa célèbre vue de "l'Escorial", au Prado (Fig. 10), a peut-être un reflet, compte tenu des servitudes habituelles du paysage panoramique depuis ce début du XVII^e siècle, dans "La vue de Madrid prise du couvent d'Atocha", au palais de Liria à Madrid par Antonio Joli, peintre italien de passage à Madrid de 1750 à 1754, par l'impression d'espace et de lumière heureuse qui anime ces tableaux; il semble permis aussi d'y surprendre peut-être, pour les mêmes raisons, un point de départ pour certains beaux et rares paysages de Goya, comme "La plaine de Saint Isidore", au Prado.

Enfin, de Houasse portraitiste, nous connaissons bien peu d'oeuvres, mais si, comme l'a suggéré Elías Tormo, généralement suivi par les historiens de l'art, le célèbre "Portrait du prince don Luis des Asturies", fils aîné de Philippe V et de Marie Louise Gabrielle de Savoie roi d'Espagne en 1724, est son oeuvre (Fig. 12), nous sommes en présence d'une oeuvre forte, destinée à être accompagnée d'oeuvres éclatantes chez les successeurs de Houasse. L'artiste serait plus apparenté à Watteau, comme on l'a remarqué (Bottineau), qu'à Rigaud; mais il faut pourtant rapprocher le "don Luis" du "Louis XIV", de Rigaud, arrivé à Madrid peu après l'installation de Philippe V, par la franchise de l'attitude, l'expression de décision inébranlable qui anime les deux figures, celle du grand-père, près de la fin de sa vie, et celle du petit-fils, dont la vie sera bientôt fauchée, ces deux oeuvres étant traitées dans un raffinement de peinture exquis. On ne saurait non plus, pour les mêmes caractères, soustraire à cette confrontation le célèbre "Portrait de Philippe de France duc d'Anjou", futur Philippe V d'Espagne, par Rigaud également (Fig. 13), exécuté peu avant l'arrivée du prince à Madrid, et qui finalement restera à Versailles, alors qu'on enverra à Madrid une somptueuse réplique réduite, aujourd'hui au Prado. Or il faut remarquer que le "prince don Luis" présente exactement la même attitude que le "Louis XIV" de Madrid et le "Philippe duc d'Anjou" resté à Versailles. Et il est bien surprenant qu'on doive aussi rapprocher de cet étonnant portrait une série, tout entière au Prado, de ceux de Jean Ranc, successeur de Houasse à Madrid et doté d'une forte personnalité.

N'est-ce pas, en effet, encore la même expression familiale et artistique, soulignée par un dessin du visage incisif et sans équivalent dans la peinture d'alors, qu'on retrouve dans les ravissants portraits du "prince don Fernando", frère cadet de Luis, soit en armure, soit dans un jardin qui sera lui aussi roi d'Espagne de 1746 à 1759? Et cet extraordinaire portrait du "prince don Carlos" (Fig. 14), troisième fils de Philippe V et le premier de sa seconde femme Isabelle Farnèse, qui sera successivement vice-roi de Naples et roi d'Espagne à la mort de son demi-frère Fernando, ce petit botaniste qui éclipse par sa jeunesse innocente et sa gaieté contenue le difficile portrait du jeune "don Carlos", futur roi Carlos II, à l'âge de 12 ans, par Carreño de Miranda, et qu'on nous présente avec tant d'apparat mais aussi de charme, n'est-il pas par l'expression décidée, la tournure fine et élégante que souligne un merveilleux dessin, et l'attitude en somme presque analogue, le demi-frère par le sang comme par l'art de ce prince de légende "don Luis"? Et si on s'aventure plus loin dans la comparaison, le portrait, toujours par Ranc, "d'Isabelle Farnèse reine d'Espagne", elle-même mère des princes don Carlos et don Philippe duc de Parme, n'offre-t-il pas le même accent d'autorité inébranlable, de malice et de faste, servi par un dessin magnifique? Et dans le "portrait de la famille de Philippe V", que Ranc ne put finir, mais dont l'esquisse est conservée au Prado (Fig. 11), ne voit-on pas le petit don Fernando, sur la gauche du tableau, prendre une attitude aussi singulière par rapport aux autres figures du groupe aussi décidée et autoritaire que son frère aîné don Luis dans le tableau attribué à Houasse? Ne pourrait-on encore évoquer le portrait, toujours par Ranc, de "l'infante Marie-Anne Victoire de Bourbon" (Fig. 15), fille de Philippe V et d'Isabelle Farnèse, "Marianina" la charmante petite fiancée répudiée de Louis XV, qui devint reine de Portugal, qui offre des yeux de velours et de feu si semblables à ceux de son demi-frère don Luis? Or il est significatif que dans l'inventaire de 1794 du château de Buen Retiro, où il se trouve alors, ce portrait est attribué à Houasse: or nous croyons que c'est à juste titre que le catalogue du Prado attribue ce beau portrait à Ranc, dont il offre tous les caractères de style, d'expression et de facture; il y eut une tendance, qui nous paraît difficile à expliquer, de confondre les oeuvres de Houasse et de Ranc.

C'est ainsi qu'en présence de tant de similitudes parmi les portraits de Ranc avec le portrait de don Luis donné à Houasse par l'éminent historien Elías Tormo, nous nous prenons à nous demander si ce "portrait de don Luis" n'est pas aussi une oeuvre de Ranc. Certes, le tableau porte l'inscription, en français: "Louis de Bourbon prince des Asturies âgé de dix ans le mois d'août 1717", mais cette date ne nous paraît pas être celle du tableau (ce qui empêcherait celui-ci d'être de la main de Ranc), elle nous semble être une date d'histoire de la vie du prince, une simple constatation: le prince, en effet, était né en août 1707. On nous informe de ce que le tableau aurait été fait pour être placé dans l'ancien Alcázar, en la chambre qui avait été celle de feu la reine Marie-Louise Gabrielle de Savoie, mère du modèle, décédée en 1714. Peut-être peut-on supposer que le tableau a une valeur d'ex-voto, peut-être posthume, commandé après le décès du jeune roi, en 1724, juste dix ans après la mort de sa mère. Or le modèle du tableau semble plus près de l'âge de 17 ans, auquel il décèdera, que de l'âge de 10 ans. Il nous paraît difficile que Michel-Ange Houasse, qui n'était pas portraitiste spécialisé, au contraire de Jean Ranc, qui était l'élève, le neveu par alliance et l'héritier spirituel de Rigaud, ait pu dans un de ses rares portraits (et encore les quelques-uns qui figurent sous son nom ne sont-ils que des attributions récentes), atteindre à la puissance d'expression et à la perfection formelle du portrait de don Luis. A notre opinion, tous les caractères de ce tableau seraient ceux de Ranc, et le tableau serait de Jean Ranc.

Celui-ci, assez peu connu en France, et venant sans doute à Madrid en remplacement de son oncle, déjà illustre, trop occupé à Versailles, et sans doute désigné par lui, va être dès 1723 le premier grand portraitiste français à la cour de Philippe V. Ses portraits si "écrits", si incisifs avec leurs yeux perçants, ne manqueront pas d'arrêter l'attention des peintres espagnols. L'illustration la plus évidente serait peut-être le "portrait de l'infant don Philippe", par Llorente, déjà mentionné, d'une collection privée. Une même parenté artistique unit ce portrait avec celui de "l'infante Marie-Anne Victoire", comme avec le portrait de la même princesse, exécuté à Versailles par Largillière alors que la princesse vivait en France, et venu à Madrid au cours du triste voyage de retour de la fillette, aujourd'hui au Prado (Fig. 16).

Sans innover dans la tradition dyckienne du portrait équestre, Ranc fait un grand "portrait équestre de Philippe V", que conserve aujourd'hui le Prado (Fig. 17). Mais dans ce portrait tout animé du mouvement des batailles et d'un paysage montagneux, l'artiste place une Victoire volant de ses ailes largement ouvertes au devant du monarque. C'était là sans doute une innovation en Espagne, où l'allégorie était mal comprise, si on ne tient pas compte des figures célestes des tableaux de religion, et que n'avaient utilisée ni Ribera dans son "portrait équestre de don Juan d'Autriche", ni Velasquez dans ses portraits équestres de "Philippe IV" et de "don Baltasar Carlos". Cette innovation va voir toute une suite: dans le "portrait" de "la cour de Ferdinand VI et de Barbara de Bragance" (Fig. 21) par le réputé décorateur napolitain Jacopo Amigoni, appelé dès 1747 à la cour de Ferdinand VI, on voit, au dessus d'une noble assemblée, voler sur un nuage une belle Renommée aux ailes déployées. Mais si la figure de Ranc se présentait en un gracieux et réel mouvement de vol, s'incorporant bien au portrait d'un auguste chef militaire dans le feu de l'action, celle d'Amigoni plane plutôt, assise sur le nuage, au-dessus de cette immobile assemblée. Autre caractère à noter dans ce tableau: la présence d'une tribune; celle-ci semble bien être reprise au "portrait" de "La famille de Philippe V", par Louis-Michel Van Loo, que nous allons retrouver dans un instant, en amplifiant d'ailleurs ce thème secondaire. Le tableau est perdu, mais nous le connaissons par une gravure, et il est curieux de constater que le graveur est le français Charles Joseph Flipart, qui séjournait alors à Madrid, venu de Venise avec Amigoni; on a le sentiment que ce tableau, inspiré par les "portraits" de famille du style de Mignard et repris sans doute à Ranc, est exécuté dans une ambiance toute française. Flipart lui-même, devenu réputé à Madrid, et chargé d'un tableau pour l'église Sainte Barbe: "La reddition de Séville", dont le Prado conserve l'intéressante esquisse, (Fig. 19), placera une Victoire volante au-dessus du groupe royal de Ferdinand III roi de Castille recevant les clés de la ville en 1248. Mais cette victoire, qui semble prosaïquement marcher sans pesanteur dans les airs, n'offre pas l'accent héroïque de celle de Ranc, et reste conventionnelle.

On pourra évoquer un autre tableau allégorique, fait par un espagnol cette fois "Ferdinand VI avec les figures du Commerce et de l'Agriculture" (Fig. 20), destiné à commémorer la fondation de l'Académie San Fernando, conservé dans cette même académie, par Antonio González Ruiz, déjà cité, un des artistes ayant contribué à la formation de l'Académie, et cela n'étonnera pas, élève de Michel-Ange Houasse, mais aussi admirateur du décorateur italien Corrado Giaquinto qui avait succédé à Amigoni à la mort de celui-ci en 1752: ses figures du Commerce et de l'Agriculture peuvent avoir quelque parenté avec celles du beau et grand tableau de Giaquinto, au Prado, "La Paix et la Justice", peint pour le salon d'honneur de l'Académie. González Ruiz avait d'ailleurs déjà figuré une figure volante, en 1774, dans l'allégorie déjà citée de la fondation de

l'Académie; mais si l'idée de la figure volante peut venir de Ranc, le type de cette figure, naturaliste et se soutenant dans les airs sans le secours d'un nuage, semblerait plutôt la transcription d'une figure sculptée, ce qui montre bien comment un peintre doué et formé aux méthodes et au style français éprouve de peine, en ses débuts, à s'élever à l'abstraction mythologique.

Enfin nous terminerons cette revue par les deux nouveaux "portraits" de famille, ceux de la "famille de Carlos IV", fils de Carlos III, qui devint roi d'Espagne en 1788. Le premier est de Francisco Goya y Lucientes, peint en 1800 et conservé au Prado qui dans une féerie de couleurs et un charme incomparable de l'exécution, reprend le schéma mignardesque traditionnel selon le style des figures debout comme l'avait fait Amigoni, mais dans un intérieur de palais comme l'avaient fait Ranc et Van Loo; parmi tant de détails succulents, on remarque, comme dans la plupart des portraits de Goya, les yeux pétillants des figures, qui semblent jaillir de la toile, et il semble bien que Goya ait trouvé cette particularité chez Ranc. L'autre tableau, exécuté deux ans plus tard (1802), à l'occasion de la visite de la famille royale à l'université de Valence, mais conservé au Prado (Fig. 18), par le grand artiste de Valence don Vicente López y Portana (1772-1850), membre des académies San Carlos à Valence et San Fernando à Madrid, disciple de son grand compatriote Mariano Salvador de Maella, déjà cité. Dans ce tableau, dont l'auteur avait peint le portrait de Goya, et reprend le schéma des figures debout, mais en plaçant le groupe dans un noble décor d'architecture comme Amigoni et Van Loo, l'allégorie introduite par Ranc est maintenant la reine du groupe: non seulement elle vole en double figure au-dessus de la famille royale, mais elle se mêle à celle-ci, et de multiples figures allégoriques, telles que la Paix, l'Etude, se placent sous la direction de Minerve qui indique le ciel aux illustres témoins. On ne saurait ne pas remarquer la dualité d'esthétique qui sépare les visages de deux groupes de cette assemblée: le naturalisme réaliste, bien espagnol, des visages royaux, et l'idéalisation magistrale des figures allégoriques, qui dans leur parenté italianisante, laisse percevoir le passage récent de Corrado Giaquinto à Madrid.

Louis Michel Van Loo avait porté à sa plus haute expression le portrait de cour, notamment par le portrait de "La famille de Philippe V" au Prado (Fig. 22) dans le goût des modèles insurpassés de Mignard, et pour lequel il reprendra, en l'amplifiant et en le rendant plus solennel, le projet esquissé de Ranc. Il est également un beau tableau de Van Loo, assez peu connu, pourtant conservé à l'Académie San Fernando, "Vénus confie à Mercure l'instruction de l'Amour" (Fig. 23), assez personnel dans son temps, par son goût vénitien, qui dut frapper quelque peu les peintres espagnols toujours très réticents jusqu'à Goya dans la peinture de nu. On peut comparer au tableau une allégorie, une allégorie volante-, malheureusement trahie par la gravure de José Camaron y Boronat (1730-1803), peintre abondant de Valence, dont il fut directeur de l'Académie San Carlos: "Allégorie à la gloire de Carlos III", déposée par le Prado à l'Institut d'études fiscales, ce même Carlos que nous avons vu rayonnant, jeune botaniste ou promeneur, sous le pinceau de Jean Ranc. Mais Louis-Michel Van Loo est le dernier des français d'envergure appelé par les Bourbons à Madrid. Parallèlement aux grands portraitistes qu'avaient été Ranc et Van Loo, des italiens vont être les grands décorateurs de la monarchie.

Parmi les grands artistes que la dynastie des Bourbons fait venir en Espagne pour ses nouveaux palais, Amigoni avait succédé à Procaccini, et sera remplacé par Giaquinto;

puis viendront Tiepolo et Mengs. Comme Houasse, Ranc et Van Loo pour les portraits, ils auront leurs disciples pour la décoration. Sans entrer dans cet important sujet, nous noterons seulement au passage quelques analogies frappantes, telle par exemple que ce "portrait du marquis de la Ensenada", au Prado par Amigoni, oeuvre notable sans être un chef d'oeuvre, qui montre avec une rare intensité d'évocation le tout puissant ministre de Fernando VI, rénovateur des forces économiques espagnoles, qui sera finalement disgracié en 1754 comme trop francophile, et le "portrait du peintre de Valence Mariano Ramón Sánchez recevant une médaille de Carvajal y Lancaster", cofondateur de l'Académie San Fernando, conservé par cette même Académie par Andrea de la Calleja (1705-1785), directeur de l'Académie: la force d'expression est analogue, et pareille la solennité des figures, lesquelles sont à l'opposé de l'art de Ranc, voire de Van Loo.

Un autre cas d'analogie surprenante est celui des "portraits de Carlos III", l'un par Raphael Mengs, en mie-grandeur, conservé au Prado, l'autre par Mariano Salvador Maella, déjà cité, conservé au palais royal de Madrid; ces portraits analogues, à une époque où la France n'est plus bien reçue en Espagne, s'éloignent du portrait français, et entrent, comme les précédents, dans l'orbite du portrait italien. Et pourtant on ne saurait dire que l'agréable portrait de "l'infante Carlota Joaquina de Bourbon", fille de Carlos IV et future reine de Portugal, par le même artiste, et conservé au Prado (Fig. 24), échappe à l'allure du portrait français de cour, tel qu'avait pu le faire Largillière pour la petite "Infante Marie-Anne Victoire de Bourbon", portrait déjà cité, et que connaissait sans doute Maella, et surtout tel qu'avait pu le faire l'enchanteur Jean Ranc dans ses portraits à l'affabulation plaisante et aux yeux perçants.

On ne saurait non plus évoquer la décoration du plafond du salon du trône du nouveau palais royal de Madrid, par Tiepolo, sans penser à celle, au palais royal également: "Christophe Colomb offrant l'Amérique aux Rois catholiques", exécutée avant 1755 par Antonio González Velázquez (1723-1793), élève de Giaquinto et ancien pensionnaire du roi à Rome, un des meilleurs peintres de l'Académie San Fernando et le premier fresquiste en Espagne; l'esquisse est conservée au musée de Quimper en France. De même rapprochera-t-on volontiers des oeuvres décoratives plafonnantes de Tiepolo la décoration "Création de l'ordre de Carlos III", par Vicente López, déjà cité. Au delà de l'imitation de Tiepolo, on voit la décoration, dans les mains des artistes espagnols, parvenir à un haut niveau de qualité.

Ainsi voit-on, au XVIII^e siècle, l'art en Espagne, c'est-à-dire essentiellement l'art de la cour, évoluer sensiblement avec l'arrivée des Bourbons. Ceux-ci, comme autrefois Philippe II, font appel à de grands artistes étrangers. Bien que les italiens n'aient jamais cessé d'être en faveur, avec Philippe V et Fernando VI, ce sont de bons portraitistes français qui semblent tenir la vedette, mais sans implanter, semble-t-il une véritable tradition nouvelle du portrait, sinon quelques articles de vocabulaire qui se retrouveront çà et là, et surtout un traitement des yeux et un rendu de l'expression, chez Ranc, qui se retrouvera parfois chez Maella et surtout chez Goya. Par contre, dans les sujets de genre, qui correspondaient bien au tempérament espagnol, Michel Ange Houasse laissera des souvenirs persistants qui fleuriront surtout au déclin du siècle, et chez Goya.

Mais l'incomparable maîtrise des décorateurs italiens, de Giordano à Tiepolo, sera,

comme pour la décoration française, la véritable initiatrice de l'école espagnole de décoration. et le grand Giaquinto semble jouer, à cet égard, un rôle de charnière entre le baroque classicisant de Giordano et le baroque de mouvement de Tiepolo.



Fig. 1. Michel-Ange Houasse: La Sainte Famille. Madrid. Musée du Prado. (Photo Prado).



Fig. 2. Michel-Ange Houasse: Guérison miraculeuse de la mère Thérèse de Montplaisant par Saint François Régis. Madrid, Institut St. Isidore. - Fig. 3. Mariano Salvador Maella: La visión de Saint François Aparicio. Madrid, Musée du Prado (Photo Prado).



Fig. 4. Michel-Ange Houasse: Le bouquet de fleurs. La Granja, Palais Royal (Photo cédée et autorisée par le Patrimonio Nacional). - Fig. 5. Michel-Ange Houasse: La danse. La Granja, Palais Royal. (Photo cédée et autorisée par le Patrimonio Nacional).



Fig.6. Ramón Bayeu: Un bal près du pont Sainte Isabelle, Madrid, Musée Municipal.- Fig.7, Ramón Bayeu: Le jeu du taureau, Madrid, Musée du Prado, (Photo Prado).



Fig.8. Michel-Ange Houasse: L'étude du modèle vivant, Madrid, Académie San Fernando. - Fig.9. José del Castillo: La leçon de dessin, Madrid, Musée du Romantisme. (Photo Fondations Vega Inclán).



Fig. 10. Michel-Ange Houasse: *Vue de l'Escorial, Madrid*, Musée du Prado. (Photo Prado). – Fig. 11. Jean Ranc: *Portrait de la famille de Philippe V*, Madrid, Musée du Prado. (Photo Prado).



Fig. 12, Jean Ranc: Portrait du prince don Luis des Asturies(jusqu'ici attribué à Michel-Ange Houasse). Madrid. Musée du Prado. (Photo Prado). – Fig. 13. Hyacinthe Rigaud: Philippe de France, duc d'Anjou, Versailles, Palais Royal. (Photo Musées Nationaux).



Fig. 14. Jean Ranc: Le prince don Carlos en botaniste, Madrid, Musée du Prado. (Photo Prado). - Fig. 15. Jean Ranc: L'infante Marie-Anne Victoire de Bourbon, Madrid, Musée du Prado, (Photo Prado).



Fig. 16. Nicolás de Largillière: L'infante Marie-Anne Victoire de Bourbon. Madrid, Musée du Prado. (Photo Prado). -- Fig. 17. Jean Ranc: Portrait équestre de Philippe V. Madrid, Musée du Prado. (Photo Prado).



Fig.18. Vicente López y Portana: La famille de Carlos IV. Madrid, Musée du Prado. (Photo Prado).

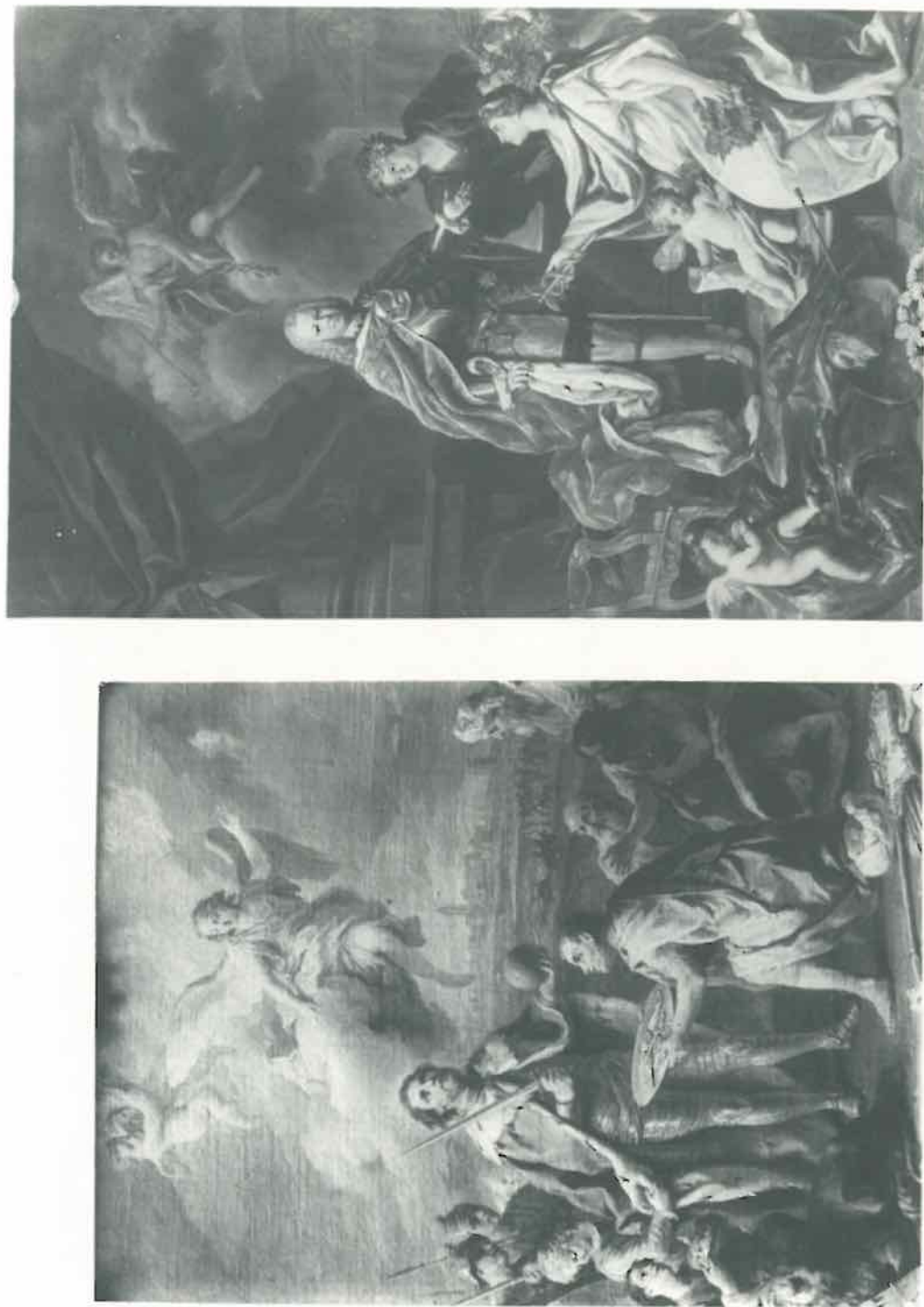


Fig. 19. Charles Joseph Flipart: La reddition de Séville. Madrid, Musée du Prado. (Photo Prado). – Fig. 20. Antonio González Ruiz: Ferdinand VI avec les figures du Commerce et de l'Agriculture. Madrid, Académie San Fernando. (Photo Mas).

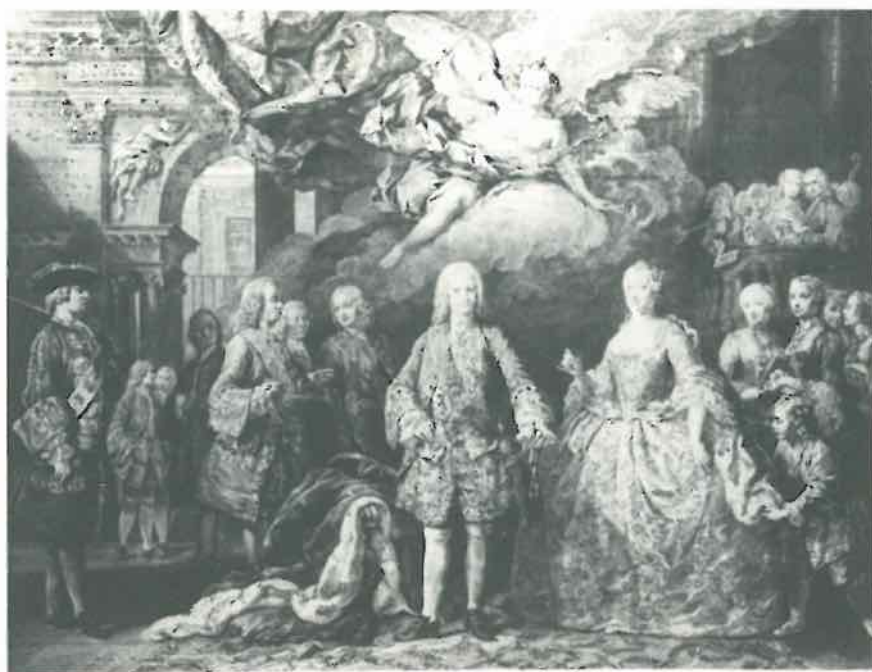


Fig. 21, Jacopo Amigoni: Portrait de la Cour de Ferdinand VI, d'après la gravure de Ch. J. Flipart. (Photo Biblioteca Nacional). - Fig. 22, Louis-Michel Van Loo: La famille de Philippe V. Madrid, Musée du Prado, (Photo Prado).



Fig. 23. Louis Michel Van Loo. Venus demande à Mercure d'enseigner l'Amour. Madrid, Academie San Fernando. (Photo Manso). -
 Fig. 24. Mariano Salvador Maella: Portrait de Carlos III. Madrid, Palais Royal.

CUSTODIAS PROCESIONALES SEVILLANAS

MARIA JESUS SANZ SERRANO. UNIVERSIDAD DE SEVILLA. ESPAÑA

El origen de la custodia procesional de templete parece estar en la obras realizadas en España por el platero alemán Enrique de Arfe, que aplicó la idea del chapitel gótico a la construcción de las custodias de plata para procesión de Sahagún, Cádiz y Córdoba¹.

En todas estas custodias predomina el sentido decorativo sobre el escultórico, existiendo sin embargo una concepción arquitectónica en la que ya se advierten los tres cuerpos que van a constituir la custodia renacentista.

Antonio de Arfe, hijo de Enrique, construirá las primeras custodias platerescas; pero será Juan, hijo de Antonio, el que plasmará el modelo arquitectónico definitivo de la custodia procesional, que perdurará hasta nuestros días. Anteriormente, las custodias habían sido meros expositores; pero a partir del Concilio de Trento, con la instauración oficial de la festividad del Corpus Christi, la custodia cambia no sólo en su estructura, sino también en su concepción. De ser un riquísimo lugar para el alojamiento del Cuerpo de Cristo, pasa a ser -además- un teatro de enseñanza teológica, una lección para las gentes que contemplan la procesión, donde se muestran los pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento y su relación con el misterio de la Eucaristía.

En la provincia de Sevilla, tan rica en orfebrería, hemos podido catalogar más de veinte custodias de templete, perteneciendo siete a la capital y el resto a diversas localidades de la provincia.

Los primeros ejemplares corresponden a la segunda mitad del siglo XVI y los últimos al presente siglo. A través de todos ellos hemos podido apreciar que tanto el cambio determinado por las corrientes artísticas de cada época como las variaciones teológicas no han conseguido alterar un modelo constante en todas ellas. Una línea estilística, diferenciada pero uniforme, un tipo, que con las alteraciones correspondientes a cada época se ha mantenido prácticamente hasta nuestros días.

Como precedente de la custodia típicamente renacentista podemos citar el ejemplar de

la iglesia de la Asunción de Lora del Rfo (Fig. 1), realizada por Hernando de Ballesteros en 1575². Muestra una estructura mixta, compuesta de ástil correspondiente a un ostensorio, pielobulado goticista y dos templete superpuestos propiamente renacentistas. Es claro el intento de asimilar el nuevo estilo a las viejas formas góticas, pero aún no se ha conseguido la unidad arquitectónica que traerán los plateros del norte.

En el último tercio del mencionado siglo, aparecen en Sevilla dos grandes orfebres que muy bien pudiéramos llamar arquitectos y escultores de plata y oro: Francisco de Alfaro y Juan de Arfe. Ambos plasmarán el modelo de custodia procesional renacentista y producirán las más bellas obras de la capital y la provincia.

Francisco de Alfaro—natural de Córdoba³ pero de ascendencia riojana—sabemos que tenía taller en Sevilla y que ya había realizado obras en esta capital antes de marchar a Ecija, Carmona y Marchena para contratar sus custodias procesionales en los años 1578, 1580 y 1586 respectivamente³, (Figs. 2 y 3). En ellas se realiza el ideal renacentista que combina la medida, la proporción y el equilibrio. No obstante su aspecto actual está algo alterado, debido a que a todas ellas se les añadió en el siglo XVIII una peana o basamento, que naturalmente cambió las proporciones iniciales.

Consta de tres cuerpos con base poligonal y, en el basamento del primer cuerpo, suele haber relieves con escenas del Antiguo Testamento que tengan relación con la Eucaristía. Las columnas de este primer cuerpo son de orden jónico o compuesto, con el fuste estriado en sus dos tercios superiores y decorado en su primer tercio, o bien tienen el fuste totalmente decorado. En los intercolumnios, hay figuras exentas de Profetas, de gran influencia miguelangelesca. Las columnas sostienen arcos de medio punto que soportan un entablamento adornado con frontones y figuras tendidas sobre ellos a la manera del sepulcro de los Médicis. El segundo cuerpo es de proporciones menores y de estructura adintelada, columnas estriadas y capiteles compuestos, rematadas las columnas en frontones partidos y enrollados donde se vuelven a repetir las figuras tendidas. De la misma manera que el primer cuerpo estaba destinado a alojar la Eucaristía, este segundo cuerpo solía llevar grupos escultóricos, y en su basamento aparecían escenas en relieve del Nuevo Testamento donde no faltaba casi nunca la Cena. El tercer cuerpo, de base circular, tiene columnas entorchadas, que rodean un templete al estilo del de Bramante, y está coronado por la figura de Cristo Resucitado. La custodia pretende ser un resumen de la Fe, siendo la figura de Cristo, en el remate, el triunfo de la Iglesia.

La otra gran figura del último tercio del siglo XVI, Juan de Arfe, residente en Valladolid, pero natural de León, aparece en Sevilla cuando el Cabildo Catedralicio le adjudica la construcción de la gran custodia para la Catedral de Sevilla (Fig. 4), cuyo contrato notarial publicó Gestoso⁴. La llegada del gran artista leonés coincide con el trabajo por los pueblos de la provincia de Sevilla de Alfaro, lo que nos hace pensar en un desplazamiento obligado por las circunstancias.

La obra de Arfe difiere algo de las de Alfaro, pero no esencialmente. La custodia que el primero construye para la catedral sevillana, entre 1580 y 1587, no es ciertamente su primera obra, sino una de sus últimas y mejores, de la que él mismo se sentía muy orgulloso. Lo verdaderamente importante para su comprensión es la lectura de su libro publicado en Sevilla en el mismo año en que terminó la custodia, titulado: "Descripción

de la traza y ornato de la custodia de plata de la Sancta Yglesia de Sevilla". Al principio del libro, en la licencia, dice: "para que todos entiendan las historias y hieroglyphicos que en sí contiene ..."⁵. A la vista está que los mismos teólogos consideraban un complicado *maremágnum* la comprensión por el pueblo de la obra, que, según el mismo artífice confiesa, fue concebida y dirigida por el canónigo sevillano Francisco Pacheco, gran humanista y tío del pintor del mismo nombre.

La gran custodia sevillana consta de cinco cuerpos y es de las mayores construídas en España. De base circular y órdenes jónico, corintio y compuesto, tiene gran cantidad de escenas en relieve y figuras exentas, cuyo significado está puntualmente explicado en el mencionado libro. Sin embargo, el estado que presenta actualmente la custodia no es el que describe Arfe, ya que en 1668 Juan de Segura realizó una reforma que consistió en sustituir la figura de la Fe que se alojaba en el primer cuerpo por una imagen de la Inmaculada, respondiendo con ello a la nueva tendencia del culto a la Virgen, iniciada con Alejandro VII en 1661. En la balaustrada que remata el primer cuerpo, se sustituyeron los ángeles niños por otros adultos, de mayor tamaño, que rompieron la proporción establecida por Arfe, dando una macidez excesiva al primer cuerpo con relación al segundo. Hubo otras sustituciones en el resto de la custodia, que están puntualmente descritas por Ceán⁶; pero la que más alteró el equilibrio renacentista fue la sustitución total del quinto cuerpo, quitando la campana o pirámide con la cruz y poniendo en su lugar un pequeño templete con una gran estatua representando la Fe. Esta figura resulta desproporcionada para su soporte. Tiene, sin embargo, el interés temático, ya que de ahora en adelante, en lugar de rematar las custodias con la figura de Cristo Resucitado se hará con la de la Fe.

Toda esta reforma no es en realidad más que la expresión de un nuevo cambio en las directrices devocionales de la Iglesia, expresado durante una época en que el decorativismo había superado a la simple armonía arquitectónica.

La evolución de este sentido puramente arquitectónico y escultórico, que domina el último tercio del siglo XVI, hacia un concepto más decorativo va a iniciarse con la construcción del templete para la Santa Espina (Fig.5), realizado en Sevilla por el gran maestro Alfaro en el año 1593. En él se mantiene aún el sentido arquitectónico de sus obras anteriores; pero ha disminuído el número de esculturas, y los relieves con figuras humanas de carácter pictórico han desaparecido totalmente para dar paso a la decoración de cartelas, óvalos, puntas de diamante y rosarios de perlas. Estos elementos constituirán la decoración habitual durante el siguiente siglo. La planta circular de este templete, lo mismo que las figuras en pie sobre el entablamento, es posible que sean influencia de la gran custodia de Arfe justamente acabada de realizar.

En la primera mitad del siglo XVII tenemos tres ejemplares muy representativos, dos en Sevilla capital: El Salvador (Fig.6) y Sta. Ana, y uno en la provincia: La Asunción de Mairena del Alcor. La tónica general de todas ellas es el predominio de aspecto decorativo sobre el escultórico y la continuidad en la línea arquitectónica. Su apariencia es más aérea que la de las obras del siglo precedente, porque se ha suprimido el templete interior, quedando las columnas como único sostén del entablamento. Otras características las constituyen el escaso empleo de la estructura adintelada, siendo los arcos de medio punto la norma general; el uso de dos cuerpos en lugar de tres y el estar las columnas profusamente decoradas; la cúpula se remata con la imagen de la Fe, costumbre iniciada en la Santa Espina de la Catedral de Sevilla por Francisco de Alfaro.

La custodia del Salvador, fechada en 1621, lleva las columnas de su segundo cuerpo decoradas con óvalos resaltantes y puntas de diamante. Y, dentro del segundo templete aloja una imagen de Cristo, atado a la Columna, rodeado por las cuatro figuras de los Evangelistas en barro plateado, que parecen posteriores a la fecha de la ejecución de la custodia. La de Mairena del Alcor, construida en madera dorada, es muy semejante a la anterior, llevando en el segundo cuerpo a la Inmaculada. La de Sta. Ana, igualmente de dos cuerpos, parece algo influida por la de la Catedral sevillana, pues lleva balaustrada como remate del primer cuerpo y figuras en pie sobre ella representando Padres de la Iglesia. El segundo cuerpo remata en una cúpula gallonada, rodeada de ángeles niños como la de Arfe, y sobre esta cúpula una pequeña linterna que cobija al Cordero sobre el libro de los Siete Sellos. Es muy posible que pertenezca esta linterna a la última fase de su construcción, ya que aparecen los estípites en ella.

Mateo Ximénez la comenzó en 1651, haciendo el primer cuerpo, y Manuel Duarte la terminó en 1667⁷. Es posible que el remate de que hablamos sea incluso posterior a la obra de Duarte ya que la fecha de 1667 es muy temprana para la aparición del estípite en Sevilla.

En el último tercio del siglo XVII se produce un gran auge de la orfebrería en Sevilla. Durante esta época se construyen dos grandes custodias muy parecidas entre sí: la de la Magdalena de Sevilla (Fig. 7) y la de Sta. María de Utrera (Fig. 8). En ellas se vuelve a los tres cuerpos renacentistas en rigurosa proporción, se cuida la calidad de la escultura; pero, a su vez, se cubre la obra de abundante decoración, todo ello combinado en un equilibrio inestable que pronto se romperá para dar paso al puro decorativismo. Sus tres cuerpos los constituyen columnas salomónicas, combinadas con otras de fuste liso o decorado, conteniendo un juego de entrantes y salientes en el entablamento, muy propio del barroco. Ambas alojan la imagen de la Inmaculada en uno de sus templates, la de Utrera en el segundo y la de Sevilla en el primero. En el tercer cuerpo va el Cordero sobre el libro de los Siete Sellos, y ambas se rematan por la figura de la Fe con el cáliz en una mano y, en la otra, la cruz con banderola. Aunque una tiene planta poligonal y la otra cuadrada, ambas parecen ser de la misma mano; la de la Magdalena se sabe que la comenzó Cristóbal Sánchez de la Rosa en 1678 y la concluyó Juan Laureano de Pina en 1692⁸. El primero debió labrar el primer cuerpo y el segundo el resto.

Sobre la custodia de Utrera, que no está documentada, podríamos decir, que dada su semejanza con la de la Magdalena, no sería de extrañar que fuese obra del mismo Cristóbal Sánchez de la Rosa o de su taller, ya que por documento notarial sabemos que en año 1700 traspasó una tienda de platería que tenía en Utrera a José Antonio de Texada, también platero⁹.

De mediados del siglo XVIII, tenemos un ejemplar en Fuentes de Andalucía, construido en Córdoba por José de Vargas en 1751¹⁰. De un solo cuerpo sobre pedestal cuadrado, sus columnas están divididas en tambores de distinta decoración, de gran éntasis y capitel dórico. Usa arcos lobulados y se remata con la figura de Cristo Resucitado. La escultura está tratada de modo secundario. La proporción entre el único cuerpo y el remate no es equilibrada. El acabado sin embargo es cuidadoso. A través de su descripción vemos como esta pieza no tiene ninguna relación con la orfebrería sevillana: el tipo de columna, el arco lobulado, el cuerpo único y el remate son totalmente insólitos en nuestra provincia durante este siglo XVIII; la línea fundamentalmente arquitectónica y

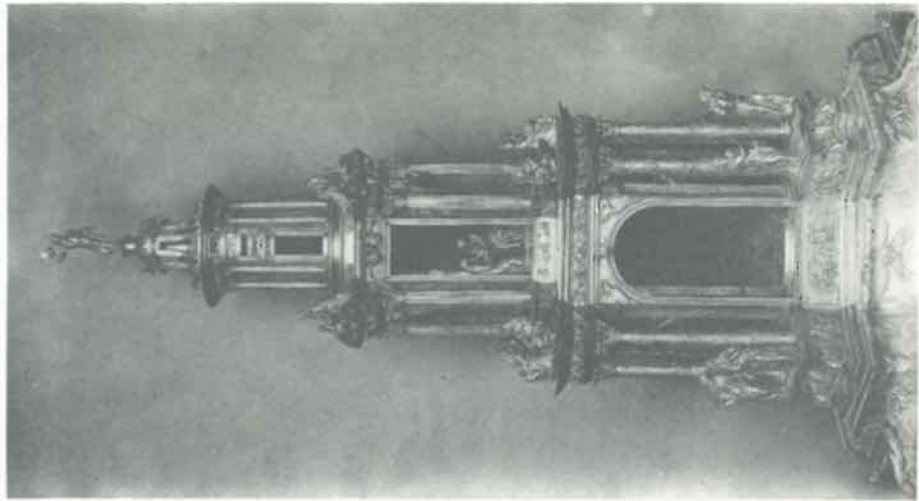
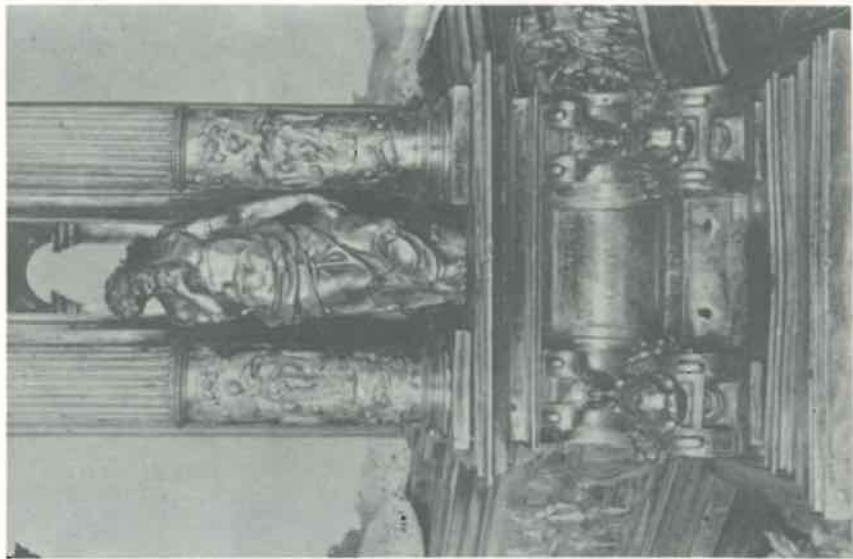
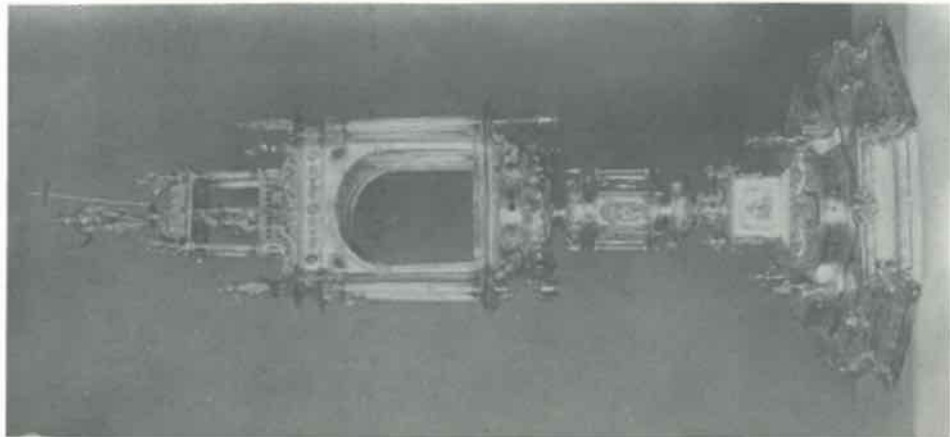


Fig. 1. Hernando de Ballesteros: Custodia procesional (1574-75). Parroquia de la Asunción, Loradel Río. - Fig. 2. Francisco de Alfaro: Custodia procesional (1580). Iglesia de Santa María de Carmona, Detalle. - Fig. 3. Francisco de Alfaro: Custodia procesional (1586). Parroquia de San Juan de Marchena.



Fig.4. Juan de Arfe. Custodia grande (1587). Catedral de Sevilla.



Fig. 5. Francisco de Alfaro: Custodia de la Santa Espina. Hacia 1590-1600. Catedral de Sevilla. - Fig. 6. Custodia procesional (1621). Hermandad Sacramental del Salvador.

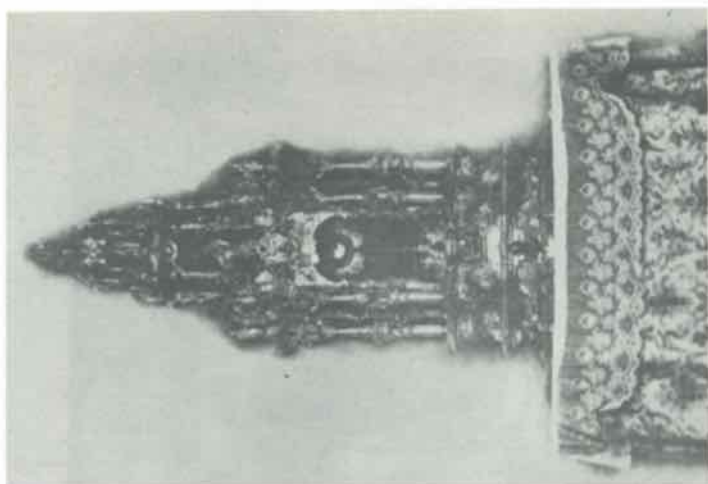
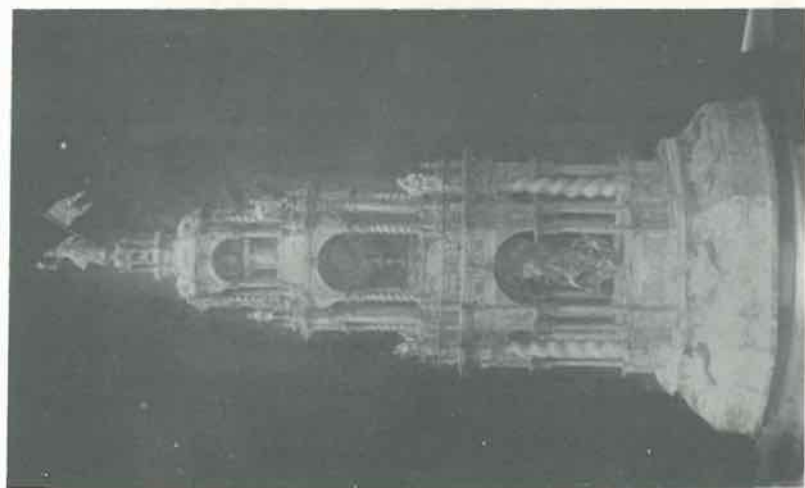
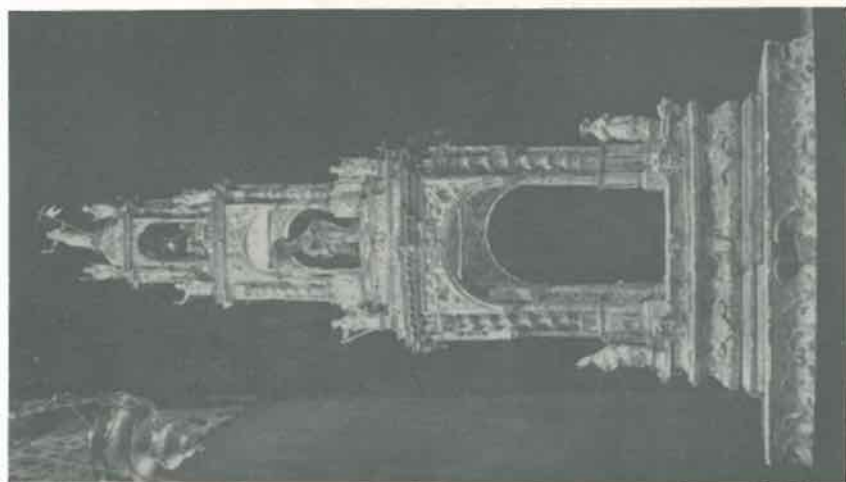


Fig. 7. Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina. Custodia procesional (¿ 1680-1710?). Parroquia de la Magdalena. - Fig. 8. ¿Cristóbal Sánchez de la Rosa? Custodia procesional (1708). Parroquia de Sta. María, de Utrera. - Fig. 9. José Alexandre Esquerre. Custodia rococó (1764). Iglesia parroquial de San Miguel, Morón de la Frontera. Desaparecida.

escultórica sevillana no existe en esta obra, que es más propia de un buen orfebre que de un escultor o arquitecto.

Se concluye el barroco con la bella custodia de Morón de la Frontera (Fig.9), construída en Sevilla por José Alexandre Ezquerro en 1764¹¹. De estilo rococó, mantiene los tres cuerpos, con una proporción no demasiado adecuada. La decoración es abrumadora, predominando la rocalla por doquier. En las columnas aparecen distintas formas: la abalaustrada, la estriada o la antorchada junto con el estípite. Los entablamentos, en su movimiento de entrantes y salientes, producen un juego de luces y sombras, tan de moda en los retablos contemporáneos. La escultura ha perdido interés, y la arquitectura está enmascarada por la abundante decoración. Como era tradicional el primer cuerpo albergaba a la Eucaristía y el segundo a la Inmaculada. Se destruyó durante la guerra civil.

De los últimos años del siglo XVIII, tenemos varios ejemplares donde la rocalla se combina con el nuevo sentido purista neoclásico; se vuelve a prestar más atención a la arquitectura. Se mantienen los tres cuerpos, que suelen contener en orden ascendente: la Eucaristía, la Inmaculada y el Cordero, todo ello rematado por la figura de la Iglesia que inaugurara Alfaro. Progresivamente, la rocalla va desapareciendo del fuste de las columnas, que ya en el siglo XIX son totalmente lisas o estriadas. Del último momento del siglo XVIII, podemos citar la custodia del Convento del Dominicos del Arahál, que lleva el punzón de Guzmán y la fechamos hacia 1790; las dos de Guadalcanal, desaparecidas durante la última guerra y fechadas en 1790 y 1800; y la de madera dorada de Las Cabezas de S. Juan, también de 1800, donde va a desaparecer de existir totalmente la rocalla. La del Coronil, fechada en 1828¹³, de claro estilo imperio, ofrece la novedad propia de este siglo de presentar a la Eucaristía en una arqueta en lugar de un expositor como se venía haciendo anteriormente. La de la Asunción de Lora del Río, construída en Sevilla por Eligio Palomino en 1868¹⁴ usa, igualmente, arqueta y es de claro estilo neoclásico.

De principios del siglo XX podemos citar las custodias de Santiago de Utrera y de S. Bernardo de Sevilla, con la única diferencia sobre las anteriores de tener planta circular en lugar de poligonal, y estar cubiertas por una bóveda muy elevada.

En resumen, el estudio de la evolución de la custodia sevillana, demuestra que el modelo renacentista, de tres cuerpos, de sentido fundamentalmente arquitectónico y escultórico ideado por Arfe y Alfaro, se ha mantenido hasta nuestros días; si bien algunos cambios temáticos se han originado en la segunda mitad del siglo XVII no por ello se ha alterado la estructura general: El concepto de edificio, más que el de relicario, ha predominado en la provincia sevillana.

NOTAS

1. Sánchez Cantón, F.J.: "Los Arfes escultores de plata y oro". Madrid 1920, Ed. Calleja.
2. Sancho Corbacho, Antonio: "Catálogo de la exposición de orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII", Sevilla 1970, Comisaría general de exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, nº 43.

3. Angulo Iñiguez, D.: "La orfebrería en Sevilla", Sevilla 1975, pág. 18.
- 3 bis. Hernández Díaz, J., Sancho Corbacho, A. y Francisco Collantes de Terán, "Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla", T. III, pág. 115-116, Sevilla 1951. T. II, págs. 135-136, Sevilla 1943. Sancho Corbacho, A. "Catálogo de la exposición de orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII, Sevilla 1970, Comisaría general de exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, nº 76.
4. Gestoso y Pérez, J.: "Sevilla monumental y artística", T. II, pág. 463, Sevilla 1890.
5. Arfe y Villafañe, J.: "Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la santa yglesia de Sevilla", Sevilla 1587, en casa de Juan de León, separata de Archivo Hispalense, T. II, año 1886.
6. Ceán Bermúdez: "Notas Adicionales a la descripción de..." de Arfe en la obra anteriormente citada, págs. 337-341.
7. Sancho Corbacho, A., Ob. Cit.
8. Sancho Corbacho, A., Ob. Cit.
9. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, año 1700, oficio 14, libro único, folio 556, Notario Alonso del Pino.
10. Hernández Díaz, J., Ob. Cit., T. IV, pág. 127.
11. Hernández Díaz, J. y Sancho Corbacho, A.: "Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos en los pueblos de la provincia de Sevilla", pág. 167-69, Sevilla 1937.
12. Hernández Díaz, J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F., Ob. Cit. T. I, pág., 172.
13. Hernández Díaz, J. Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F., Ob. Cit. T. II, pág. 365.
14. Hernández Díaz, J. Sancho Corbacho, A. Ob. Cit., pág. 139.

PERUVIAN TENEBRISM AND THE ST. JEROME MASTER

JOHN F. SCOTT, CORNELL UNIVERSITY, U.S.A.

From the available evidence of dated works by known artists, it appears that the tenebroso style of painting reached the Peruvian Viceroyalty only about 1640 and lasted until about 1670. In this contexts, I wish to present the works by a painter whom I have recently identified, giving him the name of the Master of St. Jerome. His four known studies of the penitent saint Jerome hearing the Last Trumpet (three in Cuzco, one in Arequipa) reveal the most extreme chiaroscuro of any works known to me from seventeenth-century Peru. Dates for the sources of his work suggest that his paintings may be among the earliest of the Peruvian Caravaggisti: 1613 for the Italian engraving on which the composition was based, 1621 for the Ribera etching which may have provided the source of the iconography of the Last Trumpet, and 1638-49 for the writings of Pacheco which the iconography of St. Jerome closely follows.

Although the St. Jerome Master undoubtedly had apprentices who painted background foliage in the style of the Cuzco School, his own style suggests that his origin was not in Peru, but rather from the Mediterranean world. While his iconography and dramatic side lighting suggest a source in the Caravaggesque schools of southern Spain, the wiry linearity of his torsos recalls the Late Byzantine style of the icon painters of Venice and Sicily. Several specific features in the treatment and the color of the bodies and heads of his St. Jeromes point to the style of the Venetian "madonneri". Perhaps like El Greco, the St. Jerome Master went to Spain to seek commissions; however, he must have continued on to Peru, where he very possibly was instrumental in introducing a transformed version of the Caravaggesque style into the formation of the Cuzco School.

LE PROBLEME DES TABLEAUX DOUBLES DE GEORGES DE LA TOUR

HIDEMICHI TANAKA. TOHOKU UNIVERSITY, SENDAI, JAPAN

La première Exposition consacrée à Georges de La Tour en 1972, trois cents vingt ans après sa mort, nous a fourni une belle occasion d'approfondir notre compréhension de l'art de ce grand peintre. Presque tous les tableaux de La Tour et les copies sont exposés et tous les documents actuellement connus sont reproduits dans le catalogue édité par Professeurs J. Thuillier et P. Rosenberg en collaboration au Comité scientifique composé par les spécialistes européens¹. Les échanges d'idées sont multipliés en cette occasion, mais il nous semble pour ce moment que l'impression que nous donne la magnificence de son art surpasse les hypothèses émises par les historiens. Mais en vérité la dialectique au sujet de son art seul pour relever et enrichir les vrais images du notre peintre². D'autant plus que la documentation ne nous semble pas avoir fait des progrès depuis les recherches des Professeurs François-Georges Pariset et Tribout de Morembert; le problème essentiel réside dans l'observation plus précise de ses tableaux, avec l'examen des nouveaux tableaux de cette Exposition.

Ce qui est énigmatique à propos des tableaux de La Tour, c'est que presque la moitié de ceux-ci est une deuxième version dont les sujets et la composition sont identiques. Pour ainsi dire il y a beaucoup de tableaux doubles chez La Tour. Mais il faut distinguer deux groupes parmi ces tableaux. Premièrement les deux ont à-peu-près la même composition et les mêmes personnages, par exemple: les deux "Rixe" (Paul Getty Museum et le Musée de Chambéry), les deux "Tricheur" (Musée du Louvre et Collection particulière de Genève), les deux "Madeleine" (Louvre et coll. particulière), les deux "Saint Joseph Charpentier" (Louvre et Musée de Besançon), les deux "Saint Alexis" (National Gallery de Dublin et Musée de Nancy) et les deux "Saint Sébastiens" (Berlin, Staatliche Museen et Eglise de Broglie).

Deuxièmement, les deux, traitent le même sujet avec les mêmes personnages, mais n'ont pas la même composition; ils forment le deuxième groupe des tableaux doubles. Ils sont souvent ignorés à cause de variantes qu'ils présentent, mais que dans le deuxième groupe les qualités particulières du peintre sont évidentes. Prenons le cas des deux "Saint Jérôme" (Musée de Grenoble et Musée National de Stockholm). Dans les deux

tableaux le saint vu en haut se présente obliquement par rapport au spectateur. Les lignes de son corps se projettent vers le sol et il se tient en suivant l'axe de la diagonale principale. Cependant les détails laissent une impression différente. Dans le tableau de Stockholm, le corps du saint qui porte un pagne blanc cousu de fil d'or, est plus gros et plus imposant. Son manteau, rouge-orange, qui n'est ni rapé ni déchiré, est plus élégant que celui de Grenoble violet sombre. Non seulement le couvre-chef de cinabre somptueux, alourdi par ses cordelières, exprime une idée différente, mais l'expression de la figure appartient à un autre état d'esprit: le visage est plus calme, les yeux sont légèrement ouverts et le ventre est plus épais. Il est probable qu'un client, qui a vu l'un des deux, a demandé le même tableau, mais que le peintre l'a créé dans un autre esprit.

Quoi que le peintre nous montre le même personnage, les deux "Madeleine" (Wrightsmen Collection et Musée du Louvre (Figs. 1 y 2), ont chacune un sens particulier. La Sainte est assise à côté d'une table, sur laquelle se trouvent un grand miroir au cadre orné, soit des livres et la croix, et toutes les deux caressent une tête de mort et s'absorbent dans la pénitence. Mais dans la "Madeleine aux deux flammes", elle se tourne vers le fond et ne regarde plus le miroir dont le cadre est fait d'or et dont les quatre coins sont ornés des palmettes. Nous voyons un collier de perles blanches sur la table et les bijoux sont tombés dans l'ombre sur le sol. Elle montre qu'elle se repent de sa richesse plutôt que des péchés de sa vie même. Cette image s'articule sur axes remarquables: l'un est vertical, et suit le corps, le cadre du miroir et la flamme, l'autre est horizontal avec les genoux, le bras baissé et le cadre du miroir; cela exprime le déclin de quitter la pompe mondaine, tandis que la "Madeleine" du Louvre est encore en méditation. Cette évolution de l'esprit du peintre peut être trouvée dans les trois peintures et dans les originaux perdus des trois gravures, considérées comme mystérieuses, qui sont conservées aux Cabinet des Estampes de Paris.

Parmis les trois gravures il y a d'abord la "Madeleine" en buste qui correspond à la Madeleine de la collection Fabius mais cette dernière montre le corps entier, bien que la partie inférieure du corps soit absorbée par l'obscurité. Nous comprenons tout de suite que la gravure n'a pas coupé la moitié inférieure, mais qu'il compte copier l'autre tableau. Car de petits détails suggèrent un dessein différent; le reflet de la flamme dans le miroir, le halo qui entoure la tête de mort en contre jour ou la petite corbeille avec les poignées rayées et les manches plus plissées sont nécessaires pour cette composition. Dans le grand tableau, La Tour a éliminé tous ces petits détails. D'ailleurs toutes les copies de la Madeleine qui existent, présentent la figure en buste comme la gravure et par conséquent à travers ces copies nous pourrions imaginer le schéma d'un original.

Des personnages identiques, mais que une mise en scène différente, tel est le principe des tableaux doubles du deuxième groupe. La comparaison de la gravure des deux "Veilleuses" (Fig. 5) avec la "Nativité" de Rennes (Fig. 4) nous éclaire davantage. Les oeuvres sont plus liées entre elles; les deux femmes qui sont l'une à côté de l'autre, se penchent d'une façon analogue. Mais les détails sont différents; dans la gravure Jésus est retenu dans son berceau par des courroies et un livre se trouve sur le genou de Marie. Dans les attitudes des personnages ou la forme de la jupe de Marie, on peut deviner un autre tableau qui est une variante de la "Nativité" de Rennes.

En effet un tableau de Sainte Anne dans la Nouveau-né (Fig. 6) d'une collection particulière au Canada présente exactement la même figure que celle de la gravure mais en sens invers. On retrouve les modifications simplifiées par rapport à la gravure; le visage est plus jeune et plus doux, le corps plus droit et le bonnet plus lisse. Surtout l'espace est plus condensé. Mais à partir de ce tableau, il est possible d'avoir une certaine image d'un original.

Les deux Moines sont assis face à face; l'un se redresse dans la lumière, l'autre s'accoude à la table en contre-jour. Le moine avec la tête de mort sur les genoux a une attitude très majestueuse; l'autre moine porte un capuchon triangulaire long et noir qui est impressionnant. Le fond éclairé par la lumière qui est caché derrière la manche droite du moine n'est pas semblable au tableau du Mans. La composition en quadrillage qui manifeste un esprit de rigueur et de dignité. Celui gauche exprime la sensibilité de Georges de La Tour. Il est croyable que le "Saint François en extase", copie d'un original perdu, fait pendant aux "Deux Moines" qui ont la même composition que cette gravure. Malgré les modifications du gravure, ces trois estampes manifestent l'esprit d'un peintre qui n'aime pas la répétition.

Retournons au premier groupe des tableaux doubles. La plupart de ces tableaux ont entre- eux le rapport d'original à copie. Mais cette fidélité cohérente, cependant, nous semble très significative. La "Rixe" du musée de Chambéry (Fig. 8), dont la tension des touches manque par rapport à l'original du Ghetty museum (Fig. 7), a certaine qualité voisine du grand peintre. De même dans le "Joseph Charpentier" de Besançon on peut trouver sa patte uniquement dans la partie principale comme les visages de Joseph, de l'Enfant et les plis des manches de Joseph, bien que les autres parties soient gauchement traitées. La "Madeleine pénitente", qui a été retrouvée durant l'Exposition³, représente la sainte dans la même attitude que celle du Louvre. La différence essentielle entre les deux se trouve dans la proportion du corps de la Sainte. Dans la nouvelle Madeleine, dont le cadre est plus petit (118x90 cm), on peut trouver la tête plus grosse et les jambes plus raccourcis, par conséquent les détails comme la nature morte des livres en désordre, les manches plus plissés sont influencés de cette composition. La surface est plus épaisse et l'espace profond est disparu. On doit remarquer ici que la qualité est beaucoup moins subtile.

"Le Tricheur" de la Collection privée de Genève (Fig. 10), pour la première fois exposé au public, nous signale une relation comme les autres. Quoique les cartes soient différentes et que les couleurs soient disposées autrement, la différence n'est pas aussi grande que dans les tableaux doubles de même qualité du deuxième groupe.

Dans le "Tricheur" du Louvre (Fig. 9) par exemple, la femme assise en lumière et la servante en sombre portent un rythme subtil au centre du tableau. Mais la version de Genève, nous pouvons remarquer que les deux femmes sont placées plus loin l'une et l'autre. Par conséquent il y a moins de la concentration pour la femme aux yeux grand ouverts placée au centre et l'unité du tableau est moins effective. L'expression de la distance est plus imprécise autour de la bouteille de la Servante et l'ombre portée du bras du tricheur sur la table est moins exacte. Cette version de Genève doit être la copie de la version du Louvre, mais ce manque de sensibilité au clair-obscur nous indique une autre technique.

Les traits de pinceau, nous avons pu l'examiner par la radiographie, montrent souvent

une inégalité qui fait perdre aux objets leur distance à propre, malgré une certaine habilité. Les yeux, qui jouent un rôle important chez La Tour, sont traités sans clarté par rapport à ceux du Louvre. Nous trouvons ici une autre main, qui est très proche de Georges de La Tour.

A ce propos, l'exemple des deux "Saint Sébastiens" et des deux "Saint Alexis" est plus significatif: ces sujets correspondent aux deux tableaux offerts à La Ferté-Sénactère, Gouverneur français de la Lorraine en 1649, et au point de vue du style peuvent être situés pendant ces années-là. Entre les deux Sébastiens, qui sont les plus proches l'un et l'autre parmi les tableaux doubles, nous pouvons remarquer une certaine différence; dans le tableau de l'église de Broglie le voile d'une femme au fond du tableau peint en bleu lapis et les robes orange et bleu foncé des deux femmes sont plus visibles. Les couleurs de la version de Broglie ont plus de variété, tandis que celle de Berlin montre une sorte de stylisation. Entre les deux Alexis, qui ne sont pas mis au nombre des originaux dans l'Exposition, il nous semble que la même relation existe: Le visage du Saint Alexis de Nancy s'assimile à celui de Job au point de vue du dessin, mais la stylisation des formes correspond au "Reniement du Saint Pierre" de 1650. Tandis que les couleurs de Nancy sont plus nuancées, celles de Dublin se représentent plus simplement; les étoffes et les pierres ont uniquement des touches de noir et gris foncé et le rendu des jambes n'est fait que par deux ou trois couleurs: il marque la subtilité du maître.

Nos observations sur ces doubles tableaux nous menent à penser à un peintre étroitement lié à Georges de La Tour, c'est-à-dire à son fils, Etienne de La Tour. Georges a au moins cinq ou six apprentis selon les documents, mais aucun d'eux n'a pu être solidement formé. Son fils, donc, est le seul dont il ait pu accepter la collaboration et il prendra la suite des affaires de l'atelier. Il a commencé à travailler avant 1646 et dans les textes de la même année, il est signalé avec son père comme peintre. Il est né le 2 août 1621 et il a donc déjà 25 ans: Il avait dû peindre suffisamment. Il deviendra "Peintre ordinaire de Roy" comme son père en 1654. Pourtant le fait qu'il ne fut plus jamais mentionné comme peintre après 1656 jusqu'à sa mort en 1692 signifie qu'il n'était pas aussi doué que son père et qu'il ne pouvait plus créer de tableaux sans son père. Il est probable qu'il répétait les tableaux de Georges et quand les sources furent épuisées, il ne peignit plus!.

Nous supposons que le second tableau du premier groupe est exécuté par Etienne en présence de son père. Sa main est habile, mais n'a pas d'esprit. Pour comprendre le caractère de son art, il faut examiner les "Joueurs de dés" (Fig. 12). Ici on peut remarquer plutôt un espace mobile avec des formes linéaires, tandis que le "Reniement de Saint Pierre" (Musée de Nantes), constitue un espace immobile et éternel en grande partie des personnages plus ou moins pétrifiés comme dans le "Saint Sébastien de Berlin". Dans le tableau, la manière de représenter le corps, les bras, les mains et les visages est adroite mais légère, cela met en évidence la différence entre les deux œuvres. Trois personnages portent chacun une partie d'armure; l'un d'eux le casque, celui du centre la cuirasse et un jeune homme à gauche le hausse col. Ce ne sont pas des soldats, mais simplement des joueurs. Le vieux dérobe la bourse du jeune homme, mais la femme ne semble pas être une professionnelle. Ils ne sont pas toujours complices. Ce tableau, très à la façon de La Tour, correspond aux deuxièmes du tableau des "doubles".

Georges de La Tour a peu produit. Dans l'adversité il s'attache aux affaires plutôt

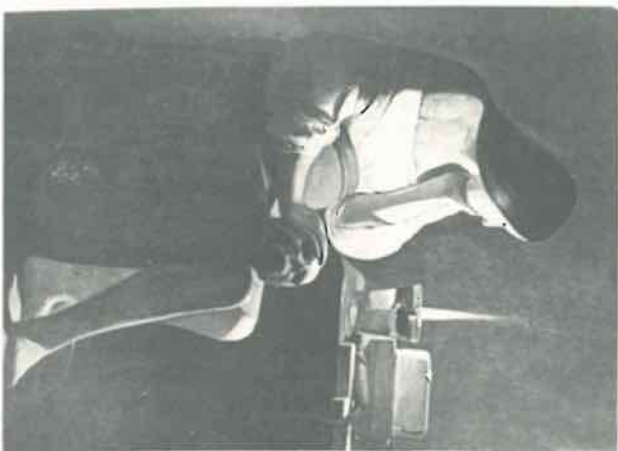


Fig. 1. Georges de La Tour, "Madeleine aux deux flammes", New York, Collection Wrightsman 134 x 92 cm. - Fig. 2. Georges de La Tour, "Madeleine à la veilleuse", Paris, Louvre, 128 x 94 cm. - Fig. 3. D'après La Tour, "Madeleine", Paris, Collection particulière. 118 x 90 cm.

qu'à la production de tableaux, mais il est mieux de dire qu'il connaissait bien le caractère de son art. Du "Tricheur" du Louvre au "Reniement du Saint Pierre", tous ses tableaux ont presque la même composition; il traite seulement les figures humaines avec une structure stable. Il n'a pas l'intention de développer sa matière. Mais cette rigueur de la forme, il est parvenu à la saisir au fond de l'âme.

Il nous semble que le choix des originaux dans l'Exposition n'a pas bien tenu compte de la qualité de l'artiste. Il y a trop de tableaux qui sont attribués à ce grand peintre. Des 31 tableaux attribués à George de La Tour, mais il n'y aurait eu que 22 à notre avis⁴. Etienne a épousé la nièce de Dogoz, peintre presumé maître de La Tour, et ce peintre sûrement executait une certaine quantité de tableaux. Dans le document en 1648, on peut trouver "honorable Claude Dogoz vivant Mre peintre-honorable Jean Dogoz aussy Mre peintre ..." ⁵. Dans un inventaire en 1636, nous notons un image d'un souffleur de lumière ou d'un vieilleux⁶ et en 1649 un "tableau d'un souffleur, façon La Tour"⁷. On doit tenir compte de ce qu'il y avait déjà des tableaux peints à la façon La Tour à cette époque.

Le "Vieilleur" de Bergue que se rapproche de Callot n'a pas de l'expression vive de La Tour. C'est évident si on le compare à un vieilleur de la "Rixe" qui est considéré comme une oeuvre de la première époque. Plus que cette version, le "Vieillard" et la "Vieille femme" (Fig.13) (Young Memorial Museum) ne sont pas nécessairement combinés à La Tour. Ce type des paysannes étaient en vogue en Lorraine dans la première moitié de ce siècle, tel qu'on les connaît par les gravures de Villamena à Jacques Callot (Fig.14). On peut mettre en doute l'authenticité des saints d'Albi sauf Saint Jacques le Mineur, peut être, si on les compare aux joueurs de la "Rixe" au "Vieilleur" de Nantes. Il y a beaucoup de retouches et de modifications.

Dans les visages des enfants de La Tour, on peut trouver des figures angéliques qui sont des descendants de celles de l'art de la Renaissance. Mais à tout prix nous devons dire que le "Souffleur à la lampe" de Dijon (Fig.11) que nous avons examiné en 1968, n'est pas du tout un original. Une figure qui manque d'anatomie juste est faite avec une touche émoussée et sourde, comme souvent celle d'amateur, elle nous donne absolument sans la rigueur de notre peintre même que la tête de la "Femme" (Collection Landry).

NOTES

1. P. Landry, P. Rosenberg, J. Thuillier, "Catalogue" de l'Exposition, "Georges de La Tour", Orangerie des Thuilleries, 1972.
2. Nous notons ici quelques articles et livres parus après l'Exposition:
 A. Blunt, "Georges de La Tour at the Orangerie", 'The Burlington Magazine', 1972 vol. CXIV, p. 516-525; A. Chastel, "Le Mystérieux Georges de La Tour", 'Le Monde', 10 mai 1972; B. Nicolson, Ch. Wright, "Georges de La Tour et la Grande Bretagne", 'La Revue du Louvre', 1972, n° 2p. 135-142. H. Tanaka, "L'Exposition de G. de La Tour à Paris", Mizué, 1972, octobre, p. 80-84. (en japonais). Anna Ottani Cavina, "La Tour All'Orangerie e il suo primo tempo Caravaggesco", 'Paragone', Novembre 1972; F.G. Pariset, "L'Exposition de Georges de La Tour", 'Le Pays Lorrain', 1973 n° 2 p. 59-86; J. Thuillier, "George de La Tour", Les Classiques de l'Art, Paris 1973; Jacques Thuillier, "Georges de La Tour: un an après", 'Revue de l'Art', n° 20, 1973 p. 92-100. Dans cet article, M. Thuillier a proposé une hypothèse; tout les tableaux signés sont peints après 1638 à cause de l'écriture "La Tour". Il explique que les signatures dans les actes d'avant 1634 sont toujours "latour". Mais est-ce-que les signatures dans les tableaux sont toujours "latour". Mais est-ce-que les signatures dans les tableaux sont toujours authentiques? Les tableaux douteux comme "l'Education de la Vierge" (Frick Collection, New York) ou le "Fumeur de pipe" (Musée de Dijon) nous montrent aussi la signature. Son fils, Etienne, signe à peu dans le même style que son père. Si les signatures du "Repentir de St. Pierre" (Cleveland Museum) et du "Reniement du Saint Pierre" sont les autographes plus sûrs de cette époque, celles de la "Bonne Aventure" et du "Tricheur" (Louvre, Paris) nous semblent bien différentes; les dernières sont plus dures et plus prétentieuses, les lettres des "G", "d" et "L" sont faites avec l'autre graphisme et celle du "Tricheur" est Georgius, et non pas Georges. Non seulement au point de vue de la signature mais aussi au point de vue du style, il est difficile de supposer que le peintre faisait les tableaux de genre durant les mêmes années que "Le repentir de St. Pierre" (Musée de Nantes) ou "Job" (Musée de Epinal) qui représentent la scène du nuit avec le style de simplicité remarquable. D'ailleurs, avant 1638, ne peignait-il que les tableaux comme les Apôtres du musée d'Albi ou le "Saint Pierre" connu par une gravure? La Tour, jusqu'à 45 ans, n'avait-il pas en encore son style propre? Il est probable que quand il signe dans la peinture, il choisit une façon plus élégante et plus complète que dans les actes. On peut supposer, donc, que après 1638, ce "Peinture ordinaire du Roi" commence à signer dans les actes avec le même graphique que dans la peinture.
3. F.-G. Pariset a fait la communication sur ce tableau dans la Société de l'Histoire de l'Art français le 2 juin 1973.
4. La liste des 21 originaux est ci-dessous; 1. La Bonne Aventure (New York, Metropolitan Museum), 2. Le Tricheur (Louvre), 3. Saint Jacques le Mineur (Albi, Musée de Toulouse Lautrec) 4. La Rixe (Getty Museum), 5. Saint Thomas (coll. privée), 6. La Servante à la puce (Musée de Nancy), 7. La Madeleine aux deux flammes (New York, coll. ch. B. Wrightsman), 8. La Madeleine au miroir (Collection Fabius), 9. La Nativité (Musée de Rennes), 10. Le Vieilleur (Musée de Nantes), 11. Saint Jérôme penitent (Musée National de Stockholm), 12. Saint Jérôme penitent (Grenoble, Musée), 13. Saint Joseph Charpentier (Louvre), 14. L'Ange et Saint Joseph (Musée de Nantes), 15. La Madeleine à la veilleuse (Louvre), 16. L'Adoration des bergers (Louvre), 17. Le Repentir de Saint Pierre (Cleveland Museum), 18. Job (Epinal, Musée), 19. Saint Alexis (Musée de Nancy), 20. Saint Sébastien pleuré par Irène (Berlin, Statliche Museum), 21. Saint Sébastien pleuré par Irène (Eglise de Broglie), 22. Reniement de Saint Pierre (Musée de Nantes).
5. "Catalogue de L'Exposition, G. de La Tour", 1972, op. cit. p. 78. H. Tanaka, "L'Oeuvre de Georges de La Tour" (ronéotypé), Strasbourg, p. 12, 27; (en japonais) Tokyo, 1972 p. 16, 32.
6. F.-G. Pariset, "Georges de La Tour", Paris, 1948, p. 59-60.
7. Dans l'inventaire de la vente d'Antoine Grand du 1^{er} juillet 1649. cf F.G. Pariset, op. cit. p. 79-80.



Fig.4. Georges de La Tour, "Nativité", Rennes, Musée des Beaux-Arts, 76 x 91 cm. – Fig.5. D'après La Tour, "Les Vieilles", Paris, Cabinet des Estamps, 26,7 x 33,2 cm.



Fig.6. D'après La Tour, "Le Nouveau-né", Collection particulière, 66 x 54,6 cm.



Fig. 7. Georges de La Tour, "Rixe", Maibu, Paul Getty Museum, 94,4 x 141,2 cm. - Fig. 8. Etienne de La Tour, "Rixe", Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 83 x 136 cm.



Fig. 9. Georges de La Tour, "Le Tricheur", Paris, Louvre, 106 x 146 cm. - Fig. 10. Etienne de La Tour, "Le Tricheur", Genève, Collection particulière, 104 x 154 cm.



Fig. 11. D'après La Tour, "Le Souffleur à la lampe", Dijon, Musée des Beaux-Arts 61 x 51 cm. - Fig. 12. Etienne de La Tour, "Les Joueurs de dès", Middlesbrough, Tesside, Museum 92,5 x 130,5 cm.

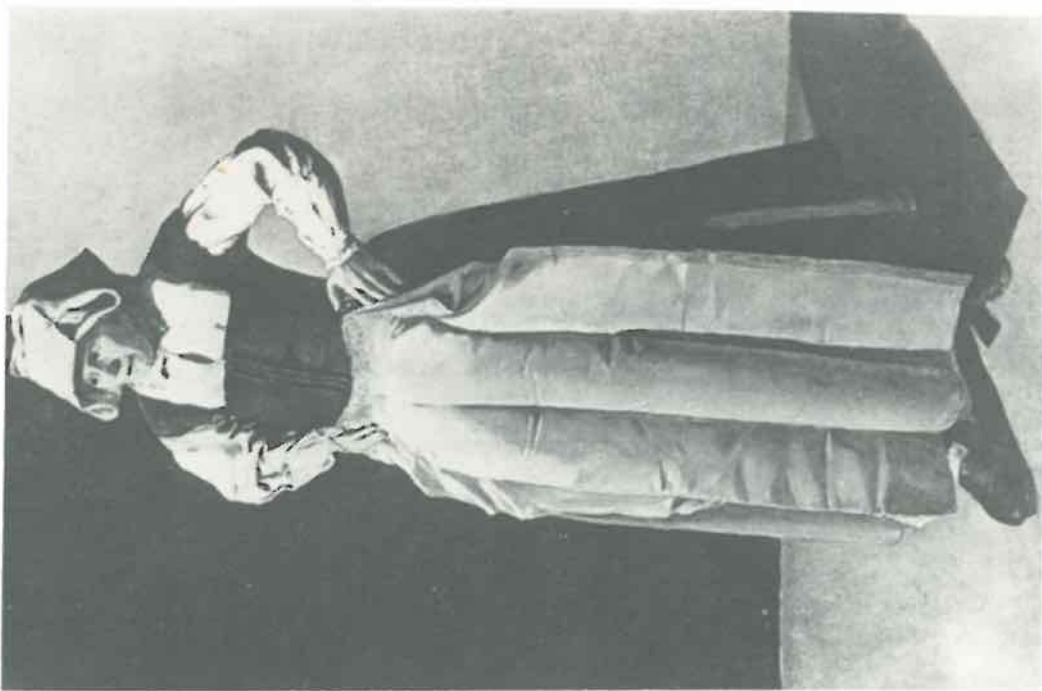
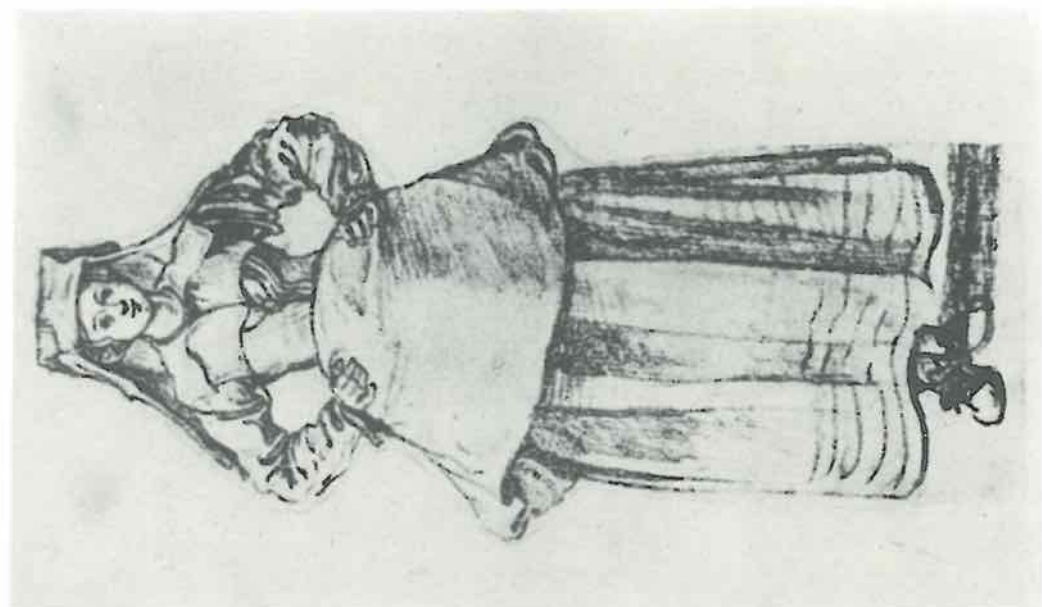


Fig. 13. Anonyme, "Vieille Femme", San Francisco, De Young Memorial Museum, 90, 5 x 59, 5 cm. - Fig. 14. Jacques Callot, "Une paysanne", Chatsworth, Devonshire collection.

GOYA EN AULA DEI

FEDERICO TORRALBA. UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. ESPAÑA

Es necesario replantear el estudio artístico, cronológico y total de la extensísima serie de pinturas murales hechas por Goya para la Cartuja de Aula Dei, próxima a Zaragoza, bastante maltratadas, con repintes y grandes restauraciones, pero que a pesar de ello constituyen sin duda uno de los conjuntos murales más extensos y monumentales de la pintura española, o por lo menos de la realizada por maestros de primera línea. La problemática del evidente desconocimiento que hay acerca de estas pinturas se inscribe en dos factores fundamentales: la escasez de estudiosos que realmente han contemplado directamente las obras, incluso entre los especialistas, y de otro lado la reiteración de referencias repitiendo ideas y textos anteriores, en vez de acudir a la directa contemplación de las obras.

El concepto establecido es creerla obra de juventud, basándose en las palabras del padre don Tomás López, dichas a Carderera, que reproduce el conde de la Viñaza. Se dice que el padre Tomás López "persona ejemplar y docto" decía que "por los años 1772 al 1774 pintaba Goya en la iglesia de la Cartuja de Aula Dei, la vida de la Virgen en varios cuadros", añadiendo a continuación ciertas vaguedades e inexactitudes. La realidad es que ese gran friso mural no se parece estilísticamente ni técnicamente a las obras goyescas que serían sus contemporáneas caso de ser pinturas juveniles (Muel, Remolinos, primeras pinturas del Pilar, Urrea de Gaen, palacio de Gabarda, cuya Visitación nada tiene que ver con la interpretación del mismo tema en Aula Dei); en cambio es evidente, que pueden relacionarse con obras posteriores, así por ejemplo, con las de la catedral de Valencia (después de 1788) y hasta las Santas Justa y Rufina (Sevilla, 1817) y lo mismo el retrato de don Francisco Company (1790); es evidente que una de las figuras femeninas de la Natividad de Aula Dei es casi idéntica a otra de una santa en la cúpula del Pilar, cúpula cuya cronología se extiende a partir de 1780.

Quizás fueron los incidentes relacionados con la pintura de la cúpula recién citada los que debieron dar origen a la serie de Aula Dei; es bien sabido que Goya se irritó profundamente y decidido estaba a no concluir la obra, pero quien palió la ira goyesca fue un cartujo de Aula Dei, el padre Félix Salcedo, quien escribió una enérgica carta a

Goya para hacerle recapacitar, y en la que le decía -hecho curioso, que ninguno de los eruditos que han tratado de este tema haya discurrido sobre este texto- "vuestra merced... comienza ahora y no tiene aún ganado el concepto... 'Es la primera obra de nota' que a V.M. se le ha ofrecido y sería cosa lastimosa saliese V.M. de ella pleiteando..." ¿No parece un poco absurdo que para calmarlo se le diga que no ha hecho obra de nota, justamente desde el lugar donde, si fuese cierta la fecha atribuída, debería haber una cantidad de obra mural como no la ofrece ninguna otra iglesia aragonesa, y aún pocas de España? .

Creo, pues, que Goya debió de comenzar seguramente como gratitud al cartujo amigo y atemperador; que Goya estuviese ya en relación con los cartujos no puede asombrar por el hecho de que indudablemente el padre de Goya había trabajado como dorador en las obras barrocas de redecoración de la iglesia y, posiblemente, el propio joven Goya ayudase en ocasiones. Por otra parte el estudio estilístico de las obras demuestra modelos e ideas bastante dispares entre sí, obedeciendo a momentos psicológicos y reales diferentes y aún alejados entre ellos; técnicamente incluso, la ejecución es muy dispar y no hay relación expresiva y plástica alguna entre las pinturas del muro lateral o la bellísima agrupación de San Joaquín y el ángel, o los querubines del Arca de la alianza de la sobrepuerta. Sería necesario, por lo menos, establecer tres momentos diferentes y sucesivos en la ejecución. Seguramente lo más antiguo son las pinturas del presbiterio (incluso aceptando la vieja teoría podría pensarse en ellas como lo único en los primeros tiempos de la decoración goyesca de la iglesia). Goya pudo aprovechar para trabajar sus frecuentes estancias en Zaragoza, en especial a partir de 1790. Podría incluso llegar a pensarse que no concluyó el conjunto y que algunas de las partes que se afirma desaparecieron, quizás no se hicieron nunca; parece ser que recientemente se levantó algo de las pinturas hechas modernamente (sobre lienzo) sin encontrar debajo resto alguno de pintura.

LA INFLUENCIA FLAMENCA EN LOS BODEGONES DE JUAN VAN DER HAMEN Y LEON

JOAN-RAMON TRIADO. UNIVERSIDAD DE BARCELONA. ESPAÑA

Uno de los puntos que más se ha discutido de la personalidad artística de Juan Van der Hamen y León ha sido el de su ascendente artístico. La teoría de la influencia flamenca ha sido contrapuesta a la de su negación absoluta. Es necesario intentar, después de un estudio total de la obra de este artista, aportar las conclusiones a las que hemos llegado.

En primer lugar la rotundidad de las afirmaciones se basan en la afirmación o negación al pintor de una serie de obras en las que la influencia o la mano flamenca es patente¹, y en el desplazamiento cronológico de otra serie de obras con figuras².

En la afirmación de autenticidad del primer grupo y en la datación alrededor de 1620 del segundo, se basa Bergström para hablar de un primer momento, el más próximo a la época de aprendizaje, de clara influencia flamenca. Esta afirmación es sostenida también por Cavestany³, Sterling⁴ y Soria⁵. Jordan⁶ no da por válidas las primeras obras y data las de bodegones con figuras hacia 1628, comparándolas con la "Flora" del Museo del Prado. Su afirmación la apoya Jordan en el testimonio del doctor Horts Gerson director del Rijksbureau voor kuntshistorische Documentatie de La Haya quién no ve la influencia flamenca en Van der Hamen⁷.

Ante estos testimonios es necesario intentar buscar una explicación al problema, y a la vez, realizar una crítica de las teorías dadas. La teoría de Bergström, apoyada por Cavestany, Sterling y Soria, coloca un grupo de obras⁸, de una composición perfecta y equilibrada, y de unas calidades técnicas muy cuidadas, anteriores a obras más rústicas y austeras del mismo autor. Si analizamos las obras, catalogadas cronológicamente, veremos que Van der Hamen busca la perfección y la composición equilibrada y rica, lo cual se contradice con una evolución, como da a entender Bergström que combina una primera etapa rica y de composición equilibrada, una segunda más austera, para volver a una etapa rica en el tercer período. El bodegonista busca unas composiciones gratas -incluso en los bodegones místicos de Sánchez Cotán- y es extraño que Van der Hamen una vez encontradas las rechace e inicie un nuevo camino mucho más

auténtico a nuestros ojos, pero de escaso mérito ante sus contemporáneos, los cuales en definitiva eran los que compraban y pagaban la obra. Pensamos, abundando en este aspecto, que el arte siempre ha presentado el binomio conflictivo artista-público decantándose este último por las formas más imitativas y serviles: la utilización de formas eidéticas no reelaboradas.

La teoría de Jordan⁹ es mucho más razonable, pero deja excesivas dudas en este grupo de obras ya que descarta su atribución a Van der Hamen y las relaciona con "unknown pasticheur". Las razones que aduce no son apoyadas por un análisis o lectura detallada de las obras sino que se basa en apreciaciones personales y parciales.

El problema es de difícil solución y para su explicación es necesario sentar unos puntos de partida:

- a) La indudable semejanza temática con obras de Van der Hamen.
- b) Influencia de Cotán en los colgantes y en el marco de ventana, lo que aproxima la obra a principios del siglo XVII.
- c) Influencia flamenca en la distribución de los objetos en una mesa y las copias de vidrios del artista flamenco Osias Beert.

Si analizamos estas obras detalladamente, haciendo una lectura a nivel sociológico, religioso-psicológico y económico por un lado, y un análisis minucioso en los aspectos propiamente artísticos, a través de las estructuras formales, compositivas técnicas, veremos que ambas obras se apartan de la órbita de Van der Hamen.

En la lectura de aspectos extraartísticos vemos como en la composición queda reflejado un mundo de burguesía acomodada, más propio de los Países Bajos que de la aristocrática Castilla. Basta recordar que el género bodegonista era considerado ínfimo dentro de la escala de valores temáticos. Pero donde la evidencia es mayor es en el estudio de la obra en su sentido artístico. Así vemos como formalmente los elementos empleados son los mismos que en otras obras posteriores de Van der Hamen y su tratamiento parecido. Corporeidad, estatismo de las formas, repetición de elementos, ausencia de representación animal y objetos metálicos, exclusivo empleo de elementos vegetales-frutales, florales o de pastelería y la serie de elementos empleados (cajas de madera, jarras de vidrio, fuentes con frutos sacos y dulces, barrilillos, bizcochos, golosinas, platos de cerámica, flores, frutas), son volúmenes y elementos empleados en ambos cuadros. Donde las diferencias también son notorias es en la composición y en la técnica. Compositivamente los cuadros son de una simetría, casi me atrevería a decir arcaica, pero su colocación y su marco son por completo opuestos a lo típico de Van der Hamen. Son composiciones atípicas en cuanto a su distribución (en aspa), en cuanto a su marco (ventana con profundidad de masa), en cuanto a su perspectiva (no de atmósfera sino lineal), a su relación (composición cerrada), a su línea de horizonte (alto). Por último cerrando este breve análisis tenemos la perfección de trazo en las pinceladas mas propias de un artesano que de un artista.

Las tres premisas antes apuntadas y su confirmación en el análisis nos hacen aventurar una nueva hipótesis de trabajo en torno a la personalidad de Van der Hamen: la atribución de estas dos obras a su padre. Nuestra hipótesis se explica por la extraña coincidencia de elementos flamencos (Osias Beert) y españoles arcaicos (Sánchez Cotán).

Los objetos, como ya hemos apuntado en el análisis, son tratados de una manera minuciosa y rica como en Flandes, y las frutas, algo marchitas, como en las obras del cartujo. La creencia generalizada de que el padre del pintor era artista no hace más que confirmar esta hipótesis. La influencia flamenca quedaría así muy matizada a través de las obras castellanizadas de su padre.

Sobre el grupo de pinturas con figuras¹⁰, su datación es para Bergström la de 1620. Vistas estas obras, puedo afirmar que no aparece ninguna fecha en las dos obras en comercio¹¹, pero si en la que se conserva en el Banco de España, en Madrid. Siendo esta la de 1620, creemos que es errónea, aunque tal apreciación necesitaría ser corroborada por un estudio técnico del cuadro que no nos es factible realizar. Ante la duda, adoptamos una actitud incrédula. En este aspecto lo afirmado por Jordan¹², nos parece correcto.

Demostrada la falta de influencia flamenca en sus inicios, con la atribución de sus cuadros de bodegones a su padre, y con la traslación cronológica del grupo con figuras, pasamos a buscar las influencias que ha recibido Van der Hamen a lo largo de sus etapas de evolución artística¹³.

En un primer momento es patente la influencia de Sánchez Cotán, con obras que incorporan el marco de ventana a la composición y elementos formales austeros (cardo).

Influencias recibidas de manera clara las podemos descartar hasta llegar al año 1628 en el que la influencia flamenca es notoria en las grandes composiciones con figuras y en el único cuadro conocido y firmado por él de una orla de flores con un paisaje¹⁴. Este cuadro nos demuestra la tendencia paganizante y naturalista del pintor, ya que encuadra un paisaje en vez de un santo, que era lo propio de estas composiciones (recordemos al jesuita Daniel Seghers).

El aspecto de su influencia sobre otros artistas es sumamente interesante. Es de destacar el parecido de algunas composiciones lineales y zigzagueantes de Van der Hamen con las composiciones bodegonistas de los Zurbarán, Francisco y Juan. La yuxtaposición líneal y frontal de los elementos crearán una nueva realidad: una composición estética. Las obras de Zurbarán, concretamente la de la antigua colección Contini Bonacossi, serán posteriores en casi diez años a las de Van der Hamen. Es creíble que las obras de 1622 y 1623 hayan influido en Zurbarán.

Donde la influencia de Van der Hamen será más clara y a la vez más revolucionaria en el campo compositivo será en sus composiciones en planos. Este gran paso hacia la complejidad compositiva y a la vez hacia su mayor riqueza hará de nuestro artista una figura capital en el bodegonismo español y lo enlazará con la gran tradición barroca del XVII peninsular. Podemos hablar de él como el puente entre el arcaísmo y el barroquismo. Partiendo de los diferentes planos de las composiciones flamencas, Van der Hamen buscará ordenarlos en un todo simétrico y compensado. Su mentalidad arcáica se conservará en su apego a la simetría con la composición de parejas haciendo pendant, pero el gran paso dado servirá a los pintores posteriores, en particular al madrileño Ignacio Arias y a Mateo Cerezo, Juan de Arellano, Antonio de Pereda y otros muchos.

Lo que es un gran problema en el estudio y autenticación de las obras de este pintor, cual es la existencia de un taller dirigido por él mismo, nos ayudará, en contrapartida, a establecer las diferentes etapas evolutivas de su estilo, llenando los vacíos existentes en su catálogo. Creo interesante, dado que la visión dada no corresponde con la de otros especialistas del tema, dar de manera resumida un cuadro comparativo de las diferentes visiones que sobre la evolución estilística de Van der Hamen se han apuntado.

<u>Jordan</u>	<u>Bergström</u>	<u>El autor</u>
Influencia Sánchez Cotán. Anticipo de Zurbarán Producción en Planos.	Inf. Rubens-Snyders Inf. Osias Beert Inf. Sánchez Cotán	Inf. Sánchez Cotán. Anticipo de Zurbarán. Producción en planos. -dos planos -tres planos simétricos. -tres planos asimétricos
	Anticipo Zurbarán Producción en planos.	Influencia flamenca (Composición figuras)

CATALOGO

1. Bodegón

Oleo sobre lienzo: 70 x 84 cms. Sin firmar. Sin fechar. Procedencia desconocida. Localización: Colección Fernando Guitarte (Madrid).

En el eje central se encuentra una gran fuente de porcelana con dulces muy decorados. A ambos lados de la fuente hay dos magníficas copas altas al estilo de Venecia, delante de las cuales, en primer término, hay dos platos de porcelana llenos de nueces, avellanas y otros frutos secos. Sobre la fuente honda se balancea un grupo de manzanas sostenidas desde arriba por largos bramantes sujetos a los rabos.

Bibliografía: Cavestany, 1936-40, pág. 152, lámina XXIII¹⁵, Jordán, 1967, fig. 18¹⁶, Bergström, 1970, pág. 30/1, lámina, 13¹⁷.

Exposiciones: Floreros y Bodegones en la Pintura Española. Biblioteca Nacional, Madrid 1934, nº 16 del catálogo.

2. Bodegón

Oleo sobre lienzo: 70 x 84 cms. Sin firmar. Sin fechar. Procedencia desconocida. Localización: Colección Fernando Guitarte (Madrid).

Pareja del anterior. Los jarros de vidrio han sido sustituidos por dos platos con frutos secos y las manzanas colgadas por un estilizado tonel de madera.

Bibliografía: Cavestany, 1936-40, pág. 153¹⁸, Bergström, 1970, pág. 21, lámina 12¹⁹.

Exposiciones: Floreros y bodegones en la Pintura Española. Biblioteca Nacional, Madrid 1934, nº 21 del catálogo.

3. La Pomona

Oleo sobre lienzo: 220 x 148 cms. Firmado por Juan van der Hamen y Leonfat 1620. Fechado en 1620²⁰. Procedencia: Don Juan de Zavala y Lafora. Localización: Banco de España (Madrid).

Una mujer elegantemente vestida recibe la ofrenda de un criado.

Bibliografía: "Una visita a la planta noble del edificio de Madrid". Banco de España, Madrid, 1970. Reproducción en color.

4. Ofrenda

Oleo sobre lienzo: 240 x 140 cms. Sin firmar. Lleva pintado en su ángulo inferior derecho el nº 705. Sin fechar. Aproximadamente de 1626/7. Procedencia: Colección Marqués de Leganés. Localización: Galería Legar (Madrid) en Diciembre de 1971. Fuentes: Inventario de los bienes del Marqués de Leganés: "705, otro del mismo tamaño que sirbe de lo mismo en la dha pieço, en questa pintado una muger con una banda lebandada en el ayre, y un hombre yncada una rodillas, delante un açafate de ubas tintas y debaxo de los pies muchos generos de ubas tintas, digo frutas, que significa el berano, y lo taso en 1.500" ²¹.

Cuadro muy parecido al anterior. Las figuras están colocadas inversamente. El paje es el mismo modelo.

Bibliografía: López Navio, 1962, pág. 259-330. Jordan, 1967.

5. El Otoño

Oleo sobre lienzo: 240 x 140 cms. Sin firmar. Sin fechar. Aproximadamente de 1626/7. Procedencia: Colección Marqués de Leganés. Localización: Galería Legar (Madrid) en Diciembre de 1971. Fuentes: Inventario del Marqués de Leganés: "704, otro del mismo tamaño, que asimismo sirbe de sobrepuerta en la misma pieça, en el questa pintado una muger desnudo el medio lado en el que hay pintados melones, cardos y calauzas y un mono a la mano derecha, que significa el otoño, y lo taso en 1000" ²².

Pareja del anterior. Mujer con un pecho descubierto y un mono en la mano. Escena al fondo.

Bibliografía: López Navio, 1962, pág. 259-330.

6. Orla de flores con un paisaje

Oleo sobre lienzo: 64,5 x 79,5 cms. Firmado por Juan...der Hamen 1628. Fechado en 1628. Procedencia: M.R. Schweitzer de New York. Localización: Dartmouth College, Hanover, New Hampshire (USA).

Una orla de flores enmarca un paisaje, en el que hay representados en primer término unos montículos y a lo largo de la composición un río y unas casas. Dos pajaritos picotean la orla.

Bibliografía: The Art Quarterly, Otoño 1963 (anuncio de M.R. Schweitzer de New York). Jordan, 1964/65, pág. 67 ²³. Jordan, 1967 ²⁴. Bergström, 1970, pág. 35, lámina 21 ²⁵.

NOTAS

1. Números 1 y 2 del catálogo.
2. Números 3, 4 y 5 del catálogo.
3. Cavestany, 1936-40, pág. 37.
4. Sterling, 1952, pág. 66.
5. Soria: A.E.A. 1959, pág. 273-80.
6. Jordan, Marsyas 1964-65, pág. 55.
7. Ibidem, pág. 56, nota 21.
8. Números 1 y 2 del catálogo.
9. Jordán, Marsyas 1964-65, pág. 56. También Jordán, 1966-67.
10. Números 3, 4 y 5 del catálogo.
11. Estudiadas en la Galería Legar de Madrid en diciembre de 1971.
12. Jordán: "Marsyas", 1964-65, pág. 55/6.
13. Nos basamos en obras conocidas. Pensamos que, como bien dice Bergström, es muy probable que realizara ya obras en 1615, y lo que es cierto, por documentos escritos (pago de cien reales por un cuadro de caza y fruta destinado a palacio con fecha 10 de septiembre de 1619, según la contaduría Real del Pardo), realizó obras en 1619.
14. Número 6 del catálogo.
15. Como obra de Van der Hamen.
16. Como obra de "unknown pasticheur".
17. Como obra de primera época de Van der Hamen. Con esta obra Bergström trata de demostrar la influencia flamenca en la formación artística del pintor.
18. Como obra de Van der Hamen.
19. Como obra de primera época de Van der Hamen.
20. Creemos que el 0 de 1620 puede ser un repinte de restauración, ya que es muy parecida la composición al cuadro "Flora" del Museo del Prado.
21. Según López Navio, 1962.
22. Según López Navio, 1962.
23. Como obra de Van der Hamen.
24. Como obra de Van der Hamen.
25. Como obra de Van der Hamen.

BIBLIOGRAFIA.

Bergström, Ingvar: "Maestros Españoles de Bodegones y Floreros del Siglo XVII". Instituto Ibero-Americano, Gotemburgo (Suecia). "Insula", Madrid, 1970, 128 págs., 60 lám. Se cita: Bergström, 1970.

Cavestany, Julio: "Floreros y bodegones en la pintura Española. Catálogo ilustrado de la Exposición". Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1936-40, 192 págs. 88 láminas, 27 figuras. Se cita: Cavestany, 1936-40.

Jordan, William: "Una van der Hamen y Leon: 'A Madrilenian Still-Life Painter'". "Marsyas", XII (1964/5), págs. 52-69. Se cita: Jordan, Marsyas 1964/5.

Jordan, William: "Juan van der Hamen y León". University Microfilms. A Xerox Company, Inc. Arbor (Michigan). June 1967. Se cita: Jordan, 1967.

López Navio, José: "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés". "Analecta Calasanciana" (Suplemento científico y literario de la Revista Calasancia). nº 8 (1962), págs. 259-330. Se cita: López Navio, 1962.

Soria, Martín S.: "Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII". "Archivo Español de Arte" (Madrid) XXXII (1959), págs. 273-280. Se cita: Soria, 1959.

Sterling, Charles: "La nature morte de l'antiquité a nos jours". Editions Pierre Tisne, Paris, 1952, 146 págs, 91 láminas en b. y n. 33 láminas en color. Se cita: Sterling, 1952.

RELACIONES ARTÍSTICAS HISPANO-HOLANDESES EN EL SIGLO XVII

ENRIQUE VALDIVIESO. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. ESPAÑA

Escasa atención ha despertado tradicionalmente en nuestro país el problema de las relaciones artísticas entre España y Holanda, habiendo gozado Flandes de mayor predilección a la hora de interpretar la influencia que su arte, especialmente el pictórico, ejerció sobre el mundo artístico hispano.

Ha de pensarse sin embargo que un país, perteneciente hasta este siglo a la corona de los Austrias, hubo de tener puntos de contacto con España, que por ser mínimos reflejan precisamente las divergencias políticas, sociales, religiosas, que hubo entre las dos naciones.

Hasta el presente no se conoce el nombre de ningún pintor español que haya estado en Holanda, y son muy pocos los pintores holandeses que trabajaron en España. Merced al trabajo de Gerson¹, que estudia las relaciones de artistas holandeses con las demás naciones en el siglo XVII, hemos podido consignar las escasas actuaciones de pintores holandeses en nuestro país.

Quizás la estancia más importante sea la de Cornelis de Beer, quien emigró a España en 1630, sabiéndose que pintó para la iglesia de los capuchinos de Murcia. Su hija, María Antonia de Beer, trabajó en Madrid como grabadora a mediados de siglo. Relativamente breve debió ser la visita del pintor holandés no profesional La Fontaine, quien a finales de siglo ejecutó dos vistas de Menorca, muy reproducidas después a través de grabados. Del paisajista holandés van Rijen también se sabe que estuvo en España, dedicado al comercio de joyas, aunque bien pudiera ser que en ocasiones se dedicara a la pintura.

Muy amplia ha sido la atención que ha despertado el presunto viaje de Terborch a España² y aunque no ha podido ser probado documentalmente se ha señalado como probable que dicho artista haya estado en España. Ha sido Gudlaugsson quien ha aportado la prueba definitiva sobre la estancia de este artista en nuestro país, puesto que en un poema debido a Johannes Roldanus realizado en Zwolle en 1654 con motivo de la boda

de Terborch, aparece claramente señalada la estancia del artista en Madrid y la referencia de que pinta al rey de España. Con este testimonio contemporáneo se confirma la noticia dada por el gran historiador del arte holandés Houbraken a principios del siglo XVIII, noticia a la que sin embargo se había dado poco crédito. Un retrato de Felipe IV, conservado en una colección particular de Amsterdam y varios dibujos de Terborch evidencian aún más su estancia en España. Este artista sin embargo más que influenciar en el arte español, resulta influenciado, dado que es perceptible en él la influencia de Velázquez especialmente en sus retratos.

Extrañamente curiosa es la titulación de pintor de la corte española que poseyó el pintor holandés Eglon van der Neer, el cual ostentaba esta denominación en Bruselas el año 1687. Extraño porque este artista jamás estuvo en España; tal cargo debió ser concedido al pintor con el fin de que efectuase retratos en cortes afectas a la española para luego ser enviados a nuestro país. Sin embargo las retribuciones económicas por parte de la corte española a quien sirvió no se efectuaron cuando fueron requeridas por el artista. En efecto, van der Neer había pintado un retrato de la princesa Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, con destino a la corte española antes de que el matrimonio se efectuase. Según Houbraken³ el retrato de la princesa fue alabado por la corte española y pagado ricamente por el monarca. Pero la documentación conservada sobre este motivo nos refiere todo lo contrario⁴. En noviembre de 1696 Johan Wilhem, hermano de la princesa, se dirigió al confesor de la misma en Madrid para que presionase sobre el monarca y le fuera pagado el retrato a van der Neer. En 1699 insistió de nuevo, dado que la deuda no había sido saldada; finalmente se desconoce el desenlace de este asunto.

Según Gerson otra posible estancia de un pintor holandés en España puede deducirse de la firma que figura en un retrato masculino conservado en una colección particular de Escocia. La pintura posee el monograma D.V. y a continuación la inscripción "En Toledo el año 1634"⁵. Sin embargo mucho nos tememos que tal inscripción sea apócrifa, dado que esta pintura repite exactamente la efigie de uno de los personajes que aparece en un retrato de grupo firmado por Ferdinand Bol en 1657 y que se conserva en el Rijksmuseum de Amsterdam⁶. Posiblemente las iniciales que aparecen como firma del cuadro responden a la intención de que la pintura se identificase como obra de Diego Velázquez⁷.

Algunos contactos entre artistas españoles y holandeses se efectúan en Italia, país donde van a formarse artistas de diversas naciones. Así Francisco Collantes durante su estancia en Roma conecta con el arte de los pintores holandeses Poelenburgh y Breemberg, paisajistas de tendencia clasicista. Lógicamente las obras de estos artistas influirían en el estilo del pintor español, como ya se ha señalado⁸.

En ocasiones artistas holandeses recogen en sus obras pinturas cuyos asuntos reflejan temas relacionados con España. Así Gaspar Netcher pintó en un cuadro la partida del embajador extraordinario Hieronymus van Beverning a la corte de Madrid en 1671. Por estos años entre España y Holanda se mantenían buenas relaciones políticas, como refleja esta pintura que hoy puede contemplarse en el Rijksmuseum de Amsterdam.

Ya hemos visto cómo fue mínimo el influjo directo que pudieron causarse mutuamente artistas españoles y holandeses, por ser muy escasos los intercambios de artistas entre

ambos países. Vamos a referirnos ahora al tipo de comunicación artística, transmisora de influencias y estilos, que se efectuó a través de los grabados. En efecto, por medio de las estampas grabadas que se vendían en España puede detectarse una corriente de influencia artística holandesa hacia la pintura española. Especialmente la tendencia tardomanierista adquiere una gran difusión en España merced al elevado número de grabados holandeses que reproducen sobre todo obras de Bloemaert y Goltzius. Estos son sin duda los artistas que con más fuerza atraen a los pintores españoles, quienes en muchas ocasiones se limitan a copiar exactamente las estampas de sus colegas holandeses. Sirva como ejemplo el caso de Zurbarán, que en el conocido cuadro de "San Hugo en el refectorio" reproduce exactamente una estampa de Bloemaert que representa "La Virgen con el niño y San Juan Bautista en un paisaje", en el cuadro que decora la pared del fondo.

Igualmente proceden de estampas de Bloemaert muchos de los fondos de paisaje que figuran en obras de Alonso Cano, Antonio del Castillo y otros pintores que, al no enfrentarse directamente con la naturaleza, se limitan a reproducir en el taller los fondos de paisaje que figuran en las estampas. Evidentemente los resultados son siempre muy convencionales y por ello le falta al paisaje español de esta época la emoción que consigue el holandés al captarlo de la realidad.

Por ello no ha de sorprendernos la ausencia de fuerza en los fondos de paisaje de Zurbarán, cuando se deja influenciar por Ruisdael. Por más que se haya querido ensalzar el arte de Zurbarán como paisajista⁹ nos damos cuenta de que el dramatismo del maestro holandés se trueca en mero efecto decorativo cuando es reproducido como fondo de las composiciones religiosas. Sin embargo se advierte cómo las figuras del gran pintor español rebosan la espiritualidad de que carece el paisaje.

Muy intensa repercusión tuvieron en España las estampas grabadas de Hendrick Goltzius; abundantes son los apostolados que repiten exactamente los modelos trazados por el artista holandés. Igualmente puede observarse la influencia lograda por los esquemas compositivos de sus Anunciaciones, que fueron muy reproducidas. Sabido es que Murillo las utilizó en varias de sus obras.

Un género que tuvo gran difusión en Holanda fue el retrato. En España al faltar una burguesía mayoritaria, al contrario que en Holanda, el retrato no tuvo tanto auge, limitándose a la monarquía, nobleza, clero y ciertos intelectuales. Son abundantes en España los retratos individuales, escaseando los retratos de grupos, tan característicos de la pintura holandesa. En alguna ocasión se ha señalado¹⁰ la proximidad estética con la pintura holandesa de un retrato de grupo de Antolínez, conservado en el Museo de Copenhague. Asimismo la interrelación de las pinturas de Velázquez con artistas holandeses como Rembrandt y Frans Hals¹¹. Todos estos contactos han de ser considerados no como fruto de una influencia directa, sino como el resultado de una sensibilidad afín que surge en una época determinada y que puede producir resultados muy próximos, sin que por ello sea necesario que haya habido mutuas influencias artísticas.

Géneros menores como el bodegón tuvieron también un gran auge en Holanda, donde a través de los maestros en él especializados se alcanzaron niveles de gran belleza y sensibilidad espiritual. Se ha estudiado ya¹² la influencia de Cornelis van Delft sobre los bodegones de Pereda y Cerezo e igualmente de Jan Davidsz de Heem y de Baltasar

van der Ast sobre Arellano y Bartolomé Pérez respectivamente. En algunos casos la austeridad ordenada y límpida de los holandeses es recogida por nuestros artistas, que por otra parte sintieron mayor predilección por la aparatosa y agitada composición flamenca. Pero si técnicamente existen influencias, puede advertirse que en el caso de Pereda y de Valdés Leal aparece recogida con originalidad personalísima la ideología pesimista sobre lo terreno, preconizada por la espiritualidad del barroco español.

También conviene aquí hacer justicia al talento creador y a la independencia artística de los bodegones de Sánchez Cotán, el cual supo ensalzar, al igual que Zurbarán, la sublimidad de las cosas pequeñas, siguiendo indudablemente la mística de Santa Teresa. No ha de sorprendernos que bodegones no firmados de Sánchez Cotán hayan sido confundidos en ocasiones con obras de primeros especialistas holandeses de este género, como lo son Willem Claesz Heda y Floris van Schooten¹³.

Falta un estudio profundo de la obra de Juan Fernández el labrador, pintor de bodegones y flores, del cual no se conocían obras seguras. En una obra firmada que tuvimos ocasión de examinar en el comercio de arte de La Haya¹⁴ puede apreciarse una gran proximidad a la estética holandesa. Sin embargo por su frialdad compositiva y las tonalidades mórbidas que emplea, se aprecia una concepción hispana de la realidad. En su arte se observa por lo tanto una dependencia artística y holandesa en lo externo, pero una fuerte aportación del sentimiento español en cuanto al significado espiritual de su pintura.

Finalmente queremos subrayar aquí la escasa influencia que ejerció Rembrandt, el más grande pintor holandés del siglo, sobre los artistas españoles. Su intenso dramatismo, logrado a través de vivos contrastes de luz y gruesos empastes pictóricos, no pudo reflejarse en su obra grabada; por otra parte la complejidad de su dibujo no tentó a los artistas españoles para inspirarse en su estilo. En algunas obras aisladas pueden observarse efectos afines a Rembrandt; así Antolínez en el "Prendimiento de Cristo" emplea efectos luminosos contrastados, consiguiendo un dramatismo próximo a Rembrandt y evidenciando que al menos conocía la obra de este pintor. También Rembrandt influyó a través de sus grabados en el pintor Pedro Ruíz González, quien se empeña en conseguir efectos luminosos en sus obras religiosas, al estilo del gran pintor holandés, sin conseguir más que medianos resultados.

Influencias de la obra de Rembrandt en Goya han sido numerosas veces señaladas, pero al salirnos ya del ámbito del siglo XVII no vemos apropiado ocuparnos de este punto.

NOTAS

1. Gerson, Horts: "Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts". Haarlem, 1942, pgs. 528-532.
2. Sánchez Cantón, F.J.: "Terborch en España". A.E.A.A. 1931, pág. 173. Guerrero Lovillo, A.: "Un Terborch en Sevilla?". A.E.A. 1954, pág. 15. Pijoan, J.: "Terborch y Velázquez". Goya, 1954, nº 3, pág. 135. Gudlaugsson, S.J.: "Gerard Terborch". La Haya, 1960. Gudlaugsson, S.J.: "Gerard Terboch in Spain". Resumés de rapports et communications du 16^e Congrès Internationale d'histoire de l'art. Lisboa, 1949.
3. Houbraken, A.: "De Groote Schouburg der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen". Amsterdam, 1718-1721. Vol.III, pág. 174.
4. Levin, Th.: "Jahrbuch de Dusseldorf". Geschichts-Vereins 20. 1907, pág. 176.
5. Gerson, H.: "ob. cit.", pág. 530.
6. Catálogo de 1960, nº 540.
7. La fotografía de esta pintura figura en los archivos fotográficos del R.K.D. de La Haya en el apartado de anónimos de la escuela de Haarlem. De allí han sido tomados estos datos.
8. Pérez Sánchez, A.E.: "Nuevas consideraciones en torno a Collantes". A.E.A. XXXVI, 1962, pág. 260.
9. Fernández Aldana, S.: "Estética de los paisajes de Zurbarán". R.I.E. nº 89.
10. Angulo Iñiguez, D.: "José Antolínez". A.E.A. 1954, pág. 231.
11. Gállego, Julián: "Velázquez en el arte de su tiempo". R.I.E. nº 71, 1960, págs. 217-235.
12. Soria, Martín S.: "Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII". A.E.A. XXXII, 1959, pág. 273.
13. Vroom, N.R.A.: "Fray Juan Sánchez Cotán 'En Spaansch Stillevenschilder'". Oude Holland, 1943, págs. 151-157.
14. Valdivieso, E.: "Un florero firmado por Juan Fernández el labrador". A.E.A. nº 179, 1972, pág. 323.

TWO SIGNED SPANISH BODEGONES OF THE SEVENTEENTH CENTURY

ERIC E. YOUNG. LONDON. GREAT BRITAIN

In spite of the brilliant pioneer work of Julio Cavestany over thirty years ago and the notable contributions of Charles Sterling, Ingvar Bergström and others more recently, the early history of still-life painting in Spain is still bristling with problems, mainly through the scarcity of signed works and particularly of ones firmly datable before the middle of the seventeenth century. It is therefore of importance to make known whenever possible new discoveries of signed works and particularly of signed and dated works.

A notable example of the latter is the painting of dead game and a large copper bowl, on a stepped ledge, that appeared in the art trade in London in 1972 and was acquired by the Meadows Museum, Dallas (Texas) (Fig. 1). The fact that it is fully signed and dated "pode Camprovin passano fa. ano 1623" on the front of the ledge near the bottom right corner is of unusual interest, because the arrangement of the subject-matter of a "bodegón" on this type of stepped ledge has hitherto been considered a personal invention of Juan van der Hamen and no example by Camprobín was known. It thus interestingly extends the known range of subject-matter of the latter. But even more interesting is the fact that its date establishes that it was executed several years before the dated examples of this type of composition by Van der Hamen, the earliest of which is from 1626.

Moreover in the latter's works the stepped composition is invariably used to display baskets and plates of fruit, with sometimes a few small earthenware vessels, but never dead game, as in this example by Camprobín. Not surprisingly, in view of the earlier date of Camprobín's "bodegón", its composition is simpler in that it does not show a lower ledge at one side of the front plane, as is often found in Van der Hamen's works. Furthermore the surface of the vertical face of the step in the ledge, is visible at an oblique angle in the Camprobín, whereas Van der Hamen normally placed his viewpoint so far to the side as to make such a surface invisible, though the Williams College Art Museum signed example is an exception to this.

According to Cavestany, Pedro de Camprobín was born in 1605 at Almagro (Ciudad Real), which is situated rather nearer to Toledo than to Seville, where he spent most of his working life from 1630 onwards. His artistic training was received from Luis Tristán in the former city in the period 1619 to 1624 and the "bodegón" illustrated here was thus painted at the approximate age of eighteen in Toledo, probably before Camprobín had completed his apprenticeship. Juan van der Hamen, who was born and died in Madrid, is not known to have worked in Toledo, though it would have been strange if he had not at some time visited that city, in view of its proximity to Madrid. Are we to assume in the circumstances that Camprobín in Toledo either met Van der Hamen or at least saw some of his "bodegones" in which a stepped ledge composition was employed in or before 1623, i.e. some years earlier than any dated examples by him now known to us? It is of course quite possible. But it must not be forgotten that Juan de Sánchez Cotán had been painting "bodegones" in Toledo more than twenty years earlier. His typical compositions in which the objects are displayed in a rectangular niche parallel to the picture plane have usually been considered the basis on which Van der Hamen elaborated his stepped-ledge "bodegones". However the date on the Camprobín work illustrated here suggests that this painter could well have derived its composition direct from his great predecessor in Toledo, rather than through Van Der Hamen and thus his claim to be considered the creator of the stepped-ledge composition in Spanish still-life painting is one that has to be taken seriously.

It may well be asked why, if Camprobín was in fact the creator of this "motif" at the precocious age of eighteen, he did not go on painting pictures of the same type of composition. The fact is that we still know very little about his activity, beyond the fact that he painted figures, landscape and buildings, in addition to "floreros" and many different types of "bodegones". We could never have attributed the painting here reproduced to Camprobín if it had not been signed, and there could be many unsigned bodegones in existence which await identification as his work. Among them could well be some of the copies or versions of Sánchez Cotán's compositions which cannot be considered autograph productions of that master.

Few other dated paintings by Camprobín are in existence. Two examples exhibited at the Sala Parés, Barcelona in 1947 and 1947-8 respectively bear the dates 1666 and 1665, over forty years later than the one discussed here. The problem of arranging the other signed and certain works in chronological order to span this wide gap is insoluble in the present state of our knowledge. But one important large signed work of a type that was probably produced late, rather than early, in his career is of interest in showing a composition in which musical instruments, books, flowers, metal ewers, bowls of fruit and cakes are arranged on tables at different levels distantly recalling the stepped ledge of the very early work (Bergström, "Maestros españoles de Bodegones y Floreros del siglo XVII", Madrid, 1970, fig. 32). At least we can now be certain that an influence from Van der Hamen is not necessary to explain this type of composition.

One more aspect of this early "bodegón" by Camprobín calls for some comment. Its composition with the step in the ledge a little to the left of centre and the copper bowl incomplete shows conclusively that the canvas must have been cut down on the left side. In fact the missing portion could have been as much as half the width of what remains, i.e. a third of the original width. Thus the bowl could have been complete and there would have been space to the left of it for some other still-life element, perhaps another dead

bird, or even vegetables, flowers or an earthenware jar, while the step would have been in the right half of the composition. If so, this would have been one of a pair of "bodegones" of which the compositions complement each other, like those of Van der Hamen in a private collection in Barcelona, published by Bergström (op. cit. pp. 35-36, figs. 19-20). As often only one out of a pair of paintings was signed, there remains the possibility that the unsigned pendant by Camprobín is still in existence, perhaps attributed to another painter. Moreover it is also possible that the missing portion of the one here published is also enjoying a separate existence as an upright still-life composition, which could be identified if the missing portion of the copper bowl is still to be seen on its right edge.

Certainly the importance of the "bodegón" now in Dallas in establishing Camprobín's claim to have been one of the innovators of this genre in seventeenth-century Spain, in addition to suggesting new lines of approach to the problem of identifying more of his works, could be considerable.

The second signed "bodegón" to be discussed here is one that was sold in London recently (Christie's, February 9, 1973, lot 11) (fig. 2). Unfortunately, although it was clearly once signed and dated, the signature which was on the cloth in the centre has apparently been deliberately erased, though not without leaving a number of traces. In a strong light one can see that after an initial or abbreviation of the first name came a fairly long surname beginning with a capital A and perhaps including a double l (i.e. ll) in the middle. The A is very similar to the one normally used by Juan de Arellano, but he is not known to have painted anything but flower-pieces, nor to have worked in Seville, the name of which appears on the cloth just below the remains of the signature. Moreover Arellano was born in 1614 and is not likely therefore to have painted such a mature work in 1631, which is my reading of the date, though in the saleroom catalogue it was given as 1651 and we must not forget what Camprobín achieved at the age of only eighteen. Anyway it would be astonishing if Arellano was in fact the author of this work and we must clearly search for a more likely candidate among the contemporaries in Seville of Camprobín and, of course, the great still-life master Zurbarán. But at the moment none seems to fit the case at all well.

The subject matter, especially the dead bird hanging from the cord, immediately recalls the style of Alejandro de Loarte. But even though Méndez Casal ("Revista Española de Arte", 1934, p. 194) supposed that Loarte could have studied in Seville in the studio of Pacheco, where he would have met Velázquez, and Bergström (op. cit., p. 59) also recognised the similarity of Loarte's work to the early "bodegones" painted by Velázquez in that city, there is no documentary record of his having worked in Seville, and anyway he died in 1626, some years before the "bodegón" reproduced here was executed. How regrettable it is that some previous owner, perhaps disappointed that this interesting work was not signed by one of the great Spanish masters, effaced the signature and thus deprived us of the chance of fitting one more piece into the still very incomplete jigsaw of Spanish still-life painting in the seventeenth century. Let us hope that modern scientific methods of examination may still be able to recover enough of the signature to make it decipherable.

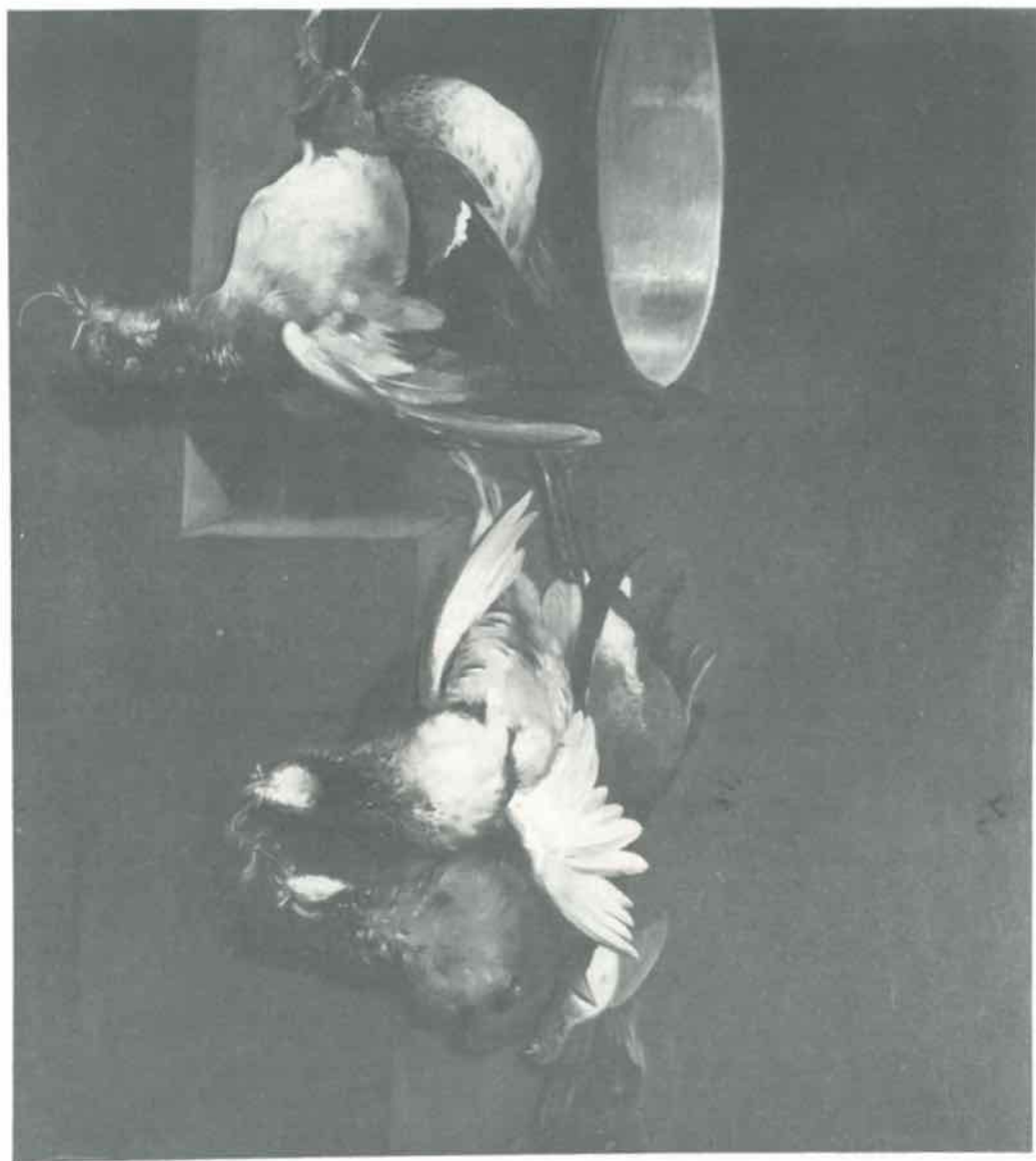


Fig.1. Pedro de Camprobín: Bodegón. Signed and dated 1623. Meadows Museum, Dallas (Texas).

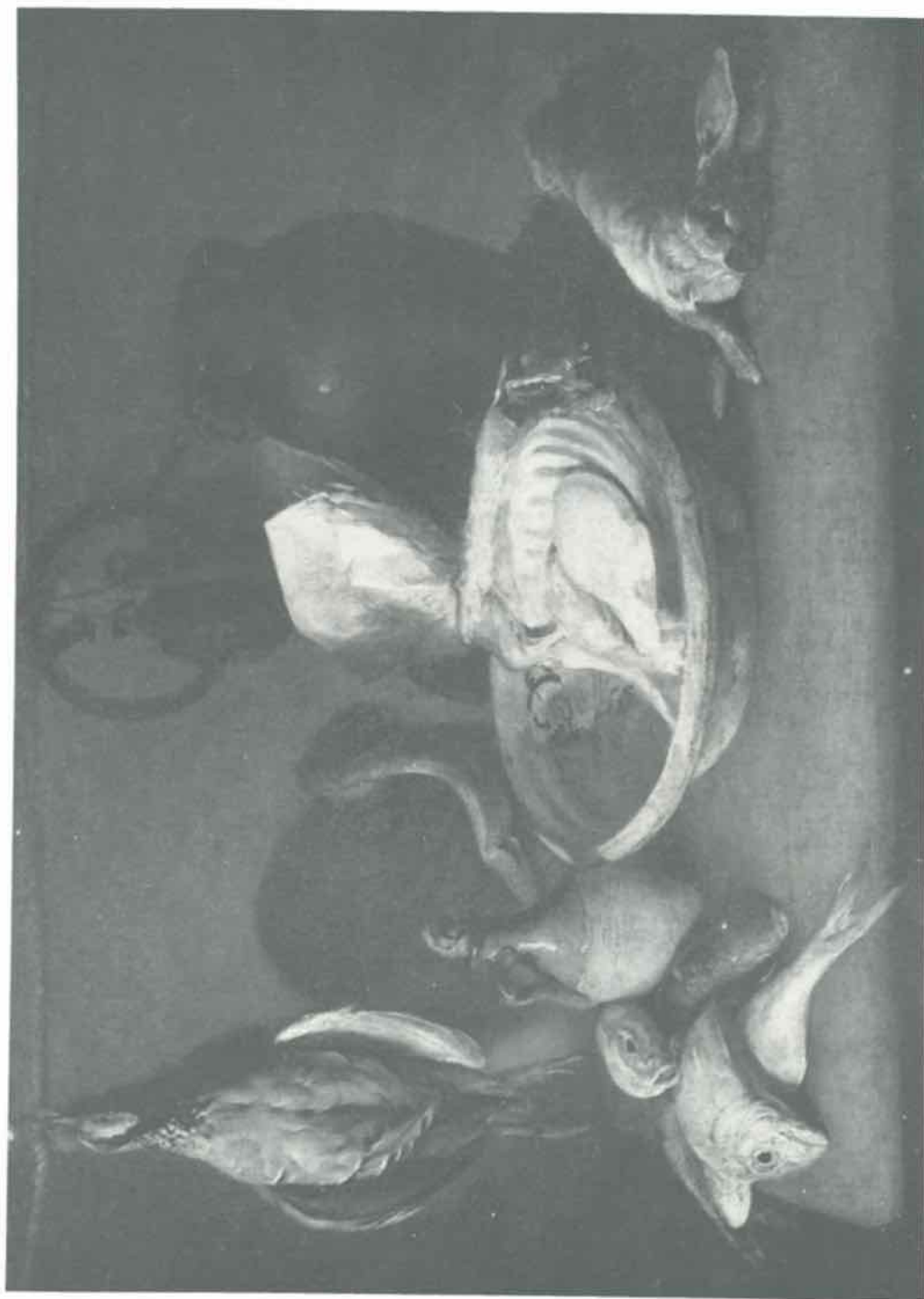


Fig. 2. Bodegón. Signed illegibly and dated 1631 in Seville. Sold in London in 1973.

SECCION 8 SECTION 8

PRESIDENTE ANA MARIA BRIZIO
PRESIDENT

VICEPRESIDENTE JOSE GUDIOL
VICE-PRESIDENT

Del neoclasicismo a nuestros días

8.1. Las Academias españolas e hispanoamericanas

8.2. Arquitectura y urbanismo en la Península Ibérica en el siglo XIX

8.3. El estilo 1900

8.4. Las aportaciones de la Península Ibérica al arte del siglo XX

Du néoclassicisme a nos jours

8.1. Les Académies espagnoles et hispano-américaines

8.2. Architecture et urbanisme dans la péninsule Ibérique au XIX^e siècle

8.3. Le style 1900

8.4. Les apports de la Péninsule Ibérique à l'art du XX^e siècle

From neo-classicism to modern days

8.1. The Spanish and Spanish American Academies

8.2. Architecture and Town Planning in the Iberian Peninsula in the Nineteenth Century

8.3. The Style of the Nineteen Hundreds

8.4. The contribution of the Iberian Peninsula to twentieth Century Art.

En luttant contre l'architecture baroque, l'Académie de Saint Ferdinand - fondée le 12 avril 1752 - a joué un grand rôle pour imposer en Espagne les normes néo-classiques. L'architecture devint rapidement le souci majeur des académiciens qui portèrent moins d'intérêt, en fait, à la peinture et à la sculpture. On trouve le reflet de ces préoccupations dans le texte des statuts accordés à l'Académie en 1757 par le souverain; on peut lire en effet au statut 10 consacré aux "Directeurs d'architecture": "Pour que l'enseignement de cette matière soit fait avec le progrès et le profit que je souhaite tant (c'est le roi qui parle), je veux que l'Académie -après avoir réfléchi mûrement à cette question- établisse un cours d'architecture pour que les directeurs l'enseignent d'une façon méthodique pendant deux ou trois années -ou plus longtemps même- selon qu'ils le jugeront nécessaire" ¹.

Cet intérêt porté à l'architecture, nous le trouvons déjà pendant la période qui précéda la création de l'Académie. En effet, celle-ci fonctionna sous la forme d'une Assemblée Préparatoire dès le 18 juillet 1744 et, lors d'une réunion tenue le 28 janvier 1745, les membres présents applaudirent aux paroles de Giacomo Pavia qui, après avoir souligné comment, pour enseigner l'architecture, "il fallait un professeur très expert en mathématiques, et surtout en géométrie et en perspective, car sans ces bases, il était impossible de proposer une doctrine saine et sûre", continua son exposé en précisant ce qui suit: "Même si les oeuvres réalisées en peinture et en sculpture sont aussi excellentes et brillantes, les erreurs qu'on peut y commettre n'entraînent pas les graves inconvénients et les préjudices provoqués par celles qu'on commet en architecture, en raison de la nécessité indispensable de construire les maisons d'habitation et les églises avec la plus grande sécurité, la conformité voulue en même temps qu'avec la beauté et la symétrie nécessaires" ².

Persuadés de l'importance de l'architecture, les académiciens intriguèrent auprès du souverain jusqu'à ce qu'ils aient obtenu le contrôle de la construction, ce qui leur fut accordé par deux décrets signés les 23 et 25 novembre 1777 par le comte de Floridablanca qui était alors ministre des Affaires Etrangères et, en tant que tel, protecteur de l'Académie.

Dans ces deux décrets, adressés l'un au gouverneur du Conseil de Castille et l'autre aux évêques et aux prélats, le ministre faisait connaître la volonté du souverain de confier à l'Académie des Beaux-Arts de Madrid le soin d'examiner gratuitement et de corriger les plans de tous les édifices qu'on élèverait dans le Royaume³. L'Académie se voyait ainsi accorder un véritable monopole du contrôle de l'architecture. Quelques années après, Antonio Ponz, le secrétaire, obtint la création de la "commission d'architecture" "qui aurait pour tâche l'examen des plans soumis à l'Académie"⁴. Cette commission créée le 22 mars 1786 réunissait les professeurs d'architecture autour d'un secrétaire qui faisait en même temps fonction de secrétaire-adjoint de l'Académie.

Ce contrôle dura jusqu'en 1808, date à laquelle l'Académie cessa son activité en raison de la guerre napoléonienne, et permit aux académiciens d'imposer leurs idées dans le domaine de la construction.

Il est donc important de rechercher quelle était la base de l'enseignement donné à l'Académie pour comprendre comment s'exerça le contrôle des académiciens.

Nous avons indiqué que l'Assemblée Préparatoire fut créée le 18 juillet 1744; dès le 1er Octobre de cette même année, son directeur général Giovanni Domenico Olivieri fit approuver par les autres membres de l'Assemblée une liste de moules de statues et de livres dont il estimait l'achat indispensable à l'enseignement; cet achat était confié à l'ambassadeur d'Espagne à Rome qui enverrait le tout à Madrid par les ports de Barcelone ou d'Alicante⁵.

La liste des "livres nécessaires pour l'enseignement de l'architecture" comprenait uniquement les traités de Sebastiano Serlio, Vincenzo Scamozzi, Vignole, Domenico Fontana, Carlo Fontana, "les livres d'architecture du Chevalier Bernin et du Chevalier Borromini", celui de Ferdinando Bibiena et le "nouveau théâtre" de Giovanni Giacomo de Rossi. A ces traités, le directeur général de l'Assemblée Préparatoire avait ajouté "les estampes qu'on pourrait trouver des plans, profils, élévations et coupes des églises et des palais de Rome et des autres villes d'Italie".

Ainsi, dès le début du fonctionnement de l'Académie, l'enseignement de l'architecture fut fondé sur l'étude des traités classiques des grands théoriciens italiens.

Il est intéressant de connaître l'avis de l'architecte néo classique Ventura Rodríguez qui joua un grand rôle à l'Académie et y enseigna son art de 1752 jusqu'à sa mort en 1785; en fait, il commença à faire cours à l'Assemblée Préparatoire dès l'année 1745. Des professeurs de l'école des Beaux-Arts de Séville envoyèrent en 1773 à Madrid des dessins de leurs élèves pour solliciter l'opinion de leurs collègues. Dans un rapport commun daté du 22 janvier 1773 et signé de trois professeurs, Ventura Rodríguez, Juan Pascual de Mena et Andrés de la Calleja, on lit le commentaire suivant à propos des dessins d'architecture: "Personne ne pourra jamais avoir idée de ce qu'est l'architecture, s'il n'étudie pas les règles observées par les Anciens, telles qu'elles ont été transcrites - pour le bien de tous par Vignole, Palladio, Serlio, Scamozzi, Leon Battista Alberti et certains auteurs modernes et s'il n'observe pas les préceptes qui nous sont parvenus de Vitruve (le seul auteur ancien que nous connaissons) en utilisant le commentaire de Daniel Barbaro qui en permet la plus exacte compréhension; tant qu'ils n'étudieront pas et n'observeront pas scrupuleusement et exactement la doctrine de ces



Fig.1. Julian Sánchez Bort. Façade principale de l'église. Plume - 63 x 92 cm. 1er Prix - 1ère Classe 1763.

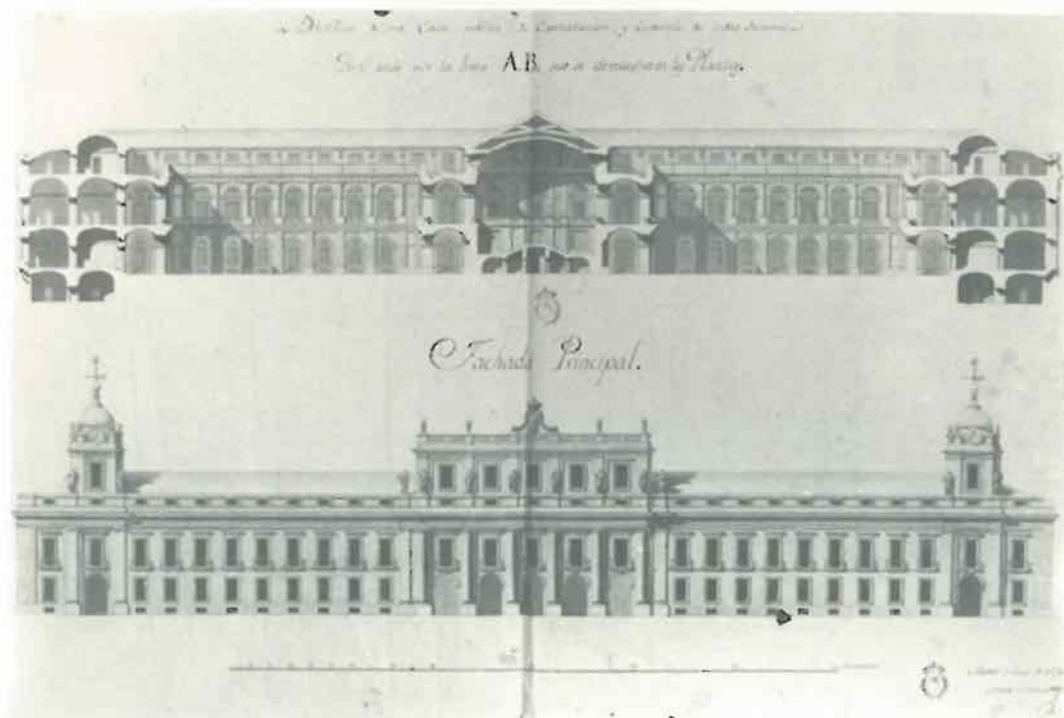


Fig. 2. Juan Pedro Arnal. Façade principale du mausolée. Plume - 78 x 35 cm. 2ième prix, 1ère Classe 1763.- Fig. 3. Manuel Machuca y Vargas. Façade principale et coupe intérieure d'un édifice publiés de commerce. 60 x 91 cm. 1er Prix, 1ère classe 1769.

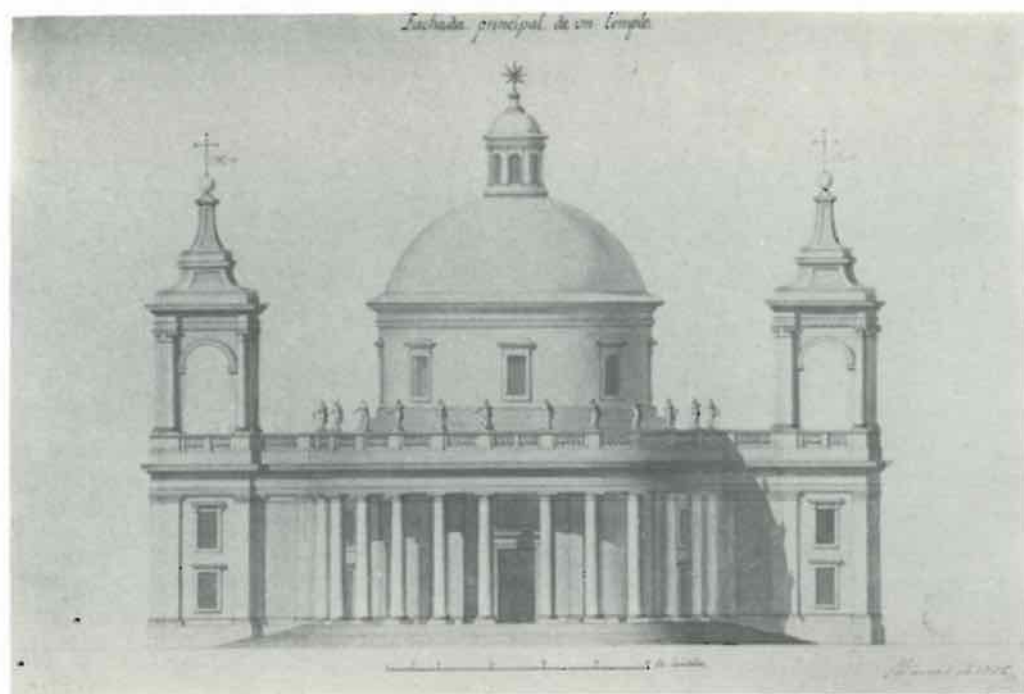


Fig. 4. Juan de Milla. Projet pour la façade d'une église (mars 1776). - Fig. 5. Juan de Milla. Coupe intérieure de l'église (mars 1776).

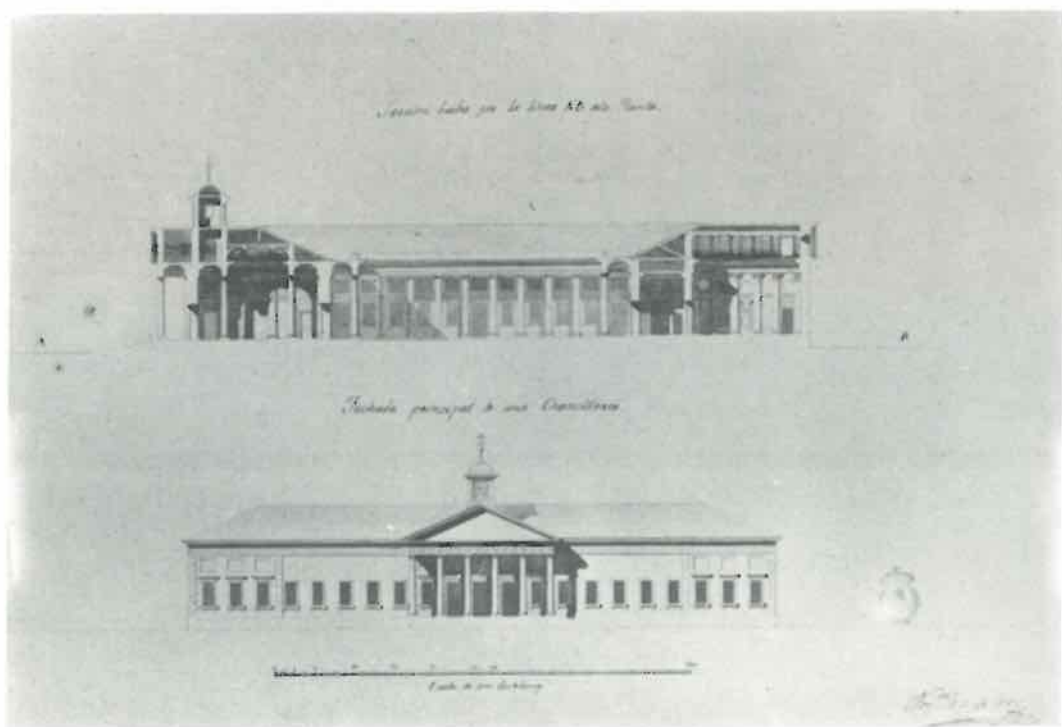


Fig.6. Juan de Milla, Façade principale d'un couvent de religieux. Plume - 138 x 70 cm. 11 juin 1777. -
 Fig.7. Blas Cesáreo Martín, Façade principale et coupe d'une chancellerie. Plume - 40,5 x 61 cm. 22.
 11.1785.

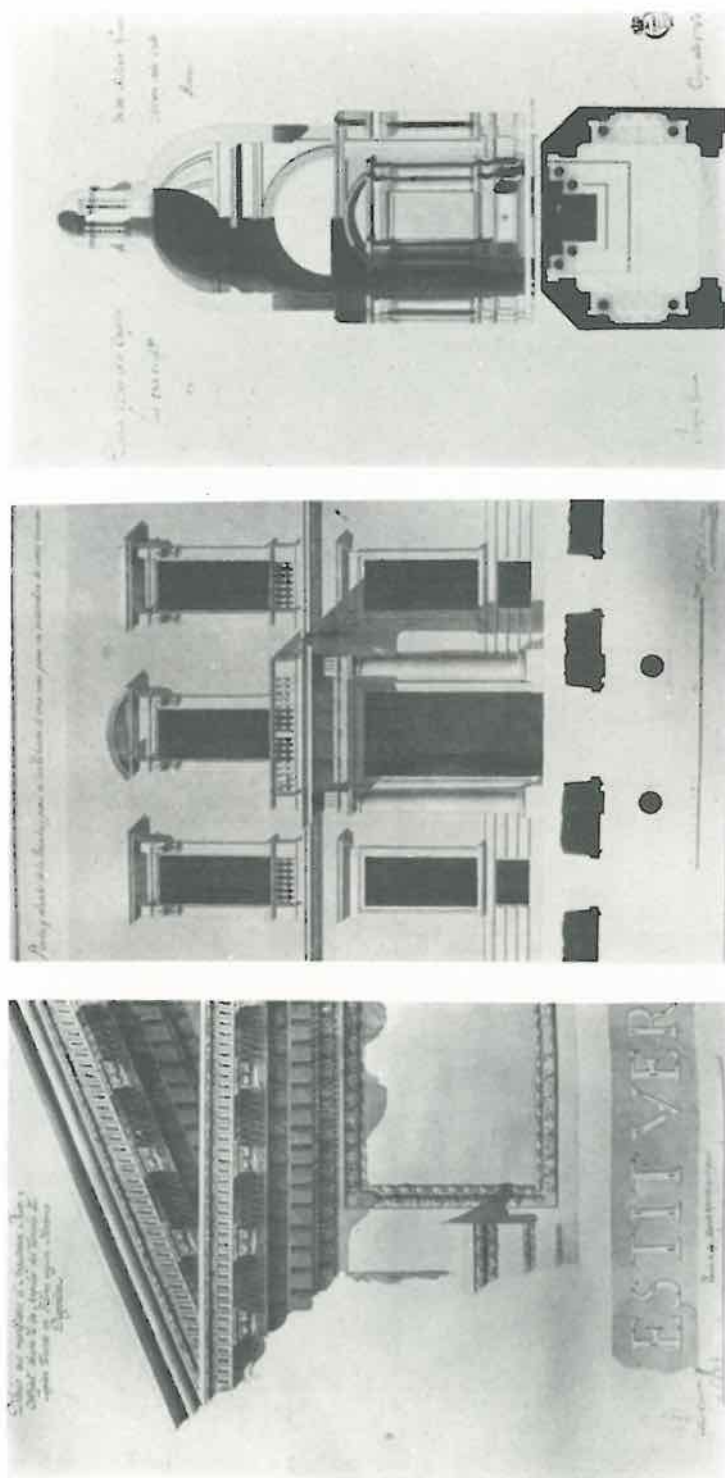


Fig. 8. Juan Antonio Cuervo. Temple de Jupiter à Rome. Plume - 60 x 46 cm. 6 avril 1780. - Fig. 9. Silvestre Pérez. Elévation d'un portail et d'une partie de la façade d'une maison particulière. Plume - 72 x 47 cm. 3 septembre 1784. - Fig. 10. Joseph Guerra. Plan et coupe de la chapelle Ginetti. Plume, encre noire et rose - 41 x 54 cm. 1784.

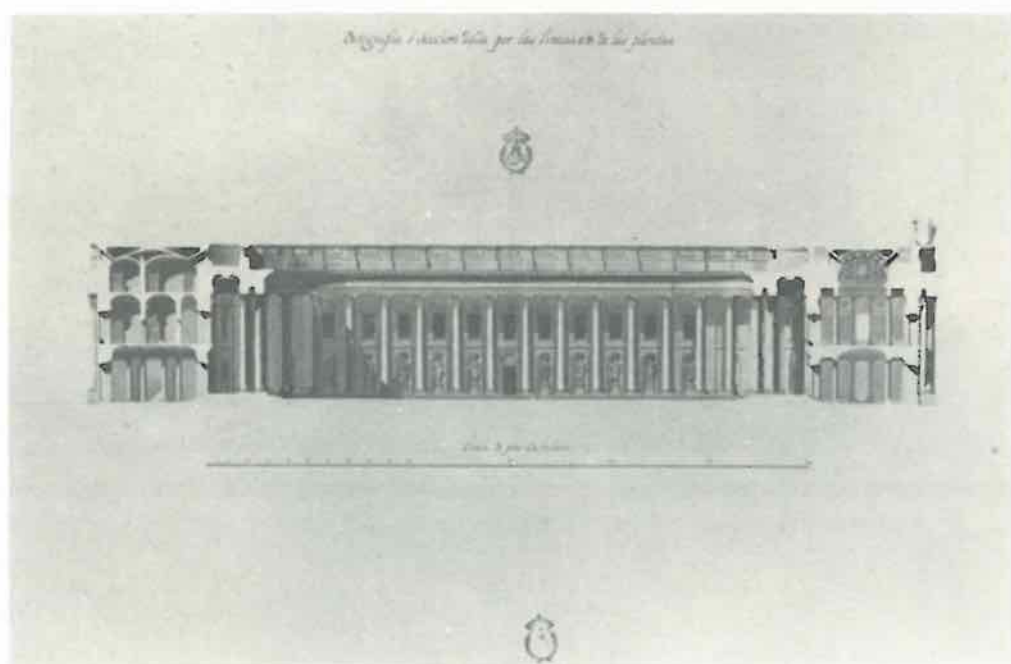
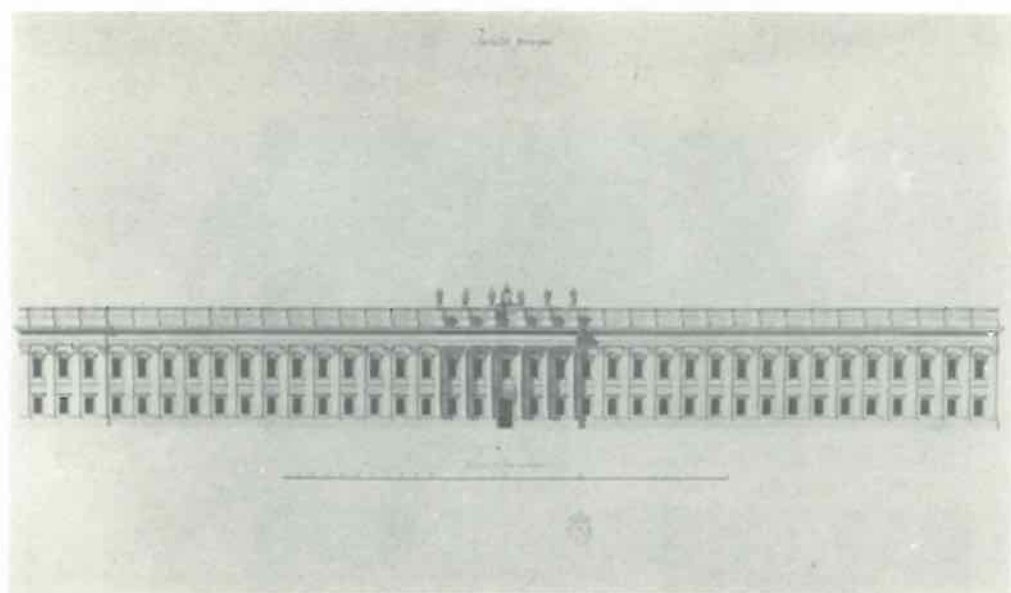


Fig.11. Silvestre Pérez. Façade principale d'une bibliothèque publique. Plume - 93,5 x 61,5 cm. 1787. -
 Fig.12. Silvestre Pérez. Coupe de la cour intérieure d'une bibliothèque publique. Plume. 47 x 67 cm. 1787.

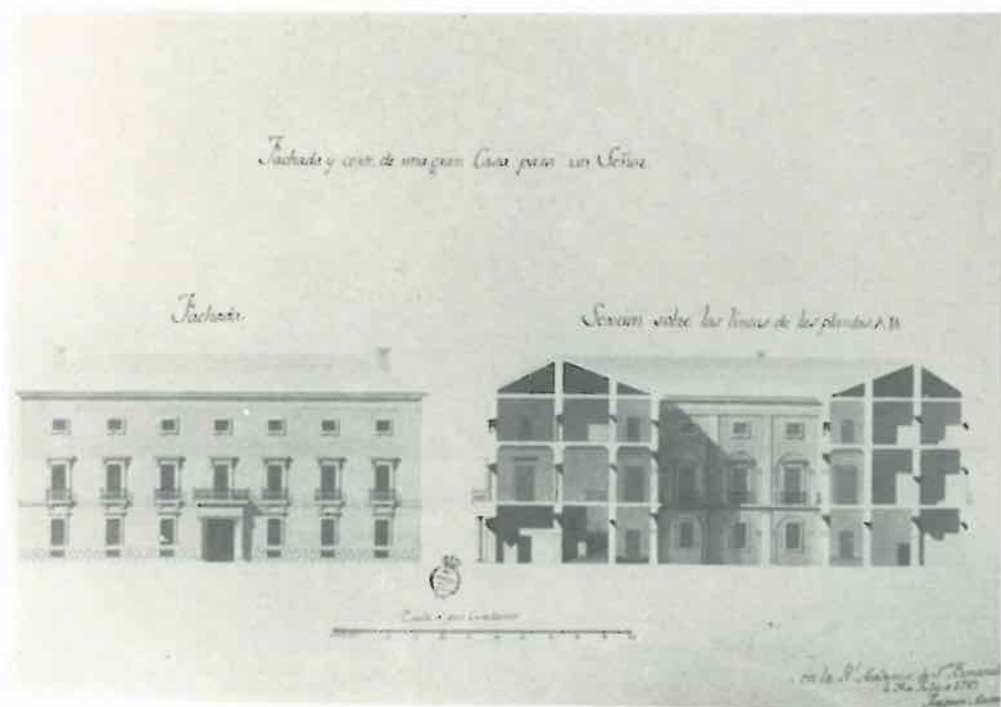
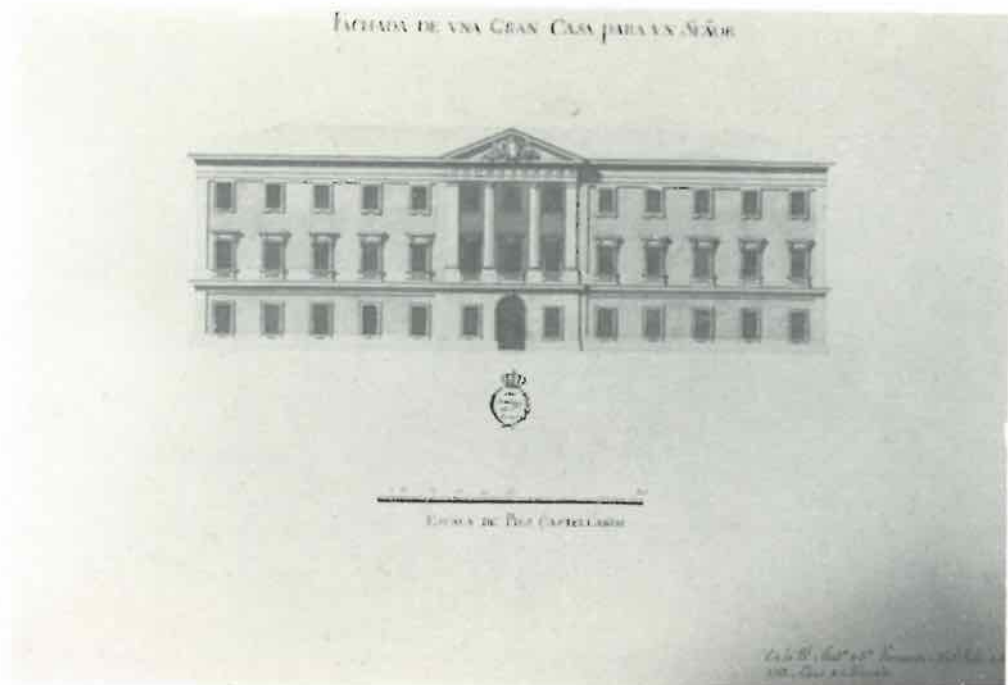


Fig. 13. Alexo de Miranda, Façade d'une maison particulière, Plume, 58 x 42 cm, 4 juillet 1789. – Fig. 14, Joaquín Asensio, Façade et coupe d'une grande maison particulière, Plume, 78 x 53 cm, 31 juillet 1789.

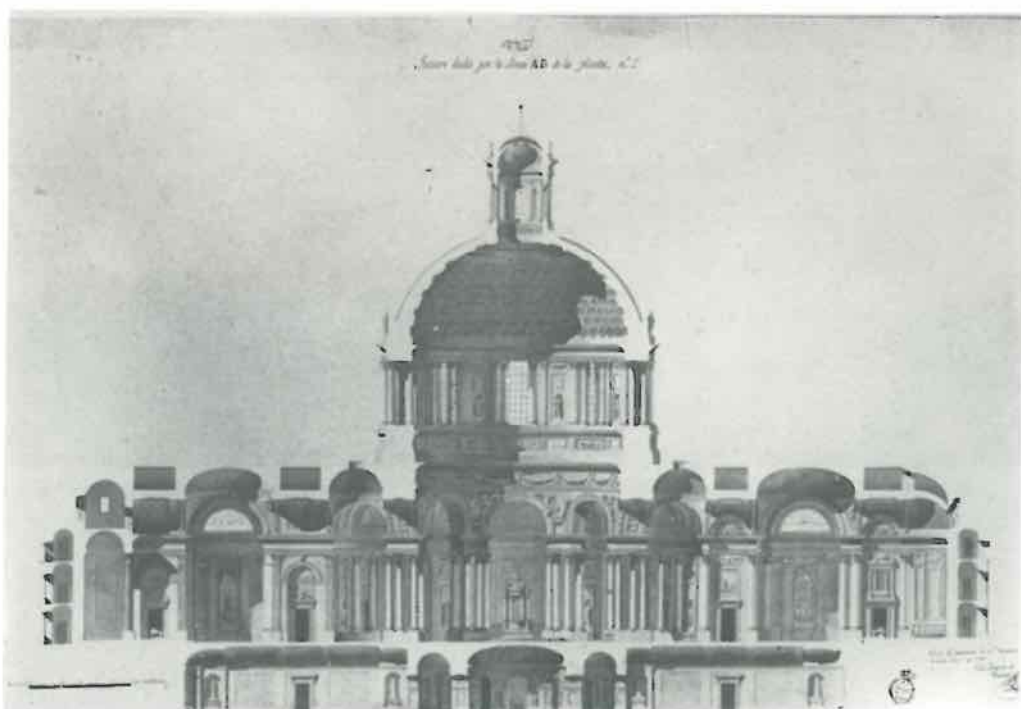
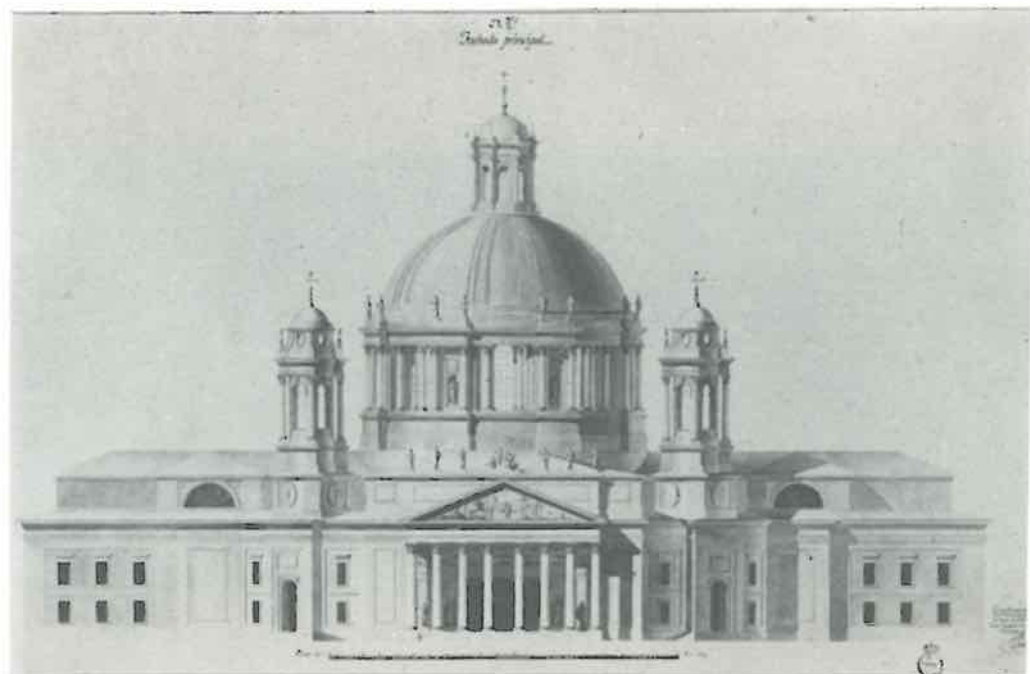


Fig. 15. José Joaquín de Troconiz. Façade principale d'une cathédrale. Plume. 91 x 58 cm. Janvier 1795. -
 Fig. 16. José Joaquín de Troconiz. Vue en coupe de la cathédrale. Plume. 91 x 53 cm. Janvier 1795.

auteurs, on ne peut espérer aucun progrès de ces jeunes élèves pas plus que de quiconque désireux de s'instruire en architecture"⁶.

Partisan du néo-classicisme, Ventura Rodríguez recommandait donc l'étude des grands théoriciens italiens - Vignole, Palladio, Serlio, Scamozzi ou Alberti - dans la mesure où il estimait que leurs traités pouvaient aider les jeunes élèves à assimiler et à appliquer "les règles observées par les Anciens".

Quelques années plus tard, dans le prologue du Tome 7 (dont la première édition vit le jour en 1778, suivie d'une deuxième en 1784), de son "Viaje de España", Antonio Ponz rappelait aux élèves d'architecture de l'Académie de Saint Ferdinand qu'ils devaient se persuader que "la lecture des auteurs classiques de leur art était indispensable pour féconder leur imagination". Après avoir souligné "la rareté" des livres écrits en espagnol au sujet des beaux-arts, "et particulièrement en architecture", Antonio Ponz établissait une liste des ouvrages dont l'étude était nécessaire aux architectes. Nous ne sommes pas étonné d'y trouver en premier lieu Vitruve, suivi de Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Vignole, Andrea Palladio "considéré sans aucune contestation comme le plus célèbre de tous les architectes depuis Vitruve", et Vincenzo Scamozzi. On trouvait ces livres depuis longtemps à l'Académie et Antonio Ponz en ajoutait seulement quelques autres en particulier les traités de Charles d'Aviler, Antoine Desgodetz et Claude Perrault dont il considérait la traduction qu'il avait faite de Vitruve comme "une oeuvre très estimée et magnifique". Le célèbre écrivain néo-classique recommandait également la consultation des plus fameux recueils d'estampes, entre autres ceux de Giovanni Battista Piranesi et de Giovanni Pietro Bellori.

Antonio Ponz terminait cet inventaire en rappelant que l'étude de ces traités aurait permis à l'architecture espagnole "sinon d'arriver au plus haut degré de perfection, du moins de se maintenir dans une situation honnête et florissante". Puis, retrouvant toute sa verve pour fustiger les partisans du style baroque, Ponz soulignait comment "le ridicule, l'extravagance et le mensonge avaient triomphé de toutes les règles de l'art et de la raison, aveuglant les intelligences qui en étaient arrivées à faire considérer comme mauvais ce qui était excellent et comme bon ce qui était abominable"⁷.

Un autre document datant de 1792 nous permet de compléter cette étude relative à l'enseignement de l'architecture à l'Académie.

A cette date, le nouveau vice-protecteur Bernardo Iriarte entreprit de réorganiser les études et il demanda aux professeurs d'exprimer leur point de vue. Ces documents sont conservés à l'Académie et nous étudierons les rapports de deux professeurs, Manuel Martín Rodríguez et Francisco Sánchez⁸.

Manuel Martín Rodríguez estimait que le premier devoir du professeur était de faire placer dans sa salle de classe des moules de grand format des cinq ordres d'architecture, dont il devait expliquer longuement les proportions et l'origine; cette exigence nous permet de saisir l'importance accordée au traité de Vignole. Il demandait également de faire étudier les moules des plus belles corniches, bases et chapiteaux "en vue d'inculquer aux élèves les plus avancés les belles proportions et le bon goût de l'art antique". Enfin, il jugeait nécessaire de faire étudier les traités des "architectes magistraux" et de l'un des commentateurs de Vitruve.

Quant à Francisco Sánchez, il recommandait l'étude détaillée des cinq ordres d'architecture avant de passer à celle des édifices de Vitruve. Ensuite seulement les élèves devaient copier minutieusement les oeuvres de Serlio, Palladio et Scamozzi.

Ainsi donc, nous pouvons dire que les bases théoriques de l'enseignement de l'architecture n'ont pas varié pendant la deuxième partie du XVIII^e siècle. Les élèves devaient méditer les oeuvres de Vignole, Palladio, Serlio, Scamozzi, parce que l'étude de ces traités leur permettrait de s'imprégner des leçons de "bon goût" de l'art antique. Cette notion du bon goût revient sans cesse dans l'oeuvre d'Antonio Ponz et elle doit être opposée au "mauvais goût" dont il qualifiait toutes les oeuvres caractéristiques du baroque espagnol⁹.

Cette orientation très caractéristique du néo-classicisme se retrouve lorsqu'on étudie les sujets proposés aux élèves lors des grands prix de l'Académie. Celle-ci organisa en effet des concours qui eurent lieu en 1753, 1754, 1756 puis, à partir de 1757, tous les trois ans jusqu'en 1805; il n'y eut pas de concours en 1775, les académiciens étant trop occupés par l'installation de leur nouvelle demeure dans la rue d'Alcalá. Nous avons répertorié les quatre vingt seize sujets proposés aux concours pendant cette période et cette étude nous permet de vérifier l'orientation signalée.

En effet, trente huit sujets n'étaient que des questions de cours sur les cinq ordres d'architecture. On demandait aux élèves de dessiner "l'architecture, la frise et la corniche de l'ordre corinthien" (1757), "le chapiteau ionique" (1769); ou même, on formulait la question d'une façon plus étroite encore en exigeant des concurrents une connaissance très précise de l'oeuvre de Vignole: "chapiteau et corniche d'ordre ionique selon Vignole" (1766), "le chapiteau ionique selon Vignole" (1772), "le chapiteau corinthien selon Vignole" (1796), "comparer l'ordre dorique selon Vignole avec celui du théâtre de Marcellus" (1802).

On peut rapprocher de ces trente huit questions de cours un sujet posé en 1757, car il manifeste l'intérêt des professeurs pour l'architecture antique: "un arc de triomphe à la façon des anciens romains". Dix sujets seulement concernaient des édifices madrilènes, les seuls estimés acceptables par les professeurs néo-classiques. La "façade principale du palais des conseils royaux" (1753) était un bel exemple d'architecture classique; son architecte -Francisco de Mora, disciple de Juan de Herrera?- avait encadré les portails de colonnes doriques au rez de chaussée et ioniques à l'étage et décoré les fenêtres de frontons en triangle au rez de chaussée et semi-circulaires à l'étage.

Les académiciens retrouvaient cette même régularité, bien faite pour leur plaire, dans la "façade de la prison de Madrid" (1754), réalisée en 1634 par Giovanni Battista Crescenci et considérée par Antonio Ponz comme "un des meilleurs édifices de Madrid"¹⁰.

"Le Pont de Tolède" (1756) ne plaisait qu'en partie à Antonio Ponz qui vantait ses piles et ses arches pour leur grandeur et leur régularité, mais considérait tout le reste de l'ouvrage comme "le point extrême auquel était arrivée l'imagination la plus extravagante". On sait que Ponz qualifiait d'extravagantes toutes les oeuvres des artistes baroques.

"La façade de l'église des Descalzas Reales" (1757) édifée sans doute en 1560 par Juan Bautista de Toledo, le créateur de l'Escorial, plaisait aux académiciens qui y retrouvaient la simplicité de l'Escorial¹². "La façade du collège impérial (1760) – ainsi nommé jusqu'à l'expulsion des Jésuites en 1767 – était considérée par Ponz comme "la plus grandiose de Madrid, si l'on ne tient pas compte des défauts et des caprices propres à l'ordre composite qui fut utilisé dans la construction"¹³. "L'autel de Saint François Régis du noviciat des Jésuites" (1763) était fait pour plaire aux néo-classiques avec son architecture de colonnes de marbre vert et le grand bas-relief exécuté par Camilo Rusconi. C'est sans doute aussi l'intérêt porté aux oeuvres de Giovanni Domenico Olivieri – dont deux anges étaient placés à la partie supérieure – en même temps que la rigueur imposante des colonnes encadrant l'autel, qui firent donner comme sujet en 1766 "le maître-autel de la chapelle du Palais Royal".

Quant aux trois autres édifices madrilènes, "la façade de l'église de Saint Norbert des Prémontrés" (1793), réalisée par Ventura Rodríguez, présentait les caractéristiques néo-classiques et Antonio Ponz avait porté un jugement flatteur, tant sur "la façade de l'église des Pères du Salvador" (1769) que sur celle de "La maison des Vargas" (1805)¹⁴.

Ces dix sujets tirés de l'architecture madrilène ont donc été choisis parce qu'ils correspondaient au goût des néo-classiques. Les autres sujets de concours, soit quarante sept, manifestent une grande variété et soulignent les préoccupations des académiciens pour l'urbanisme. En effet, à côté de sept thèmes relatifs à des églises ou à des chapelles, on constate que les professeurs ont fait réaliser aux élèves des plans d'hôtel de ville, de palais de justice, de collège universitaire, de bibliothèque publique, de bourse de commerce, d'hôtel des monnaies, de bains publics, de douane, de cimetières, d'Académie des beaux-arts et, à plusieurs reprises, de maisons particulières et de maisons de campagne. On proposa également aux élèves de faire les plans d'un gymnase pour la jeunesse, d'une place de taureaux.

Ne nous laissons pas égarer par la variété de ces sujets en croyant que les disciples avaient plus de liberté pour les traiter; en effet, le dernier sujet cité était ainsi libellé "une place de taureaux ornée intérieurement et extérieurement de deux ordres d'architecture" (1763).

L'étude de quelques dessins conservés à l'Académie complètera ce panorama des bases théoriques de l'enseignement de l'architecture.

Julían Sánchez Bort remporta le premier prix de la première classe en 1753 sur le thème d'une "église magnifique en honneur du saint roi Ferdinand" (figure 1). La façade est rythmée d'une façon très sobre par huit colonnes aux chapiteaux corinthiens dans la partie centrale, remplacés par des pilastres sur les côtés de l'édifice; un fronton en triangle surmonte la porte d'entrée principale; l'équilibre et l'unité de l'édifice sont renforcés par les deux tourelles d'angle qui encadrent la coupole centrale. La composition générale de l'édifice suit de très près le schéma de la façade de Saint Pierre de Rome que Julían Sánchez Bort put étudier dans un ouvrage de Jo Jacopo de Rubeis ("Insignium Romae Templorum prospectus exteriores interioresque" pl. 3). Il est certain que les proportions sont moins amples dans le projet étudié et que les statues ornant la partie supérieure de l'édifice ont été remplacées par des urnes; de même les deux tourelles d'angle ne sont pas exactement à la même place. Il n'en reste pas moins que l'influence

est manifeste. Un autre détail est frappant: le dessin de la coupole avec la répartition des oculi vient directement d'une autre planche du même ouvrage (pl. 43 intitulée: "S. Andreae a valle clericorum regularium orthog. sive erecta ejusdem frontis et partium abscedentium adumbratio"). Cette façade néoclassique présente pourtant quelques éléments surprenants, bien proches de l'art baroque, entre autres les deux ouvertures surmontant les portes d'entrée latérales de l'édifice, ainsi que la curieuse décoration placée au sommet du fronton en triangle. Ces reminiscences s'expliquent par la date (voir le commentaire des figures 19 à 21.). Autre élément original: la forme des clochetons de la coupole centrale et des tourelles, dont on trouverait difficilement l'équivalent en Europe.

Juan Pedro Arnal avait vingt quatre ans lorsqu'il remporta en 1763 le deuxième prix de la première classe; la façade du mausolée (planche 2) fut ajoutée au thème que devaient traiter les concurrents.

Le mausolée surmonté de sa coupole, est précédé d'un pronaos orné d'un très grand fronton en triangle. La répartition des éléments du mausolée est très proche de la "villa rotonda" commencée par Palladio vers 1550 près de Vicence et terminée sous la direction de Scamozzi de 1580 à 1591. Ce projet prouve à quel point l'architecte Arnal connaissait les ouvrages de Palladio et de Scamozzi. Les deux colonnes historiées qui flanquent l'édifice sont des emprunts à l'art romain et démontrent que Juan Pedro Arnal avait étudié les recueils de gravures de Giovanni Pietro Bellori.

Manuel Machuca y Vargas remporta le premier prix de la première classe en 1769 avec ce très beau dessin à la plume (figure 3).

L'architecte a développé une très longue façade qui rappelle la façade sud du Palais Royal de Madrid. Pourtant, l'ordonnance de la façade principale, caractérisée par trois éléments décoratifs à la partie supérieure –soit un corps central composé d'un étage de fenêtres, et deux tourelles d'angle– semble avoir été influencée par le Palais des Pamphili à Rome que Machuca y Vargas a pu étudier dans un ouvrage de Giovanni Giacomo de Rossi ("Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna", pl. 18). L'utilisation des colonnes et des statues au centre et aux extrémités de l'édifice rappelle la façade du Palais Chigi à Rome, élevée par Lé Bernin (G.G. de Rossi "Il nuovo teatro"... op. cit. pl. 26). Enfin, l'ordonnance de la cour intérieure avec deux étages de grandes baies vitrées surmontés d'un étage aux fenêtres plus petites, rappelle l'intérieur du Palais de la Sagesse à Rome (G.G. de Rossi, "Il nuovo teatro..." op. cit. pl. 20 du livre 1).

Entre 1764 et 1792, les meilleurs élèves de l'Académie reçurent des bourses bi-mensuelles, appelées "ayudas de costa", qui étaient attribuées à la suite d'un concours. Les travaux exécutés pour recevoir ces ayudas de costa nous permettent de continuer notre étude relative à l'enseignement, car, pour recevoir le prix, les élèves devaient présenter des projets conformes aux conceptions artistiques des professeurs.

Juan de Milla exécuta en mars 1776 un projet d'église (figures 4 et 5) et en juin 1777 celui d'un couvent de religieux (figure 6). Son projet de 1776, remarquablement équilibré, lui permettait de montrer son savoir-faire, vu qu'il était capable d'utiliser dans un même édifice deux ordres d'architecture, dorique en façade et corinthien à

l'intérieur. Il n'y a dans ce projet aucune décoration superflue, il est parfaitement caractéristique du néo-classicisme. Il est certain que la balustrade supérieure surmontée de statues rappelle les édifices romains les plus fameux, en particulier la basilique vaticane et Saint Jean de Latran que Milla avait pu étudier dans l'un des ouvrages de Piranesi (T. 16 "Vedute di Roma", pl. 2 et 14).

L'utilisation des caissons dans la coupole montre l'influence des édifices antiques, en particulier du Panthéon (G.B. Piranesi "Le antichite romane", T. I, tav. 15, fig II: veduta del interno del Pantheon).

La façade qu'il dessina pour un couvent de religieux (figure 6), très sévère elle aussi, présente les divers éléments classiques propres au goût néo-classiques: Les colonnes à la partie centrale, les pilastres sur les côtés, le fronton en triangle sur la porte d'entrée. Il faut souligner d'ailleurs que l'organisation centrale de l'édifice -avec les deux campaniles encadrant la coupole centrale, la répartition des ouvertures, celle des colonnes doubles, le fronton en triangle- est très proche de la façade de l'église Sainte Agnès de Rome, en précisant que Milla a supprimé l'arrondi qui séparait les deux campaniles de la porte d'entrée principale. Milla a pu étudier cette église romaine dans les ouvrages de G.G. de Rossi ("Il nuovo teatro..." op. cit., livre 3, pl. 6) ou de Jo Jacopo de Rubeis ("Insignium Romae Templorum..." op. cit., pl. 17).

Le dessin présenté par Juan Antonio Cuervo en 1780 pour obtenir une ayuda de costa confirme l'importance donnée à l'étude de l'antiquité, le sujet ayant été choisis dans l'ouvrage même d'Antoine Babuty Desgodetz ("les édifices antiques de Rome", fig. 8)¹⁵.

Ce très beau projet exécuté en 1784 (figure 9) permet à Silvestre Pérez d'obtenir une ayuda de costa de cent cinquante réaux¹⁶.

Une double inspiration est très nette: le dessin montre combien le jeune élève était séduit par l'architecture des palais romains, par exemple celui de la famille Duca Bonelli (G. G. de Rossi, "Il nuovo teatro", livre 4, pl. 39). Mais en fait, pour les colonnes, l'architrave, la frise et la corniche, Pérez n'a fait que reprendre les dimensions de l'ordre dorique décrit par Vignole ("Règles des cinq ordres d'architecture", page 7).

Plan et coupe de la chapelle Ginetti ont été copiés par Joseph Guerra en 1784 (figure 10) en utilisant un ouvrage de G.G. de Rossi ("Disegni di vari altari e capelle nelle chiese di Roma", pl. 38). Pourtant Guerra n'a pas copié exactement la gravure, conservant la disposition générale de l'architecture très classique de Carlo Fontana, mais omettant de reproduire les éléments qui ne plaisaient pas aux néo-classiques, c'est-à-dire les six statues baroques placées de chaque côté de l'autel, deux à la hauteur de la colonne ornant les murs latéraux et une à la hauteur de la lunette, surmontant le fronton semi-circulaire. Il est très intéressant de voir comment ses professeurs avaient, sans doute, conseillé à Guerra de revoir la décoration de la chapelle pour en faire une oeuvre conforme à leur goût.

Blas Cesáreo Martín présenta ce projet de chancellerie en 1785 pour obtenir une ayuda de costa (figure 7)¹⁷. La façade est très dépouillée et sa rigueur est encore accentuée par le portique d'entrée surmonté du fronton en triangle qui n'est pas sans rappeler

certaines des plus beaux édifices de Palladio, comme la villa Rotonda ou la villa Piovene. La cour intérieure est elle aussi très majestueuse avec son imposante colonnade.

Silvestre Pérez dut réaliser les plans d'une bibliothèque publique pour obtenir une ayuda de costa en 1787 (figures 11 et 12) ¹⁸.

La façade principale est très stricte et on pourrait lui reprocher une certaine platitude, le seul volume étant donné par les six colonnes de la partie centrale; cette façade nous semble démesurément allongée. Une influence est précise: celle de la façade du Palais Royal de Madrid. Pérez a beaucoup mieux réussi la cour intérieure, lui donnant une grande majesté grâce à l'emploi très classique des colonnes corinthiennes et des frontons au sommet des fenêtres. Les sculptures placées dans les niches à la partie inférieure contribuent à renforcer l'atmosphère antique recherchée par l'architecte. Il est intéressant de comparer la façade principale avec la Bibliothèque du Frederizianum, de Du Ry, ainsi qu'avec les plans de Boulée qui réalisa un projet semblable de bibliothèque selon une conception beaucoup plus magnifique.

Les dessins étudiés jusqu'à présent démontrent que l'enseignement était basé sur la connaissance des traités des grands architectes italiens, puisque tous les élèves de l'Académie les utilisaient plus ou moins habilement lorsqu'ils présentaient leurs travaux. Nous allons voir maintenant que les candidats aux divers titres décernés par les académiciens se conformaient aux mêmes règles artistiques.

Chargée de contrôler le savoir des bâtisseurs, l'Académie attribuait les titres d'architecte et de maître d'oeuvre, ce dernier correspondant à une moindre compétence.

Alexo de Miranda présenta en 1789 un projet de maison particulière qui lui valut le titre de maître d'oeuvre (figure 13) ¹⁹. Il est intéressant de voir que Miranda a copié exactement, dans la partie centrale de la façade, un édifice de Palladio, la maison du comte Jules Capra. En effet, on trouve dans cette façade de Palladio les quatre colonnes soutenant le fronton triangulaire et, à l'étage inférieur, deux fenêtres carrées encadrant la porte d'entrée en plein cintre. L'architecte espagnol a ajouté le développement de la façade, des deux côtés, et il a réussi à conserver dans cette partie la même simplicité et une grande sobriété, en particulier dans la décoration des fenêtres.

Joaquín Asensio fut lui aussi nommé maître d'oeuvre en 1789 après avoir présenté un projet de maison particulière (figure 14) ²⁰.

La façade est très simple, il n'y a presque aucune décoration, et seules deux colonnes encadrent la porte principale. La répartition des ouvertures est faite de façon très harmonieuse. On peut dire qu'on retrouve dans cette façade l'inspiration générale de celles de Sebastiano Serlio (particulièrement les figures A et F de "Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio... raccolta da M. Gio. Domenico Scamozzi", T.7, p. 147). Bien sûr, il n'y a pas chez Asensio l'audace géniale de Serlio qui a recherché une harmonie basée sur un léger décalage des fenêtres extérieures; l'architecte espagnol a placé ses fenêtres à égale distance, créant ainsi une façade très stricte. Quant aux balcons de fer, ils représentent la note locale espagnole.

José Joaquín de Troconiz se vit proposer comme sujet le projet d'une cathédrale lorsqu'il

sollicita en 1795 l'attribution du titre d'académicien de mérite, le plus élevé que pouvait accorder l'Académie. Ses dessins sont fort beaux (figures 15 et 16), pourtant les académiciens ne lui décernèrent pas le titre demandé se contentant de lui donner celui d'architecte, très inférieur bien sûr car le récipiendaire ne jouissait pas des honneurs et des avantages attachés à la condition d'académicien²¹. Lorsqu'ils examinèrent le projet de Troconiz, deux des professeurs estimèrent qu'on pouvait lui accorder le titre d'académicien de mérite, mais les trois autres jugèrent qu'il n'avait pas les qualités requises estimant qu'ils "le croyaient par contre suffisamment instruit pour qu'on lui accordât le titre d'architecte"²². Qu'est-ce qui a bien pu indisposer les professeurs? La façade principale (figure 15) était bien faite pour plaire aux néoclassiques: la sobriété des lignes, la répartition des fenêtres et des portes comme celle des volumes de la coupole centrale et des tourelles, tout est très harmonieux; en outre, le portique d'entrée surmonté du fronton en triangle démontrait qu'il connaissait les ouvrages de Palladio. Sans doute n'ont-ils pas apprécié la multiplication des statues, rappel de l'art baroque, au sommet de la porte d'entrée et autour de la coupole. De plus, les deux tourelles sont trop travaillées.

Et c'est également un autre détail de la décoration intérieure qui leur a déplu (figure 16); en effet, les volumes sont parfaitement répartis à l'intérieur, où l'utilisation des colonnes corinthiennes a permis à l'architecte de réussir un ensemble grandiose. Mais la présence des guirlandes décoratives et des écussons soutenu par des anges -à la partie inférieure de la coupole- a du être considérée par les professeurs comme une faute de goût impardonnable car elle était un souvenir de l'art baroque.

Lorsqu'il présenta en 1803 un projet de douane pour sa patrie Malaga (figure 17), Francisco de Paula Acosta n'avait pas osé demander le titre d'académicien de mérite, se contentant de celui d'architecte. Pourtant, il ne l'obtint pas. Les professeurs ne reprochaient rien d'ailleurs à son projet, à propos duquel la commission d'architecture avait "donné un avis favorable", ce qui ne nous étonne pas, car la façade présentait une grande simplicité; de plus, dans la décoration du salon de réunion, Acosta avait utilisé l'ordre dorique d'une façon très classique et il avait même démontré qu'il était économe des deniers qui lui seraient confiés car il avait évalué le coût de son projet à 28.763.320 réaux en précisant qu'il l'avait établi "en fonction du prix des matériaux à Malaga". Mais Acosta échoua par deux fois à l'examen oral, aux mois d'août et de septembre; après son deuxième échec, les académiciens lui conseillèrent d'attendre un peu avant de se représenter à l'oral en lui précisant qu'il n'aurait pas à refaire de travaux préalables, étant donné que son projet de douane avait reçu l'approbation de tous²³.

Le titre d'académicien de mérite était la récompense ultime que pouvaient accorder les académiciens et Julian Sánchez l'obtint à l'unanimité lorsqu'il presenta en 1757 son projet de maison à l'italienne sur un triangle équilatéral (figures 17-18). Quand elle examina ces plans quelques mois plus tard, l'assemblée "loua fortement l'application, le talent et l'intelligence de ce digne disciple et, en considération de ces talents, et des nombreux autres tout aussi appréciables qu'il possédait, on le déclara académicien de mérite pour l'architecture par acclamation et à l'unanimité"²⁴.

Il n'est pas étonnant que les académiciens aient apprécié le projet de Bort car il est très beau: majesté des proportions, utilisation de fronton en triangle ou semi-circulaire,

emplois des colonnes corinthiennes remplacées par des pilastres en façade, ces éléments sont classiques. En fait, il s'agit là d'un édifice baroque où la ligne courbe joue un élément important, tant dans l'architecture de la maison que dans la décoration de la coupole ou des tourelles d'angle; autres éléments baroques, la guirlande décorative qui court le long de la coupole à l'intérieur comme à l'extérieur, ainsi que les ouvertures ovales du salon, si proches de celle qui orne la façade de l'église Sainte Croix de Jérusalem, édifiée à Rome par Gregorini et Passalacqua. Les éloges adressés à ce projet en 1757 nous permettent de dire que l'orientation néo-classique de l'Académie se fit progressivement: en 1757, l'Académie était encore entre les mains des artistes italiens, représentants de l'art baroque, qui avaient été appelés en Espagne pour régénérer la vie artistique; Corrado Giaquinto, Giovanni Domenico Olivieri et Giovanni Battista Sacchetti ont exercé ensemble la charge de directeur général de l'Académie de 1753 à 1762 et il n'est pas étonnant que ce projet de Bort, fortement teinté de baroque, ait remporté un tel succès.

A partir de 1762 seulement, l'évolution vers le néo-classicisme fut très nette avec l'arrivée en Espagne de Mengs en septembre 1761, qui coïncida avec la disparition des trois artistes cités: Giovanni Domenico Olivieri mourut en mars 1762, Corrado Giaquinto qui vivait à Madrid depuis 1753 retourna en Italie en 1762, date à laquelle Sacchetti qui était à Madrid depuis 1736, abandonna aussi ses activités, abandon qui précéda de peu sa mort survenue en 1764.

Cette évolution nous permet de comprendre pourquoi les académiciens n'accordèrent pas le titre d'académicien de mérite en 1775 à Pedro González Ortiz qui avait présenté un projet d'église en forme de croix grecque (figures 19-20). Après avoir examiné son projet lors d'une première réunion, les académiciens demandèrent à Ortiz, professeur d'architecture à Valladolid, de se présenter à Madrid pour y subir un examen oral à la suite duquel on lui attribua le titre bien modeste d'académicien supernuméraire. Il est intéressant de connaître l'avis des professeurs, tel qu'on peut le lire au compte rendu de leur assemblée: "bien que les professeurs d'architecture n'aient pas trouvé dans ses dessins la netteté, le bon goût et la manière qu'on acquiert en suivant les cours d'architecture de l'Académie, ils déclarèrent pourtant que le prétendant avait manifesté du talent, de l'intelligence et des preuves certaines de ce que, avec le temps et en continuant à s'appliquer, il progresserait beaucoup; à cause de cela, ils le jugèrent digne d'être nommé académicien supernuméraire" ²⁵.

Lorsque les professeurs regrettaient de ne pas trouver dans ce projet le "bon goût" qu'on acquerrait à l'Académie, aucune équivoque n'est possible: à leur avis, les plans n'étaient pas conformes au goût néo-classique. Cette expression revient sans cesse, avec ce sens, dans le "Viaje de España" de Ponz. Il est certain que les proportions de l'édifice sont lourdes, et que la répartition des ouvertures de la façade n'est pas très harmonieuse; la coupole écrasée n'est pas élégante. Mais ce qui provoqua le rejet du projet, ce fut bien plutôt l'emploi de certains éléments qui démontraient qu'Ortiz aimait le style baroque; les consoles arrondies - tant dans la façade qu'à l'intérieur - les flammes dans la nef, les angelots surmontant la fenêtre intérieure, autant d'éléments baroques inacceptables aux yeux des professeurs de l'Académie, au même titre que les consoles arrondies au sommet des tourelles d'angle et ces boules des mêmes tourelles.

Il n'y a par contre aucune "erreur" baroque et aucune faute de goût -c'est ainsi que devaient raisonner les professeurs- dans les deux façades de la maison présentée en 1788 par Bartolomé de Ojea Matamoros lorsqu'ils sollicita le titre d'académicien de mérite (figure 22). On lui donna son sujet en octobre et il fut créé académicien en décembre²⁶. La rigueur et la régularité des deux façades ont plu aussitôt aux académiciens néo-classiques; notons qu'on retrouve ici les balcons métalliques, note locale évidente.

Nous retrouvons la même rigueur en même temps qu'une grande beauté dans la coupe de la chapelle du Palais Royal que présenta Blas Cesáreo Martín la même année pour obtenir le même titre (figure 23)²⁷. Ancien disciple de l'Académie, l'architecte n'ignorait pas ce qu'il fallait faire pour plaire aux professeurs et son dessin démontre qu'il savait parfaitement utiliser les ordres reproduits dans le traité de Vitruve. Il y a dans cet édifice une très grande justesse des proportions et une répartition très habile des volumes et des éclairages. Pourtant, la présence des grands stucs aux trompes de la coupole est un rajout peu néo-classique.

Melchor de Prado y Marino enfin, vit son projet de bibliothèque fortement loué par les professeurs qui, après avoir l'avoir interrogé oralement "sur la théorie et la pratique de l'architecture", lui accordèrent le titre d'académicien de mérite (figure 24)²⁸.

La façade principale avec ses deux étages de fenêtres surmontés des fenêtres plus petites de l'attique, manifeste l'influence de certains des très beaux édifices de Palladio par exemple, les Hôtels du Comte Barbarano ou du Capitaine. Autre rappel de l'art de Palladio, la façon dont l'architecte a mis en valeur la partie centrale de l'édifice en utilisant les colonnes corinthiennes, qu'on retrouve d'ailleurs dans les cours intérieures de l'édifice où elles créent un rythme très élégant. On sent bien que Melchor de Prado y Marino -et nous avons vu qu'il en était de même avec les autres disciples de l'Académie- avait longuement médité cette phrase de Serlio: "Il est évident que les colonnes sont l'ornement le plus noble et le plus beau des édifices"²⁹. Le seul excès de décor peu néoclassique, réside dans la présence des statues au sommet de la porte principale. La fontaine, à l'intérieur du patio, correspond aux nécessités locales (la chaleur), ce qui permet de comprendre pourquoi un tel élément n'existe pas dans les projets réalisés alors dans les autres pays d'Europe.

Les dessins conservés à l'Académie montrent que l'orientation néo-classique l'a emporté pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Cet amour de l'Antiquité, les professeurs l'ont inculqué à leurs disciples en leur recommandant l'étude des grands théoriciens de la Renaissance italienne, dont l'influence est évidente pendant toute la période; il n'est pas superflu de rappeler à la fin de cette étude, le jugement de Ventura Rodríguez pour qui les élèves ne feraient aucun progrès "tant qu'ils n'étudieraient pas et n'observeraient pas scrupuleusement et exactement la doctrine de ces auteurs" car cette phrase résume parfaitement comment furent formés les architectes pendant toute la période. Il est important de noter que le néoclassicisme espagnol est largement dépendant de l'Italie, mais il est tout aussi frappant de constater la présence d'éléments locaux -en particulier les balcons de métal et la forme des tourelles d'angle -qui ne se rencontrent ni en France ni en Angleterre.

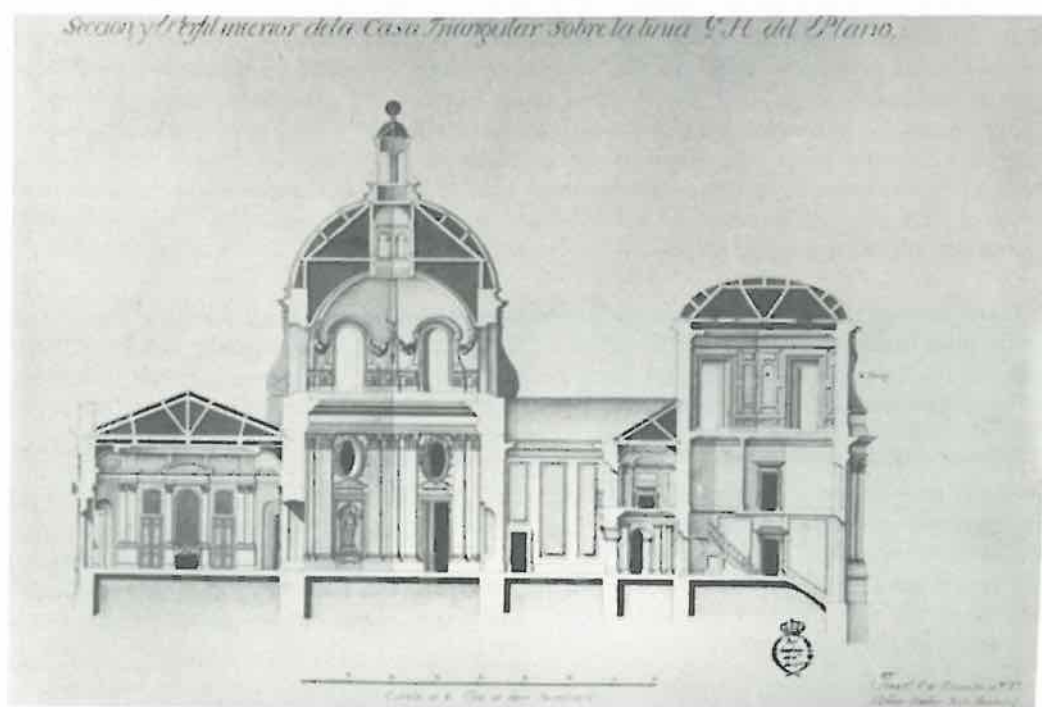
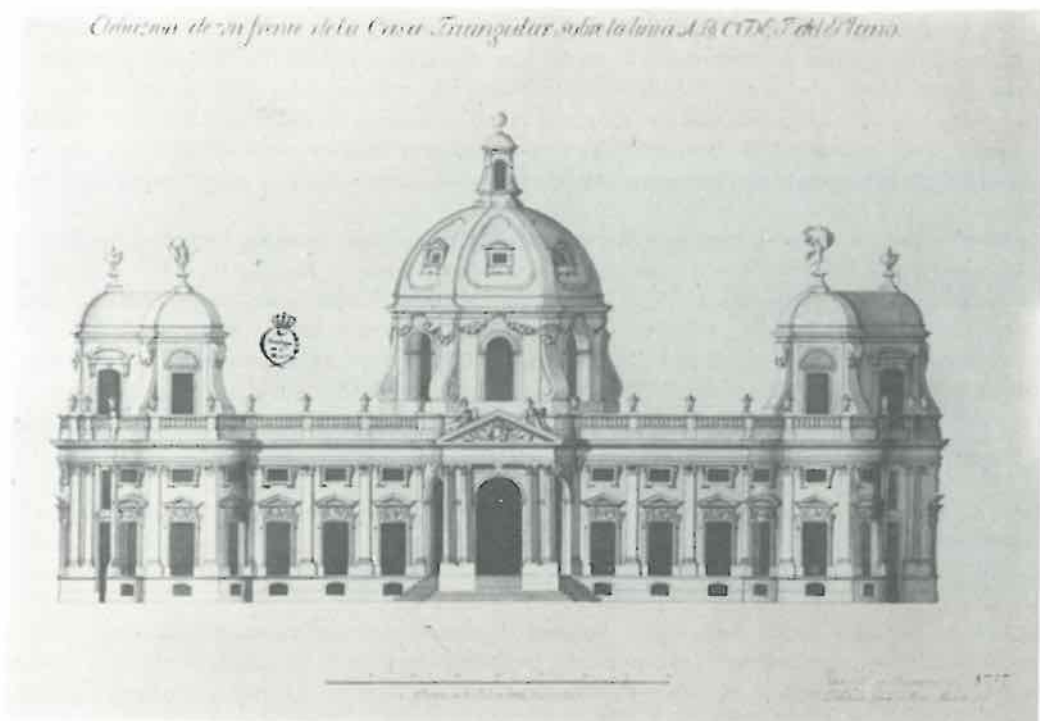
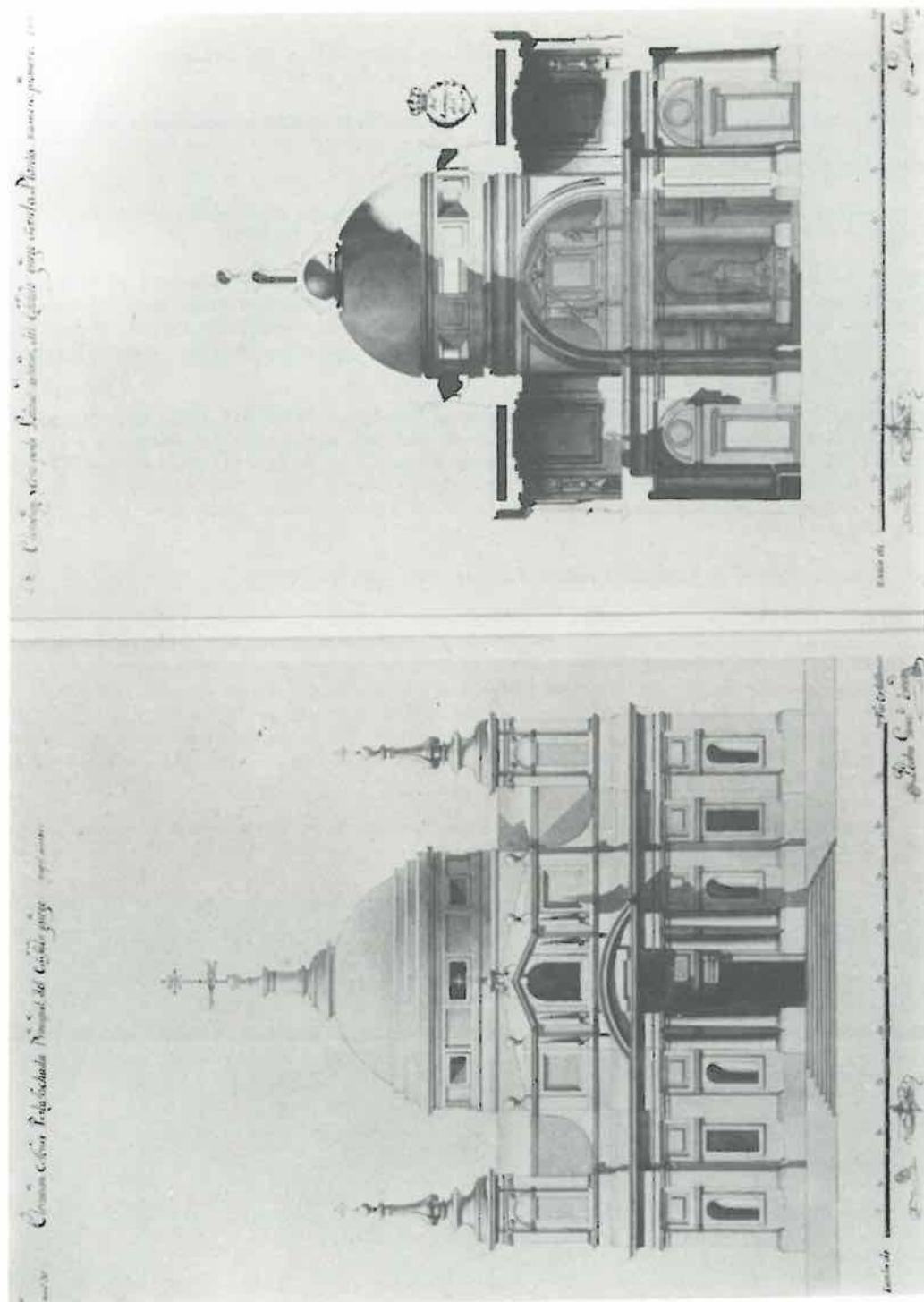


Fig.17. Julián Sánchez Bort, Elévation d'un côté de la maison triangulaire. Plume. 43 x 64 cm. 6 Décembre 1757. - Fig.18. Julián Sánchez Bort, Coupe de la maison triangulaire. Plume. 42 x 63 cm. 6 Décembre 1757.



NOTES

1. "Estatutos de la Real Academia de San Fernando", Madrid 1757, p.36. Giacomo Pavia né à Bologne en 1699; appelé par Ferdinand VI en Espagne, mort à Madrid en 1750.
2. Bibliothèque de l'Académie de Saint Ferdinand, armoire 1,3, "junta preparatoria del 28.1.1745".
3. Assemblée particulière du 29.11.1777.
4. "Distribución de los premios...1793", pp. 28-29. Antonio Ponz né à Becchi (Castellón) le 28.12.1725, secrétaire de l'Académie du 1.9.1776 au 28.12.1790, mort le 4.12.1792.
5. Bibliothèque de l'Académie, armoire 1,1. "Relación de lo ejecutado y acordado en las dos juntas preparatorias de la Real Academia de pintura, escultura y arquitectura celebradas los días 1 y 8 de octubre del año de 1744". Giovanni Domenico Olivieri né en Carrare le 12.2.1708, vint en Espagne en 1740 où il resta jusqu'à sa mort le 15.3.1762. Sculpteur principal du roi, fut nommé professeur de sculpture à l'Académie le 12.4.1752.
6. Bibliothèque de l'Académie, armoire 2,39. Ventura Rodríguez né le 14.7.1717, était le dessinateur préféré de Felipe Juarra (1685-1738) puis de G.B. Sacchetti; professeur d'architecture à l'Académie le 12.4.1752, directeur général le 9.1.1766, mort à Madrid le 26.8.1785. Juan Pascual de Mena né en 1707, professeur de sculpture à l'Académie en 1762, mort le 16.4.1784. Andrés de la Calleja, né en 1705, professeur de peinture à l'Académie le 18.12.1753, directeur général du 18.1.1778 jusqu'à sa mort le 2.1.1785.
7. Ponz, Antonio: "Viaje de España", édition Aguilar 1947, pp. 587-590.
8. Bibliothèque de l'Académie, armoire 1,50. Ce dossier contient les mémoires des professeurs et un résumé intitulé: "Extractos de los dictámenes de los profesores y del señor consiliario Don Pedro de Silva". Cf. également le compte rendu de l'assemblée extraordinaire du 28 octobre 1792 consacrée à l'aménagement des cours de l'Académie. Bernardo Iriarte, membre du Conseil des Indes, occupe la charge de vice-protecteur de l'Académie du 12.3.1792 à la fin de 1802. Mort le 19.11.1814 à Bordeaux. Manuel Martín Rodríguez, né en 1746, était le neveu de Ventura Rodríguez; professeur d'architecture le 11.11.1786, mort le 15.12.1823. Francisco Sánchez, né en 1737, professeur adjoint d'architecture le 21.5.1786, mort le 13.12.1800.
9. Voir l'excellente mise au point de Bottineau, Yves. "La fortune de l'architecture baroque espagnole", "Revue de l'Art", N° 11, 1971.
10. Ponz, Antonio: op. cit. p. 433.
11. Ponz, Antonio: op. cit. p. 454.
12. Tormo, Elías: "Las iglesias del antiguo Madrid", rééd. 1972, p.127.
13. Ponz, Antonio: op. cit. p. 435.
14. Ponz, Antonio: op. cit. pp. 434 et 471.
15. Assemblées ordinaires des 2.4.1780 et 7.5.1780.
16. Assemblée ordinaire du 2.10.1784.
17. Assemblées ordinaires des 6.11.1785 et 4.12.1785.
18. Assemblée ordinaire du 7.1.1787.
19. Assemblée ordinaire du 5.7.1789.

20. Assemblée ordinaire du 9.8.1789.
21. "Estatutos de la Real Academia de San Fernando", pp. 94-98 (statut N° 34 intitulé "Privilèges").
22. Assemblée ordinaire du 1.3.1795.
23. Assemblées ordinaires des 3.7.1803 et 4.9.1803. Les précisions apportées par Acosta à son projet se trouvent dans un document joint aux dessins et qui porte le titre suivant: "Cuaderno que contiene el plan de construcción, avance y explicación de una aduana para un puerto de mar".
24. Assemblée ordinaire du 2.2.1758.
25. Assemblées ordinaires des 6.8.1775 et 4.2.1776.
26. Assemblées ordinaires des 5.10.1788 et 7.12.1788.
27. Assemblée ordinaire du 3.8.1788.
28. Assemblée ordinaire du 4.12.1796.
29. "Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio...raccolta da M. Gio. Domenico Scamozzi", Venetia, 1619, T.7, p.98.

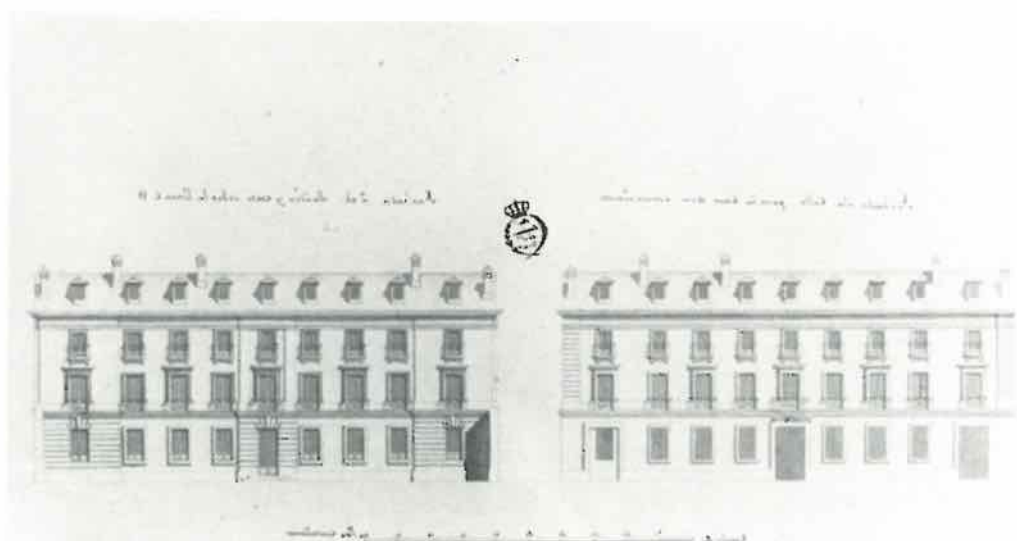
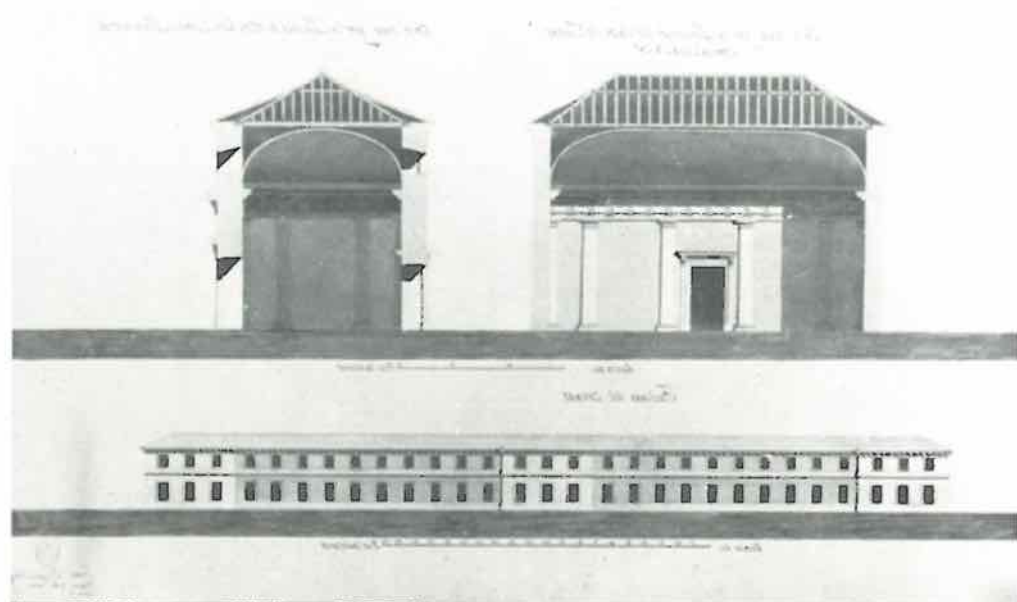


Fig.21. Francisco de Paula Acosta. Projet de douane pour Málaga. Plume. 87 x 54 cm. 4 juin 1803. -
 Fig.22. Bartolomé de Ojea Matamoros. Les deux façades principales d'une maison particulière. Plume.
 61 x 42 cm. 1788.

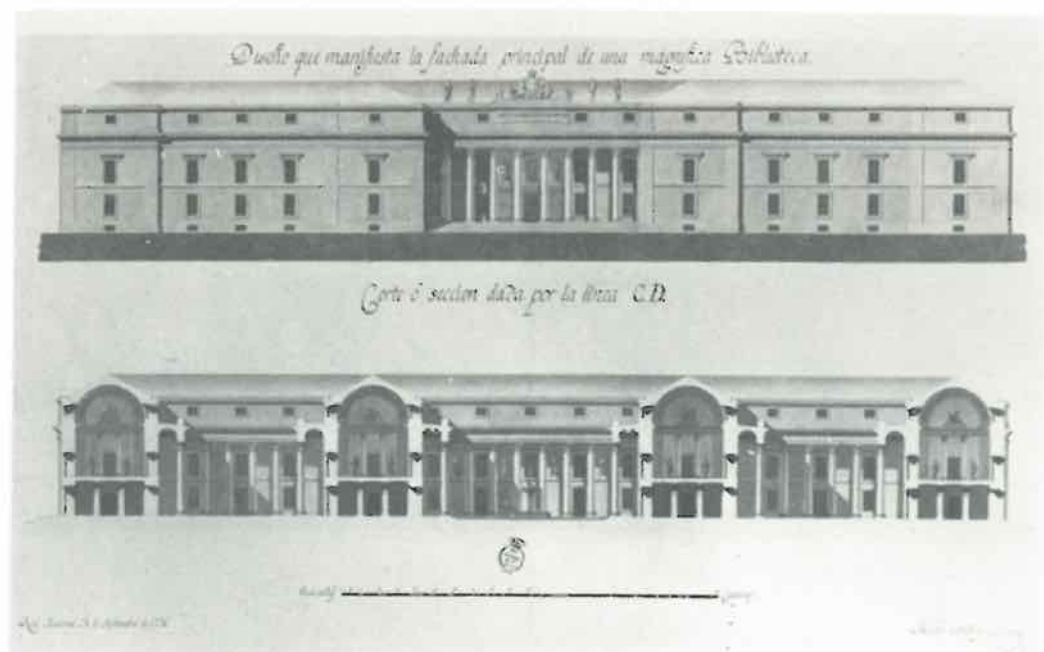
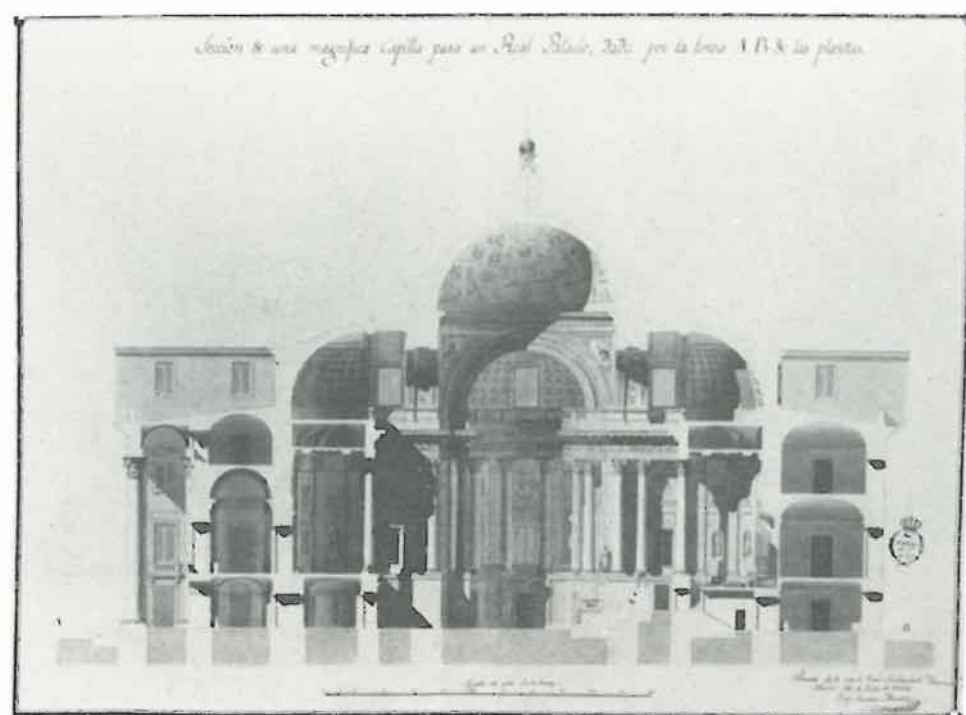


Fig.23. Blas Cesáreo Martín. Coupe de la chapelle du Palais Royal. Plume. 61 x 46 cm. 31 juillet 1788. -
Fig.24. Melchor de Prado y Marino. Façade principale d'une bibliothèque. Plume. 91 x 56 cm. 29
septembre 1796.

RELATIONS ARTISTIQUES HUNGARO-ESPAGNOLES AU XIX^e ET AU XX^e SIECLES

EVA BODNAR. GALERIE NATIONALE HONGROISE. BUDAPEST. HONGRIE

En conséquence de la situation géographique et historique de la Hongrie l'art hongrois était, au début du XIX^e siècle, en relation surtout avec l'art italien et l'art autrichien; dans la seconde moitié du siècle des liens très étroits l'attachaient à l'art allemand par l'intermédiaire des académies de Munich et de Düsseldorf; puis, à la fin du siècle, il a subi l'influence de l'art français. Pourtant, bien qu'ils soient peu nombreux, il existe des faits qu'il n'est pas permis d'ignorer et qui prouvent l'influence indirecte ou directe de l'art espagnol sur l'art hongrois.

Après la domination turque qui a duré 150 ans au XVI^e et au XVII^e siècle et les luttes incessantes des Hongrois contre les Habsbourg pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle pour reconquérir leur indépendance nationale, l'art hongrois eût sa renaissance et connut une époque d'épanouissement au siècle dernier. Vers le milieu de ce siècle, nos peintres ont été les premiers à se faire connaître et reconnaître dans les grands centres artistiques européens: Vienne, Rome, Munich, Paris. Puis, dans la seconde moitié de ce siècle, par suite des grandes constructions entreprises à Budapest, nos architectes eux aussi se sont révélés comme maîtres de cet art. Ils s'étaient formés aux grandes écoles italiennes, autrichiennes, allemandes et dans leurs oeuvres ils restaient fidèles, en général, aux formes et éléments employés dans l'architecture classique, gréco-romaine et dans celle de la Renaissance. Pourtant, un fait important, intéressant, attire notre attention: c'est l'emploi d'éléments et de motifs hispano-mauresques dans l'architecture hongroise de style éclectique et romantique. Cette attraction de l'exotisme très sensible à cette époque en Hongrie s'est surtout manifestée dans l'art de l'architecte Odön Lechner. Sa création la plus originale, oeuvre riche en éléments très personnels, très caractéristiques, c'est le palais du Musée des Arts décoratifs de Budapest. Cet édifice présente des formes et des motifs ornementaux chers à l'art populaire hongrois, mais ces éléments y apparaissent liés à des formes architecturales de style oriental, en particulier hispano-mauresque, le tout faisant partie d'une construction toute moderne qui se distingue par une disposition pittoresque de l'espace conformément aux aspirations de l'architecture moderne.

Le palais qui abrite le musée des Arts décoratifs a été achevé en 1896, année quand la Hongrie fêtait le millénaire de son existence. Nos meilleurs savants avaient déjà pris l'initiative de la création d'un tel musée. En 1872, ils avaient, grâce à des acquisitions importantes, constitué les premières collections et en 1878, l'article XVIII de la loi promulguée cette année, décide la fondation d'un musée des arts décoratifs autonome. Celui-ci a aujourd'hui quatre collections: objets d'orfèvrerie, mobiliers, céramiques et textiles.

Il ne serait pas sans intérêt de comparer l'art d'Odön Lechner avec celui d'Antoni Gaudí. Ces deux architectes emploient volontiers dans leurs constructions des éléments ornementaux qu'ils empruntent à l'art populaire de leur pays respectif. Les surfaces des bâtiments ont chez tout les deux le même caractère pittoresque, enjoué. Ils sont proches l'un de l'autre par l'âge aussi: Antoni Gaudí a vécu de 1852 à 1926; Odön Lechner de 1845 à 1914. On est amené à se demander si Lechner avait ou non connu l'œuvre de Gaudí.

Au siècle dernier, peu d'artistes hongrois ont réussi à se rendre dans la péninsule ibérique, celle-ci se trouvant trop loin de leur pays. Le premier qui y est parvenu s'appelle Mihály Kovács (1818-1892), portraitiste et peintre d'histoire remarquable, esprit remuant, toujours à la recherche de nouvelles impressions, se déplaçant souvent pour connaître des pays lointains qui lui paraissaient exotiques. Déjà en 1840, il était allé en Italie pour visiter les riches musées de ce pays; il avait parcouru l'Autriche et l'Allemagne; à partir de 1856, il avait passé un an à Paris, puis il s'était rendu en Angleterre. Dans les premières années 1860, il s'était mis à apprendre l'espagnol et en novembre 1863 il est parti pour l'Espagne. Passant par Milan, Gênes, Marseille, Barcelone, Valence, Malaga, Cadix, il s'est fixé à Séville où il est resté six mois étudiant et copiant des tableaux, surtout ceux de Murillo. "J'ai découvert son meilleur tableau à mon avis, L'attachement affectueux de Saint François au Sauveur" -écrit-il dans son Autobiographie. Son journal nous offre une description de sa vie à Séville d'où il s'est rendu à Lisbonne, puis - via Gibraltar - à Tanger. Au retour, il s'est arrêté à Grenade et à Cordoue où il a pu admirer les très beaux monuments de l'architecture de style mauresque. La dernière étape de son long voyage fut Madrid. Les dessins qu'il y avait exécutés se sont égarés plus tard. Leur nombre devait être assez élevé. A en juger d'après ses aquarelles et dessins faits en Italie que nous connaissons, ils devaient être beaux aussi. Nous regrettons vivement que cet album de croquis d'Espagne soit perdu.

A Madrid, deux diplomates étaient les premiers à lui demander de faire leurs portraits le baron Werthern, ambassadeur de Prusse et le comte Crivelli, ambassadeur d'Autriche. Tout en peignant des portraits de commande, Kovács se rendait régulièrement au Prado pour y copier les chefs-d'œuvre des riches collections du Musée. C'est de cette époque de sa vie que datent ses copies les mieux réussies de quelques œuvres de Velázquez. C'est également à cette époque là qu'il a connu Don Federico de Madrazo, directeur de la Galerie de Peinture qui est bientôt devenu son ami. Sa vaste culture et ses connaissances solides dans le domaine de l'histoire de l'art rendaient Mihály Kovács digne d'être honoré par l'amitié du directeur qui était d'ailleurs son contemporain. Madrazo lui a demandé de collaborer à l'élaboration du Catalogue du Prado et a accueilli favorablement son avis sur l'attribution discutée de quelques tableaux de la collection. Ainsi, Mihály Kovács a prouvé qu'une "Sainte Catherine" attribuée auparavant à Rubens n'était, en réalité qu'une copie de Van Balen d'après un original de Rubens et qu'un

tableau attribué à Giorgione était une oeuvre de Titien. Voilà ce que nous lisons à propos de ces attributions dans son Autobiographie: "Wagen, ce vieil Allemand, consulté, a désigné les mêmes maîtres que moi. Ces attributions et d'autres m'ont valu le diplôme de correspondant de l'Académie San Fernando de Madrid".

Dans un autre domaine son séjour à Madrid fut également décisif pour l'avenir de Mihály Kovács. En effet, c'était au Prado qu'il connut sa femme future. Voilà comment il raconte lui-même dans son Autobiographie cette première rencontre: "C'est dans ce Musée que j'ai fait la connaissance d'une demoiselle qui y faisait des copies. Elle incarnait le vrai type espagnol: son teint respirait la santé, ses cheveux ondulés étaient tout noirs. Elle s'appelait Doña Petra de Castro y Blanco, elle était issue d'une très vieille famille noble". Le 6 février 1867, dans une lettre adressée à son ami et protecteur Béla Tárkonyi, il parle de sa fiancée en ces termes: "Je n'ai jamais connu une jeune fille ayant un tel caractère. Précise en tout, toujours occupée, elle est persévérante, sincère, dévote et vertueuse".

La femme peintre Doña Petra de Castro y Blanco avait vingt-six ans quand elle a connu l'artiste étranger alors dans la plénitude de ses énergies. Elle fut séduite par la noblesse du profil de son visage à barbe, son costume hongrois très élégant, sa tenue soignée et d'un goût parfait. La douceur et la sérénité de son humeur, sa vaste culture lui rendaient le peintre hongrois encore plus sympathique. Le 18 mai 1867 elle s'est mariée avec lui à Madrid, puis ils se sont établis à Budapest. Il y vivaient heureux, dans l'aisance, seul l'enfant manquait à leur bonheur. Ils voyageaient beaucoup, séjournaient pendant des mois à Munich, à Venise, à Florence, à Rome, à Naples, puis à Vienne. En 1877, ils ont passé une année en Espagne, à Burgos où ils étaient allés à l'invitation du beau-frère du peintre, le capitaine Deogracias de Castro. Pendant son séjour à Burgos, Kovács a fait le portrait de plusieurs officiers de la garnison; celui du capitaine Deogracias de Castro est une de ses oeuvres le mieux réussies.

Mihály Kovács est mort le 3 août 1892 à Budapest. Sa veuve est restée en Hongrie une année encore après la mort de son mari pour exécuter le testament de celui-ci. Plusieurs tableaux de l'artiste sont entrés à la Galerie Nationale de Peinture de Budapest; à présent, ils font partie des collections de la Galerie Nationale Hongroise. La majeure partie des oeuvres a été léguée par Kovács à la Galerie de peinture du Lycée archiepiscopal d'Eger; une centaine de toiles sont conservées maintenant au Château-Musée Dobó István à Eger. En 1893, la veuve du peintre est rentrée en Espagne et elle y vivait entourée de ses parents. Pourtant, elle n'a jamais oublié sa patrie adoptive, la Hongrie. Elle a fait de la propagande pour la musique hongroise à Burgos quand, en 1896, elle a demandé à ses amis de Budapest, avec qui elle est restée en correspondance jusqu'à sa mort, des partitions de marches hongroises Hunyadi et Rákóczi à l'usage de l'orchestre de la ville.

Au tournant du siècle et au début du XX^e siècle plusieurs peintres hongrois sont venus en Espagne. Parmi eux je mentionne en premier lieu János Vaszary (1867-1939), un représentant hongrois remarquable de la peinture moderne qui devait sa formation en partie à l'Ecole de Paris. Son tableau, "Femme au chapeau noir" datant de 1894 témoigne encore de la manière de la Sécession, mais après son voyage en 1905 en Espagne, Italie et France, son style a changé, il est devenu expressif, sa touche plus légère et son coloris s'est éclairci. Le spectacle d'une course de taureaux a dû inspirer à ce

maître doué d'une imagination vive et prompt à fixer sur la toile toutes ses impressions, une composition à sujet espagnol, l'"Espada".

En 1910, un élève de Ferenc Liszt, le pianiste Emile Sauer faisant une tournée en Espagne y fut accompagné par un peintre, son ami Lajos Kunffy qui a été fortement impressionné par l'art espagnol. A Madrid, il se trouvait en compagnie de Fülöp László, portraitiste hongrois célèbre des cours royales d'Europe, invité en Espagne pour faire le portrait du roi et de la reine et aussi des autres membres de la famille royale. En 1926, Lajos Kunffy est retourné en Espagne où son tableau "Agent de police espagnol" présenté à l'Exposition internationale de Barcelone lui a valu un grand succès.

Dans les dernières années 1920 et au début des années 1930, plusieurs peintres hongrois ont exposé à Barcelone. Parmi eux mentionnons János Tornyai (1869-1936), un de nos artistes qui représentent le mieux et avec une force dramatique le caractère national de la peinture hongroise. Tornyai a remporté une médaille d'or avec son tableau "Le bouquet se fait".

Zsigmond Nagy (1872-1932) a vécu à Madrid pendant la première guerre mondiale. Il y a exécuté des portraits et des tableaux impressionnistes aux couleurs bien vives.

César Herrero (1868-1919) qui était d'origine espagnole, s'est établi en Hongrie et il a peint, lui aussi, des tableaux impressionnistes.

Plus que de tous ces rapports personnels et d'expériences acquises par quelques peintres hongrois en Espagne, il convient de tenir compte de l'influence profonde que les peintres espagnols, tels que Velázquez, El Greco, Goya ont exercé sur la peinture européenne. Les artistes hongrois oeuvrant au XIX^e et au XX^e siècle n'ont pas pu résister à leur séduction. Le réalisme de Velázquez, son art admirable de représenter l'homme, n'était pas sans influencer notre grand artiste du siècle dernier, Mihály Munkácsy (1844-1900). L'art de Munkácsy est profondément enraciné dans la vie populaire; le maître excelle dans le genre, se distingue par le sens de la composition dramatique, le don de saisir les caractères et la technique du clair-obscur qu'il emploie avec bonheur. C'est par ces qualités et moyens qu'il a su dépasser la conception anecdotique du genre à la mode au XIX^e siècle: "La Cellule du condamné à mort", 1870. "Femme portant un fagot", 1873.

L'héritage de Munkácsy est vivant dans la manière de plusieurs peintres hongrois de notre siècle, surtout dans les oeuvres de József Koszta (1861-1949) lesquelles se font remarquer par le contraste dramatique de leurs tons. Sur son tableau "Fille au géranium" que les critiques d'art appellent avec bonheur l'Infante paysanne, le regard sérieux du personnage, la raideur de sa pose sont rendus dans un style pittoresque caractérisé par la richesse du coloris.

Dans l'art de Gyula Rudnay (1878-1957) on reconnaît l'influence de Goya. "La Femme au fichu de dentelle" est le portrait de la femme de l'artiste.

Le vétéran de la peinture hongroise de nos jours, László Holló (né en 1887) paraît avoir subi l'influence d'El Greco si manifeste dans ses Autoportraits aux visages allongés

Ferenc Martyn (né en 1899) a passé, à plusieurs reprises, un temps assez long en Espagne entre les deux guerres et son art a conservé le charme du paysage et de la vie de ce pays. Il a fait pour une édition de Don Quijote quarante dessins remarquables .

PICABIA Y BARCELONA

MARIA LLUISA BORRAS. BARCELONA. ESPAÑA

A pesar de que la personalidad artística de Francis Picabia, de origen hispano-francés y nacionalidad francesa, cuenta con importante bibliografía nos ha parecido interesante aportar algunos documentos y sugerencias sobre dos puntos que hacen principalmente referencia a Barcelona: las relaciones que Picabia mantuvo con la vanguardia catalana durante su estancia en la ciudad en 1916 y 1917 por una parte y por otra la influencia que tuvo en su obra el arte catalán, los frescos románicos primero, el clasicismo del Noucentisme después.

Sabemos que Francis Martínez Picabia fue un tipo español hasta el tópico, extremo que nos han confirmado las tres mujeres que vivieron con él y con las que hemos mantenido largas conversaciones. Si su primer viaje a España data de 1909, -no está hoy por hoy probado que hiciera otro en 1902 como apunta alguno de sus biógrafos- resulta significativo comprobar que con anterioridad, en su obra impresionista, altamente cotizada y adquirida en la época por los museos franceses, sólo abandona el tema del paisaje para pintar sus célebres "españolas"; y esta temática es una constante a lo largo de su obra. Cuando en el mes de abril de 1909, poco después de su boda con Gabrielle Buffet visitó Madrid, Sevilla y Barcelona (las tres ciudades donde se repartían sus familiares, los Martínez Picabia y los Abreu), Andalucía le impresionó de tal manera que según cuenta Gabrielle Buffet en su fascinante libro "Aires abstraites", dos famosos lienzos de 1912 - Procesión en Sevilla y Danzas en la fuente - que harían auténtico furor en el Armory Show, se inspiran precisamente en este primer viaje.

Durante la I Guerra hace su segundo y tercer viaje, en 1916 y 1917, exclusivamente a Barcelona viajes que vinculan su nombre definitivamente al de la ciudad aunque sea sólo por el hecho de que en ella publica en enero de 1917 el primer número de 391, revista dada por excelencia con su propuesta de fusión de palabra e imagen y de la cual Picabia habrá de editar diecinueve números aparecidos sucesivamente en Barcelona, Nueva York, Zürich y París. No podemos seguir a Sanouillet cuando explica que pasó casi inadvertida en Barcelona la presencia del grupo de exilados - entre los que se contaban Albert y Juliette Gleizes; Marie Laurencin que se había casado con Otto Wätjen dos meses

antes de la declaración de guerra; el extraordinario Arthur Cravan y su hermano Otto Lloyd, casado con la pintora Olga Sackaroff; Nicole Groult, Max Goth y Charchoune. No podemos seguir a Sanouillet en ello por tres razones básicas. Primera: Josep Dalmau, el más importante "marchand" de la vanguardia que tenía Barcelona, propuso a Picabia, cuando hacía tan sólo tres meses que había llegado a la ciudad, publicar una revista semejante al 291 neoyorquino para lo cual no sólo le ofreció el local de su galería de la calle Puertaferri - cosa que aceptó el grupo de artistas en exilio y que les dio coherencia además de ponerles en contacto con los artistas catalanes (Joan Miró por ejemplo, muy joven entonces nos ha referido sus contactos con Picabia) - sino que se brindó a editarla. Posteriormente, en octubre de 1917, Dalmau publicaría el primer libro de poemas de Picabia, "Cinquante deux miroirs" con el que se iniciaba una vasta obra literaria cuya edición completa posiblemente sorprenderá por su envergadura cuando Pierre Belfond publique en breve su edición crítica. Segunda: La poesía visual y su integración del espacio como elemento compositivo, era corriente entre una serie de poetas en lengua catalana que seguían los pasos de Marinetti y Apollinaire. La brevedad de esta comunicación nos permite apuntar sólo dos ejemplos: en 1916 Josep Maria Junoy (1887-1955) había publicado "Troços", edición única de 101 ejemplares de una revista con una serie de poemas visuales; el 22 de enero de 1917, tres días antes de la aparición del 391, cuando el diario catalán "El poble català" (El pueblo catalán) da la noticia de la muerte de Boccioni, lo hace en primera plana y con un gran poema visual que acaba diciendo en lugar del consabido "descanse en paz" "Boccioni vibra en pau". Tercera: Aquel grupo ciertamente numeroso de artistas exilados, que habían elegido Barcelona para evadir la contienda mundial, no se hallaba ni más ni menos marginado que el resto de artistas de la vanguardia catalana. Sus actividades, generalmente en relación con la Galería Dalmau que adquiría y exponía sus obras, aparecen reflejados incluso en la prensa diaria, especialmente en la sección "Ecos" del diario "El Poble Català". Además, por no alargar la lista de ejemplos, una artista tan poco conocida como Helena Grunhoff, escultora rusa discípula de Archipenko que en aquellos días acompañaba a Charchoune, vio publicado en el número 45 de "Revista Nova" (Revista Nueva) un poema visual dedicado a una de sus telas titulada "Jongleurs": era el 31 de diciembre de 1916, es decir casi un mes antes de la aparición del 391.

Si los estudios de Sanouillet sobre la época dadá, sin duda la más interesante de Picabia y fundamental para la comprensión del arte contemporáneo son documentadísimos y minuciosos, no lo son tanto en lo que respecta al período siguiente, enormemente rico desde un punto de vista pictórico que sigue prácticamente de mi conocimiento sin estudiar. Se trata nada menos que de diez años, de 1922 a 1932, en que Picabia se ha instalado en la Côte d'Azur entregado a una vida mundana y como un millonario cualquiera va de una mujer a otra, de un automóvil a otro, de un yate a otro. Sin embargo, más a menudo de lo que ninguno de sus biógrafos hasta ahora ha dejado suponer, se encierra en su taller para pintar durante días enteros sin permitir que nadie entre ni para servirle la comida. Sólo así puede explicarse una producción pictórica que, sin temor a exagerar, podemos clasificar de ingente. En estos años cuando ha dado muerte a dadá, con su clarividencia, comprendiendo que va a convertirse en estilo, busca en Barcelona y en la pintura catalana una nueva fuente temática. El treinta de setiembre Dalmau le dice en una extensa carta que le interesaría organizar en Barcelona una exposición de su obra, exposición que efectivamente tuvo lugar el 18 de noviembre de 1922. Como es sabido André Breton no sólo acompañó a Picabia en su viaje a la ciudad sino que prologó el catálogo y pronunció en el Ateneo su famosa conferencia sobre el "Carácter de la

evolución moderna y lo que la integra". El crítico de arte catalán, Magí A. Cassanyes escribió un largo artículo en el diario "La Publicitat", escrito que había de marcar el inicio de una larga amistad entre Picabia y Cassanyes que nos hemos entretenido en estudiar. Coincidiendo con esta estancia en Barcelona, Picabia inicia una nueva etapa pictórica que ha venido a llamarse de los "monstruos", personajes de la alta sociedad y sofisticados las más de las veces en cuyos rostros aparece con harta frecuencia una hilera vertical de ojos que recuerda fielmente los siete ojos del cordero apocalíptico del fresco de Sant Climent de Taüll. Hay que tener en cuenta que en aquel momento los frescos románicos catalanes eran noticia porque desde octubre de 1919 hasta el 24 de junio de 1924, Josep Pijoan procedía a su traslado, desde las paredes de las pequeñas iglesias pirenaicas, al Museo de la Ciudadela. Ha sido Georges Isarlov el primero en contar ya en la época la influencia de los frescos románicos catalanes en la obra de Picabia.

Para todos aquellos que han estudiado la figura de Picabia -quizá además de Sanouillet es justo citar a William Camfield de la Universidad de Houston y a Marc Le Bot de la de París, aquí acaban los contactos de Picabia con Barcelona.

Sin embargo consta que hizo otros viajes al volante de sus espectaculares automóviles o al timón de sus yates. Especialmente traemos aquí uno que tuvo relevante importancia en la evolución de su obra. Olga Mohler, su viuda, en el manuscrito todavía inédito que ha tenido la bondad de prestarme, dice: "De pronto tuvo necesidad absoluta, para una exposición futura, de buscar documentación en España... un viaje a Barcelona resultaba indispensable. "Estas palabras llevan la fecha de julio del 1926 y fue justamente en el transcurso de aquel verano cuando Picabia comienza a pintar sus "transparencias" o figuras intrincadamente superpuestas.

Aquí hemos de constatar el curioso cambio -curioso por cuanto ofrece un paralelo respecto al operado en Picabia- experimentado en Josep Maria Junoy, el poeta catalán que con sus poemas visuales se había anticipado al 391, cambio ocurrido durante la dictadura de 1923. Porque cuando Olga Mohler y Francis Picabia llegan a Barcelona, tanto Josep Dalmau como Magí Cassanyes les ponen al corriente de una virulenta polémica entablada entre Junoy y Sebastià Gasch, acérrimo joven defensor de la vanguardia. Junoy ha escrito en la más prestigiosa revista de arte catalana "Gasete de les Arts" nada menos que: "Dadá será la marca infamante de un vergonzoso período de arte despotencializado. La obra clásica, la obra verdaderamente clásica, sinónima de obra perfecta, gana por puntos..." Alude con ello al programa del Noucentisme que impone en Cataluña un arte clásico un programa que quiere hacer aquella perfecta "Cataluña mediterránea, Cataluña griega". No nos parece casual el hecho de que en las transparencias que inicia Picabia precisamente en aquel verano de 1926, exalte el desnudo clásico en un ambiente mediterráneo, lleno de aves, frutos, de flores, superponiéndolo todo en ricas composiciones en las que algunos han querido ver un "surrealismo" y otros, como Marcel Duchamp "la tercera dimensión sin el recurso de la perspectiva". No podemos dejar de señalar que en las transparencias de Picabia, la iconografía del románico catalán aparece muy frecuentemente con claridad meridiana ni tampoco que una de las figuras que se descubre entrelazada con otras, generalmente de modo harto irreverente, es la Virgen de Montserrat. También resulta explicable el hecho de que aquél que fue sarcástico poeta, titule ahora estas transparencias con una serie de términos griegos o que por lo menos tienen resonancia clásica. Así Medea, Luscunia, Chytocybe, Chiromis, Lunarís, Iodis, Atrata, etc. Por otra parte,

un diario como "La Veu de Catalunya" (La Voz de Cataluña), fiel al programa de una Cataluña clásica y que prácticamente ha ignorado al Picabia dadá, incluso cuando ha expuesto en Barcelona, sigue ahora sus exposiciones y le dedica largas reseñas como la de enero de 1927 que presenta sus transparencias en el Círculo Náutico de Cannes.

Para terminar este comunicado, forzosamente breve y esquemático, debemos poner de relieve que este anti-político integral que fue Picabia capaz de ignorar dos guerras mundiales (en una entrevista de 1923 le preguntan "Que pensez-vous de la guerre? -Il devait y avoir un monde fou", -contesta), se conmueve con la guerra de España y por primera y única vez en su vastísima obra, toma su temática de un hecho político. Son telas fechadas en 1936 y 1937, de un realismo facilón, de una simbología folletinesca- basta citar la titulada "La Revolución española" de 1937 de la colección Accetti de Milán. Si el interés de esta serie de telas nos parece absolutamente menor, no por ello dejan de atestiguar el interés apasionado que Picabia sintió siempre por un país que consideró el de sus mayores y al que se sintió extrañamente vinculado. Con su fidelidad a lo largo de su vida, que no puede por menos de sorprender en un hombre que fue la imagen de la ruptura como sistema, la encarnación de la soberana volubilidad.

NONELL IN PARIS

PHYLLIS BRAFF, NEW YORK, U.S.A.

A look at certain aspects of the Paris activities of Barcelona's turn-of-the-century painter, Isidro Nonell, provides a greater understanding of specific influences that were to become ingredients of directions he would later pursue.

This communication attempts to suggest some of the avenues of investigation that illuminate the nature of the painter's relationship to Paris, and also some of the possible larger implications.

Within the year that Nonell first arrived in Paris, 1897, he made a certain successful impact by having two works hung in the "XXX^{ème} Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes", and then having a large individual exhibition the following month at the same gallery¹. The critical success of this exhibit has long been measurable because clippings are preserved in the "Album Nonell" housed in the Museo de Arte Moderno library in Barcelona, and the exhibit's economic success has also been measurable, to an extent, by the comment, "Nonell sold-out all of his works in Paris", published by Miguel Utrillo in the periodical "Luz"².

The exact contents of the exhibition, however, have not previously been known. Fortunately, while investigating traces of Nonell in Paris I was able to examine the gallery brochure in the possession of a private collector³. This brochure indicates that fifty-seven Nonell works were shown. It lists numbers one to twenty-five as croquis, but offers us possibly identifiable titles among most of the remainder of the list⁴.

This reconstruction of the exhibition contents provides documentation of the artist's continued use of his cretin series for exhibit purposes. These compositions, derived from observations of the inhabitants of the remote mountain site, Caldas de Bohí, had first been exhibited in October of 1896 in the salón of "La Vanguardia" in Barcelona. His Paris concern with the theme puts into greater perspective the fact that there exist several nearly identical versions of certain cretin compositions, some executed in 1896, and others in 1897⁵.

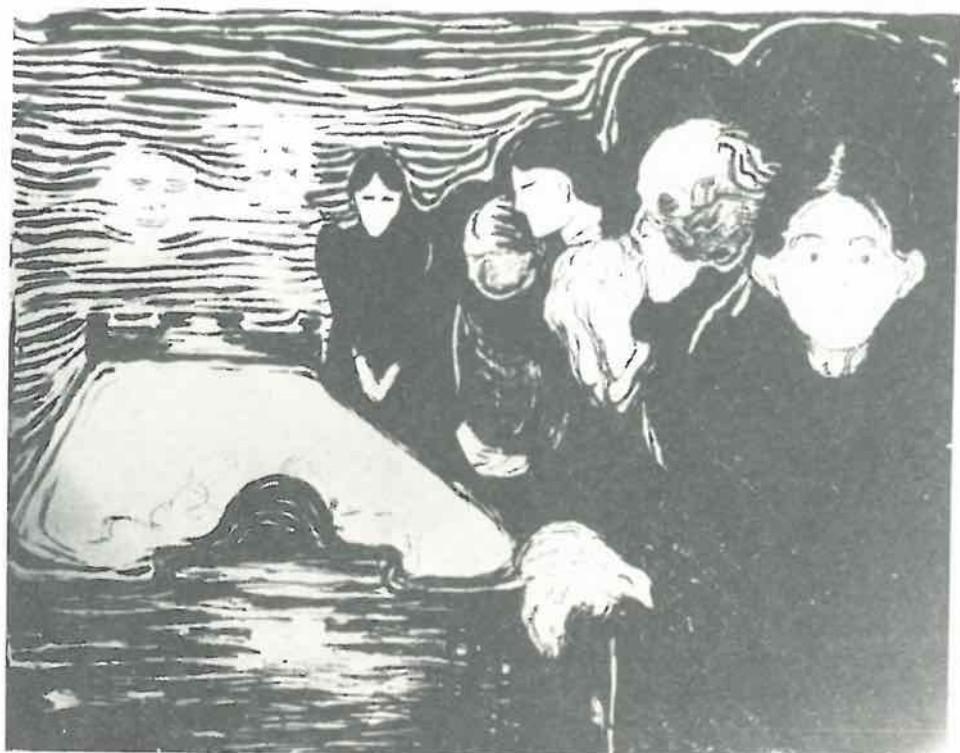


Fig.1. Edvard Munch, "Death Agony", 1896. Lithograph. - Fig.2. Nonell, "Death of a Cretin" 1897, Mided-media drawing. (Barcelona. Private collection).

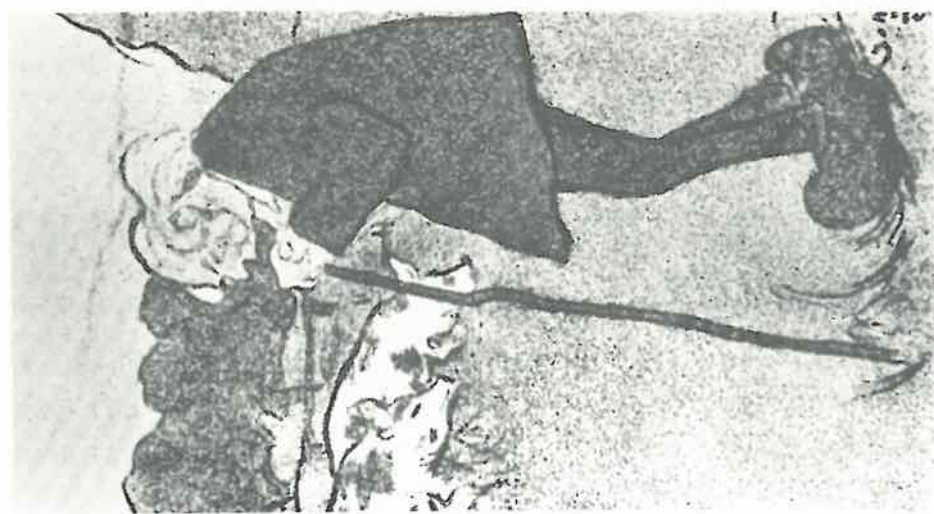


Fig. 3. Nonell, "Cretin Shepherd" 1896. Drawing. (Published in "Barcelona Comica", Jan. 16, 1897). - Fig. 4. Paul Gauguin, "Marti-nique Pastoral" c. 1889, Lithograph.

The exhibit titles also give us apparently the earliest documentation for Nonell's use of the gypsy motif which was to figure recurrently in his work. More important, however, and of greater significance to Nonell's later work is the consideration of the group of gypsy titles as a thematic choice within the context of his patterns of interest at this time.

We can see Nonell sharing, to some extent, in the prevailing climate that placed emphasis on the social or psychological meaning of chosen subjects. Munch was then concluding a two-year stay in Paris, where his graphic "Death Agony" (Fig. 1) was published during 1896. Nonell's "Death of a Cretin" (Fig. 2), and other cretin drawings were published in "Barcelona Comica", January 16, 1897, with an article that was written around the drawings after he first exhibited them, thus testifying to Nonell's early awareness of the strength of the appeal of themes of peoples not assimilated into modern, industrialized society.

Both Emile Bernard and Paul Gauguin were among the co-exhibitors with Nonell in the 1897 "XXXI^{eme} Exposition des Peintres Impressionistes et Symbolistes". Their themes of the Breton peasants, whose cultural patterns were those of earlier times, and Gauguin's thematic use of the Martinique peoples are, and were, well-known. Nonell's "Cretin Shepherd" (Fig. 3) might be compared with Gauguin's lithograph, "Martinique Pastoral" (Fig. 4). It thus seems possible to offer as a partial speculation for Nonell's choice of his recurring motif of gypsies his interest in finding a subject group that would parallel the prevailing climate of thought among the art community in which he was then participating. To reinforce this speculation, we do know that the Paris cretins as subjects for special praise⁶.

Nonell had arrived in Paris with a "northern" style he had assimilated in Barcelona⁷. A useful comparison might be his drawing "Cretins" (Fig. 5) and Munch's "Peer Gynt" poster which had appeared in "Barcelona Comica" on April 4, 1896 (Fig. 6). During 1898 Nonell was frequently using gypsy titles on his works while he was apparently rapidly absorbing other influences (including that of Gauguin⁸). and beginning to experiment with other modes.

Nonell's absorption of the Daumier work seems to have contributed most of his rapid exploration of new studio ideas. A substantial number of Daumier paintings would have been readily available to Nonell at that particular time through dealer displays, public sales, and exhibitions⁹.

The Daumier influence suggested itself first in 1898. (An early example occurs in Nonell's mixed-media drawing "Repatriated Soldier" (Fig. 7), which could be compared with Daumier's "Moonlight Walk" (Fig. 8). It may have helped to lead Nonell back to oil painting in 1899, concluding an interval of several years devoted to experimental methods of varnished pastel and pencil drawings. Daumier's "Hunters by the Fire"¹⁰ exhibited then with the Doria sale, indicates one possible source of inspiration for Nonell's facial types in his oils of that year¹¹.

The range of ideas absorbed from the Daumiers in Paris and brought back to Barcelona at the end of 1900 is extensive. Nonell was to begin a new direction in 1901¹², a direction in which specific basic ingredients can be attributed to a distillation of his Daumier

experience. For example, the heavy contour line and loose sinuous brush line that works in a manner separated from description (see Daumier's "Pierrot Strumming a Guitar" (Fig. 9) were part of the new Nonell painting campaign (Fig. 10), and continued to be characteristics of paintings which he later organized in a more abstract manner.

With more rapid reference to the distillation of Daumier characteristics there is Daumier's "Head of Pascin", also part of the 1899 Doria sale, suggesting a contributing influence to the thick application of paint and broad, heavy stroke that also appeared in Nonell's 1901 work¹³. Finally, it seems quite likely that the availability of Daumier's "Scarpin & Silvestre", reproduced in the 1888 monograph by Aleandre, contributed to the generalized treatment of bulk, weight, mass, and sense of solidity Nonell began to strive for in the first years of the century¹⁴.

It was the absorption of the Cezanne influence that also contributed crucially to the ideas Nonell was then pursuing, particularly the painting of forms in terms of organized geometric facets of colored strokes. To cite just one possible comparison, reference could be made to the blue-surfaced "Two Gypsies" (Fig. 11) and to Cezanne's "Poplars" shown at Vollard's in 1899, the same year that Vollard mounted a Nonell exhibition, and the same year in which 32 Cezanne's were featured in the Chocquet collection sale¹⁵.

Information gleaned from examination of a portion of the artist's correspondence¹⁶, directed chiefly to persons in France, allows both insight and documentation of the artist's special relationship to Paris at this time.

By late 1901 he wrote of his complete and enthusiastic involvement in what he called "serious painting", and added that he would begin to exhibit his best works in Paris¹⁷. From 1902 until his death nine years later he sought out and submitted canvases to leading exhibitions¹⁸.

The accumulated evidence strongly suggests that Nonell regarded himself as a part of the Paris art community, playing a fully mature role there, even though he painted in a Barcelona studio. His correspondence with Paris friends reveals a complete concern with dealer terms there, with improving or changing gallery representation¹⁹, and with business details concerning his works going to such exhibitions as "La Libre Esthetique" in Brussels and the Paris "Salon d'Automne" and "Independents". He subscribed to a Paris clipping service in 1903²⁰, and seems to have considered any Paris column and interview requests as events he expected²¹.

During those first years of the century Nonell regularly referred to plans he was making to resume work in Paris²², however there can only be some definite presumption of a trip there during the fall of 1905, according to family recollection²³. At that time Nonell's ideas derived from Cezanne could well have been reinforced since Cezanne had ten works in the Salon d'Automne that year and had also just been featured in a special issue of "Mercure d'France" (August 1, 1905).

We now know it was the spring of 1906 when Picasso spent time in Barcelona before continuing on to Gosol, and this allows a tighter dating of the transition in the Picasso style²⁴. The two artists were acquaintances; not long before, during the first part of 1904, they had adjacent studio space in Barcelona, and at an earlier date Nonell had turned his Paris studio over to Picasso on the latter's first trip there²⁵.



Fig. 5. Nonell, "Cretins" 1897 (?), Mixed-media drawing. (Barcelona, J. Uriach collection).- Fig. 6. Edvard Munch, "Peer Gynt" (poster), 1894.

In 1906 Nonell's studio would have had in it many of his other recent painting accomplishments. There are 1904 works such as "La Paloma"²⁶, and "Misericordia"²⁷, for example, that bear evidence of Nonell's interest in inventing and distributing related color units. The independence of color forms in the double figure painting, "Misericordia", where a blue paint unit replaces the conventional description of nose, is an obvious step toward evolving an abstract surface relying on form and color relationships. "Gypsy Woman" (1906) further illustrates this point²⁸.

One of Picasso's first examples of a distribution of controlled and related color shapes occurs in the "Two Nudes" (New York, Museum of Modern Art) painted when he returned to his studio in the fall of 1906. His studio direction into 1907, the year of "Nude with Drapery" (Fig. 13), is of course well known. It is the consideration of Nonell's painting (Fig. 12) as a possible timely, immediate reinforcement to the lessons of Cezanne and Gauguin that Picasso himself had also found that suggest a point for further evaluation. As Picasso continued his studio work after 1906-7²⁹, he may well have retained recent impressions of Nonell's translations of these lessons.

We know Nonell's painting to be important to Catalan artists; it seems possible, however, to conclude this condensed view of the seminal effects of Nonell in Paris with a broad implication of how those ingredients operated to place him in a crucial position with regard to his, and Spain's contribution to the 20th century.

NOTES

1. The gallery was called Le Barc de Bouteville until the end of 1897 when it was renamed Chez Dosbourg. Nonell's exhibition took place January 5 to February 5, 1898. This was actually a double show, with Nonell sharing the gallery with his close friend who had accompanied him to Paris, the painter Ricardo Canals.
2. 'Luz', 2nd Week Dec. 1898, p. 99.
3. This material was located during a trip made possible by a travel grant from the Department of Art History and Archaeology, Columbia University. I am grateful to them for the opportunity to pursue this investigation.
4. The list continues: 26. cretins en promenade; 27. croquis; 26. Crétins en promenade.- 27. Croquis.- 28. Gitanos.- 29. Gitanos de Barcelone.- 30. Bouquiniste du quai Voltaire.- 31. Croquis.- 32. Gitane.- 33. Feux de joie chez les Crétins.- 34. Le Jour des Morts.- 35. Le Suicide.- 36. Chapelle ardente.- 37. En sortant des Vêpres.- 38. Couple amoureux.- 39. Femme Crétine.- 40. Femme Crétine.- 41. Crétins en promenade.- 42. La Fille de la patronne.- 43. Un Curé.- 44. Marchande de légumes.- 45. Marchande de légumes.- 46. Une Mendiante.- 47. Intérieur dans une famille Crétine.- 48. La Soupe.- 49. Au Concert.- 50. Une Déclaration d'Amour.- 51. Gitanes dans les marchés.- 52. Bergers Crétins.- 53. Gitanes.- 54. Crétines près du feu.- 55. Les deux fiancés.- 56. Femme et enfants Crétins.- 57. En Route.
5. For example, the colored drawing, "The Return from Rosary", in the J. Uriach collection (Barcelona) appears to be the work reproduced on the cover of 'Barcelona Cómica', Jan. 16, 1897. Close examination reveals that these must be two separate versions, however. Again, in the case of "Death of a Cretin", published at the same time, the whereabouts of two similar examples are known. Both are signed and dated 1897. Since the published version appeared in mid-January, 1897, and after the "Vanguardia" exhibition, it might be reasonable to assume that there was a still earlier rendering.

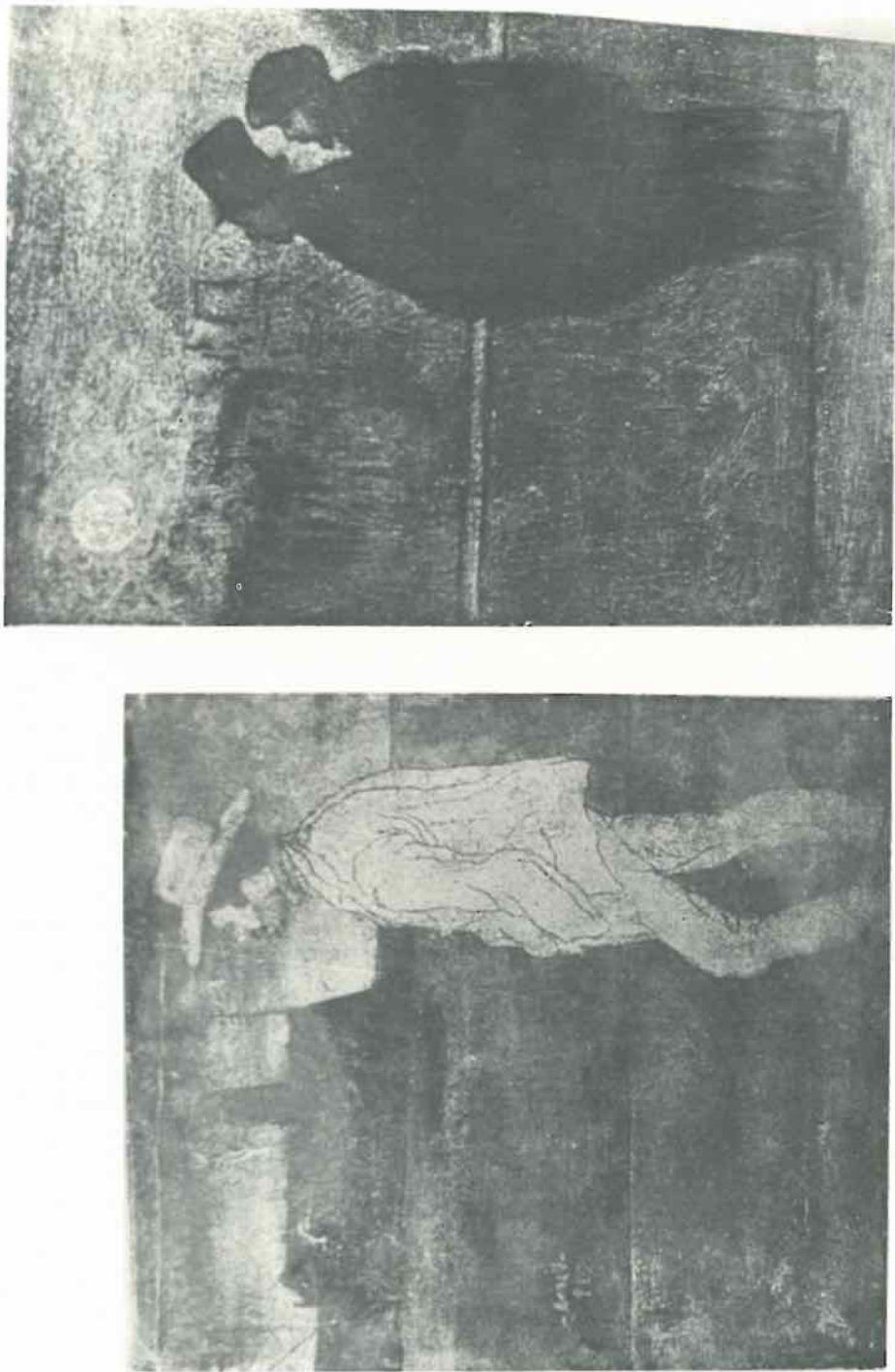


Fig. 7. Nonell. "Repatriated Soldier" 1898. Mixed-Media drawing. (Barcelona, Museo de Arte Moderno). - Fig. 8. Honoré Daumier. "Moonlight Walk" Oil. (Glasgow).



Fig. 9. Honoré Daumier, "Pierrot Strumming a Guitar", Oil. - Fig. 10. Nonell, "Male Figure" 1901, Oil. (Barcelona, C. Vinyes collection).

Nonell's use of the cretins for exhibition purposes in Paris can be reinforced with new evidence that has come to light since the Granada Congress. Lluís E. Bou i Gibert, in "Les anades de Nonell a París", "D'Art", No. 2. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 1973, pp. 3-19, has revealed a letter from Nonell to Raimon Caselles at this period listing titles of twelve drawings submitted to the "Salon de Champ de Mars" in 1897. At least eight of these appear to be cretin compositions. However, since this was March 3, 1897, and the Dosbourg exhibit occurs ten months later, it is the Dosbourg evidence that does more to serve speculations about Nonell's actually choosing to spend further studio time during 1897 on further development of this thematic interest that originally dates to Spain in the previous year.

6. In the preface prepared for this exhibition catalogue Delphi Fabrice also gives the cretins special attention, going so far as to draw parallels to Goya and to Edgar Allen Poe.

The concept of subject-theme could possibly have also been reinforced at this time by Nonell's admiration for the Degas ballet paintings from the Conde Camondo collection, which he writes of seeing at Durand-Ruel's (letter to Casellas, Feb, 26, 1898; Bou, *Ibid*, p. 16).

7. The influence and availability of the "northern" style is covered by material in a number of publications, including: J.F. Ràfols, "Modernismo y modernistas", Barcelona, 1949; Alejandro Cirici Pellicer, "El arte modernista catalán", Barcelona, 1951; Anthony Blunt and Phoebe Pool, "Picasso, the Formative Years. A Study of His Sources", New York and London, 1962; Pierre Daix and Georges Boudaille, "Picasso: The Blue and Rose Periods. A Catalogue Raisonné", London and New York, 1966; Enric Jardí, "Historia de els quatre gats", Barcelona, 1972.
8. Comparison is made here between Gauguin's woodcut "Here We Make Love (Te Faruru)" and Nonell's "Gypsies Fleeing" (Barcelona, Private collection). The available illustration does not have sufficient contrast to reproduce with this publication.
9. In 1897, Aimé Diot, dealer at 43 rue Lafitte acquired a major collection of Daumier canvases. Vollard's gallery, where Nonell had a exhibition in 1899, was nearby on rue Lafitte. Daumier was also in Vollard's collection. In 1899 three Daumier paintings were left to the Petit Palais by Jacqueline, Daumier paintings were in the Doria sale, Paris, and in several other major sales. In 1900 five Daumiers were featured in the Centennale, a Daumier monument was erected in Paris, and 'Le Rire' dedicated an issue to Daumier, May 11th. In 1901 there was a Daumier exhibition at the Ecole des Beaux Arts, a number of illustrated articles appeared, as well as a special issue of 'Le Fureteur', May 1st. (Jean Adhémar, "Honoré Daumier", Paris, 1954). Reports of Nonell's high regard for Daumier have long been available in the Nonell literature: Alexandre Plana, "Vida d'Isidre Nonell" in 'L'obra d'Isidre Nonell', Publicacions de la Revista, Barcelona, 1917, p. 71; Feliu Elías, "Situació d'En Nonell en la pintura moderna", in 'L'obra d'Isidre Nonell', Publicacions de la Revista, Barcelona, 1917, p. 71; Feliu Elías, "Situació d'En Nonell en la pintura moderna", in 'L'obra d'Isidre Nonell', op. cit., pp. 125-127; Enric Galwey, "El que he vist a can Parés", Barcelona, 1934, p. 66; Joan Merli, "Isidre Nonell", Barcelona, 1938, p. 12. Now Lluís Bou's new and welcome publication adds more documentation here, Bou, op. cit., p. 16.
10. Reproduced as Plate 101, Adhémar, op. cit. Also see Daumier's "Wrestlers", Plate 156. This painting was in the Desfossés sale, 1899.
11. Compare Nonell's "Charity", 1899 (Barcelona, Santiago Juliá collection) and "Group of Beggars" 1899 (Barcelona, J. Sala collection) with the cited Daumier paintings.
12. Nonell's studio work from this point on is centered in Barcelona.
13. The Daumier is reproduced as Plate 161, Adhémar, op. cit., It might be compared with Nonell's "Head of a Woman" 1901 (Barcelona, T. Valenti collection. Reproduced as No. 58, Art, No. 10, July, 1934, Barcelona, p. 313.)
14. A. Alexandre, "Honoré Daumier, l'homme et l'oeuvre", Paris, 1888, facing p. 185. Compare Nonell's "Two Gypsy Women" 1903 (Barcelona, Museo de Arte Moderno), reproduced as No. 64 in Enric Jardí "Nonell", Barcelona, 1969.

15. The Chocquet sale took place in July. Cezanne paintings were also in "Les Independents", 1899, and were exhibited at Vollard's May 9 - June 10, 1898, and during December, 1899. At that time there were articles in 'Revue Blanche' and 'Revue d'Art'. Cezanne was also represented in L'Exposition Universelle in 1900.

Reports of Nonell's admiration of Cezanne include: Elfas, op. cit., pp. 127-129; Galwey, op. cit., p. 62.

16. Exact whereabouts of original material is now uncertain. Information used is based on copied notes.

17. Written from Barcelona, November 24, 1901.

18. Nonell's participation in the "Salon de les artistes independents" was as follows: 1903: "Seure-Ginates", "Gitane", "Carmen", "Dolores", "Consuelo", "Esmerada", "Lola", "Pepita". 1904: "Vieille gitane", "Etude", "Consuelo", "Etude de gitano", "Jeune gitane". 1905: "Repos", "Deux gitanes", "Gitane en deuil", "La Chata", "Durmeuse", "Dolores", "La Chicharra", "Juana". 1906: "La Chinina", "Angustias", "Gertrudis", "La Chaparro", "La Morena". 1907: Six paintings, all called "Etude". 1908: Six paintings, all called "Etude". 1909: "Soledad", "Etude". 1910: "Lola", "Coralita", "La chavala", "Juana", "Julia", "Etude". Nonell's participation in the "Socfete Nationale des Beaux-Arts Exposition" included: 1902: "Gitano", "Gitanilla". 1904: "Dolores". In the Salon d'Autonme, 1905: "Consuelito", "La Mona", "Carmela", "Gitane", "Etude". Nonell also submitted to the "Champ-de-Mars" until at least 1904, and in 1903 he exhibited with the "Exposition Bellas Artes, Nantes".

19. Additional letters from one of his Paris representatives, George Thomas, are preserved in the "Album Nonell", Barcelona, Museo de Arte Moderno library.

20. Written from Barcelona March 31, 1903.

21. Written from Barcelona May 18, 1903 with reference specifically to Marius-Ary Leblond of "Grande France".

22. Plana, op. cit., pp. 68-69. In addition, Nonell writes of his intent to go to Paris during 1905 in a letter from Barcelona, September 10, 1904.

23. Carolina Nonell, "Isidro Nonell, Su vida y su obra", Madrid, 1963, p. 79.

24. The incorrect date of 1905 was originally given in Christian Zervos, "Picasso", Vol. I 'Oeuvres de 1895 à 1906', Paris and New York, 1932. Alfred Barr's questionnaire of October, 1945 to Picasso and Sabartes clarifies the accuracy of the 1906 date. (Barr, "Picasso, Fifty Years of His Art", New York, 1946, reprinted 1967, p. 46). Douglas Cooper's publication of "Picasso, le Carnet Catalan", Paris, 1958, further documents the trip.

25. The question of Nonell's possible contribution to Picasso's "Blue Period" is treated in a number of publications, including: Raphael Benet, "Picasso i Barcelona", Art, No. 1, Barcelona, October 1933, pp3-13; Joan Merli, "Picasso", Buenos Aires, 1942; Alejandro Cirici Pellicer, "Picasso avant Picasso", Geneva, 1950; Blunt and Pool, op. cit..

26. Reproduced as No. 76 In Jardí, Nonell, op. cit., (Barcelona, Museo de Arte Moderno). The author of this well illustrated monograph, Sr. Jardí, has been of especially kind assistance during phases of my Nonell inquiries, and I am grateful for his cooperation.

27. Reproduced as No. 70, Ibid. (Barcelona. Museo de Arte Moderno).

28. Reproduced as No. 101, Ibid. (México. R.Cano collection).

29. The two Picasso's used to illustrate this point were the "Demoiselles d'Avignon", 1907, and "Portrait of Pallares", 1909-10 (Detroit Institute of Arts).



Fig. 11. Nonell. "Two Gypsies" 1906, Oil. (Barcelona, Barbey collection). – Fig. 12. Nonell. "Two Gypsies" 1906, Oil. (Barcelona, Barbey collection). Detail.



Fig. 13. Pablo Picasso, "Nude with Drapery" 1907, (Moscow, Museum of Modern Western Art).

THE DESIGN PROCEDURES AND WORKING METHODS OF THE ARCHITECT ANTONIO GAUDI

GEORGE R. COLLINS. COLUMBIA UNIVERSITY. NEW YORK. U.S.A.

Antonio Gaudí used a wide variety of drawings and models in order to conceptualize architectural problems and to design his solutions to them. Some of his procedures are probably unique in history and go a long way to explain the unusual nature and appearance of his works.

In order to understand his design procedures and working methods--especially those peculiar to him--it would be useful to point out some general principles that are observable in his architecture.

The works of Gaudí are almost alone in the history of architecture for their quality of "identity" between "form" and "structure". In them the structure "is" the form, and the "forms" are "structural". The forms of his architecture are also geometrical in appearance and are controlled by geometrical laws. This is itself common in architecture, but Gaudí's "mature" architecture is uncommon, indeed "prophetic", in the fact that its geometry consists of ruled surfaces of double curvature (paraboloids, hyperboloids helicoids, etc., cf. Fig. 1) which he considered to be a geometry that underlies nature's forms and structures and hence to comprise realistic forms and not artificial abstractions¹.

From early in his career, although the actual forms were to change considerably, he sought what came to be called "equilibrated" structures, that is masonry structures (he always worked in masonry, i.e., brick or stone) that are self-sufficient within themselves and are composed in units that are likewise self-sufficient: no props, no buttresses. This was like the principle of "equilibrium" attributed to Gothic buildings by Eugene Viollet-le-Duc (whom Gaudí much admired) and described in the article on "Construction" in Viollet-le-Duc's "Dictionnaire". For Gaudí, however, the equilibrium of Gothic cathedrals was implied rather than actual (Fig. 2); without their buttresses they would all collapse. Gaudí was derogatory about Gothic architecture, calling it "incomplete" and "industrial". He often spoke of his own work as Greek (which it certainly did not look like), although the internal contrapposto of a classic Greek statue



Fig. 3. The Massacre of the Innocents on the Portal of Nativity of the Church of the Sagrada Familia. The barnyard fowl below these and other sculptures on the facade were modelled with the aid of snapshots, some of which survive. (Photo: author). - Fig. 4. Multi-view photograph of Gaudí's assistant, the sculptor Llorenç Matamala, serving as a model for what were presumably his own sculptures. (This and Fig. 5 are from the Matamala donation to the Escuela Técnica Superior de Arquitectura of Barcelona). - Fig. 5. Multiple views of human skeletons in two types of positions, taken in the workshop of the Sagrada Familia church.

does indeed have the sense of "equilibrium" that he was pursuing. Characteristically, Gaudí found this equilibrium most clearly in nature. As he said:

"Would you like to know what my model has been? (pointing to a eucalyptus tree in front of his studio). A straight-standing tree; it supports its branches, and these its twigs, and these its leaves. And everything grows harmoniously, grandly, since God Himself is the artist who rendered it. The tree does not need external support. Everything in it is balanced in itself. Everything is in equilibrium"².

Many of the idiosyncratic features of his architecture are related to this search: parabolic arches, mushroom capitals, corbelled supporting members, thin low-rise cohesive vaults of insignificant lateral thrust, "inclined columns". He commented.

"Have you ever observed that when one leans on a cane he inclines it? Thus my inclined columns are stone canes in which, as is obvious, the technique of following the lines and curves of forces is even more refined"³.

To pursue these ends Gaudí used a remarkable number of devices. His drawings were executed in many ways and for several purposes. They range in size from tiny sketches to huge working drawings and were executed in various media on several papers as well as linen. They include crumpled notes, sketches on the back of calling cards and on the face of photographs. As preparation for sculpture he used snapshots and a variety of specially posed photographs; as studies for architecture or sculpture he employed metal, plaster, and clay maquettes, paper and cloth constructions, string or wire nets, flexible human skeletons of either bone or metal, plaster casts of objects, and life casts of humans and animals.

It is instructive to look first at the use to which he put some of these techniques in preparing the sculptured elements of his buildings--in particular the Sagrada Familia church where his workshop was situated in later life. For the sculptured decoration of the Nativity facade (of about 1893-1903) which comprises a complex iconographical programme, Gaudí sought a painstaking naturalism of appearance (Fig. 3). He and his assistants relied on quantities of sketches and photographs of flora and fauna. Meaningful poses were caught in multiple photographic exposures by means of mirrors (Fig. 4), and he submitted living models to the painful process of making plaster casts of their features⁴. He went to great lengths by personal observation, by mathematical calculation, and even by the study of photographic distortions to make sure that the scale and internal proportions of figure sculpture were proper for the height at which the figure was to be situated on the facade⁵. In order to ensure that the bodily structure was truly nature's he would use either realistic skeletons or skeletons of wire or wire mesh. And, finally, to achieve a proper articulation of limbs and a counterpoise or equilibrium of the whole body, he made multiple-photographic studies of suspended skeletons in motion (Fig. 5). He said,

"An aid in this is the photographing of the model set in front of a series of mirrors. It is also useful in this to have the model in movement; in order to accustom oneself to it, one can make it go through a movement of periodicity"⁶.

In the light of what we have seen it is to be expected that Gaudí would have prepared elaborate plaster models--even walk-in mockups--of buildings he was designing (Figs. 6, 7). Individual elements of buildings were also set up in model form for the contractor to work from.

But most interesting of all are the models for architecture constructed out of cords that represent the trajectories of the lines of force in the buildings under study (Fig. 8) is an inverted photograph of a net of hanging white cords to which are attached dark strings of lengths that correspond to loads on the structure that the net represents. In a general way, this photograph when righted so that the cords are seen as hanging is similar in intent to the multiple photograph of the swinging suspended skeleton (Fig. 5) but it has a more specific purpose. The intricacies involved in calculating the forces operating in Gaudí's equilibrated structures of intricate spaces standing on inclined supports, led him to abandon the techniques of graphic statics that were used in his day and were limited to analysis of a plane cut through the structure, and instead to employ multi-dimensional models, properly weighted, as in Fig. 8. Not only did the hanging-cord model--called a funicular model--allow him to calculate in three dimensions instead of in a plane (or a series of planar sections), but it also immediately gave the skeletal "forms" of the buildings and allowed "ad hoc" changes to be made in the forms by modifying the loading on the cords--Viz, changing the form by revising the structure.

His famous model of this sort, was, of course, for the church at the Colonia Güell south of Barcelona (Fig. 9).⁶ He was engaged in this project from 1898 to 1914 or 1915 during which time only the crypt and its porch under the ramp to the upper church were completed. The first stone was laid only in 1908, and actual construction seems to have started only c. 1910. Such time as Gaudí had to devote to the project--and he is supposed to have considered it to be a "laboratory" for the structural calculations of the Sagrada Família church in which he was so intensely occupied--was apparently spent in mounting the extremely elaborate funicular model of the Colonia Güell church--a scale model off of which workmen could presumably take actual measurements for construction.

This model (Fig. 10) was composed of hanging cords representing arches (inverted) on which are suspended sacks of pellets whose weights correspond (in exact scale) to the loads that would bear on the arches if upright. The sacks (1/10,000 scale) are hung at proper intervals on the cords in the fashion of an empirical graphic-static analysis. As Photographed here, sheets of paper have been hung on the model to give a sense of the external surfaces of the building (size scale 1/10). Notice that most of the cords are hung from hooks on an irregularly shaped board which is the basic contour-plane of the site. As can be seen from Fig. 12, the site rises from front to rear of the projector buildings so that the finished crypt occupies only the front lower part of the building and is cut off at the rear where the terrain rises to the level of the altar of the upper (unbuilt) church.

The crypt porch under the ramp to the upper-church entrance as projected in Fig. 10 is almost exactly the way that part of the structure was executed (cf. Fig. 9). Gaudí and his staff did careful graphic static calculations of each of the arches that we see in the porch-ramp part of the model, in order properly to weight each arch with sacks⁷.

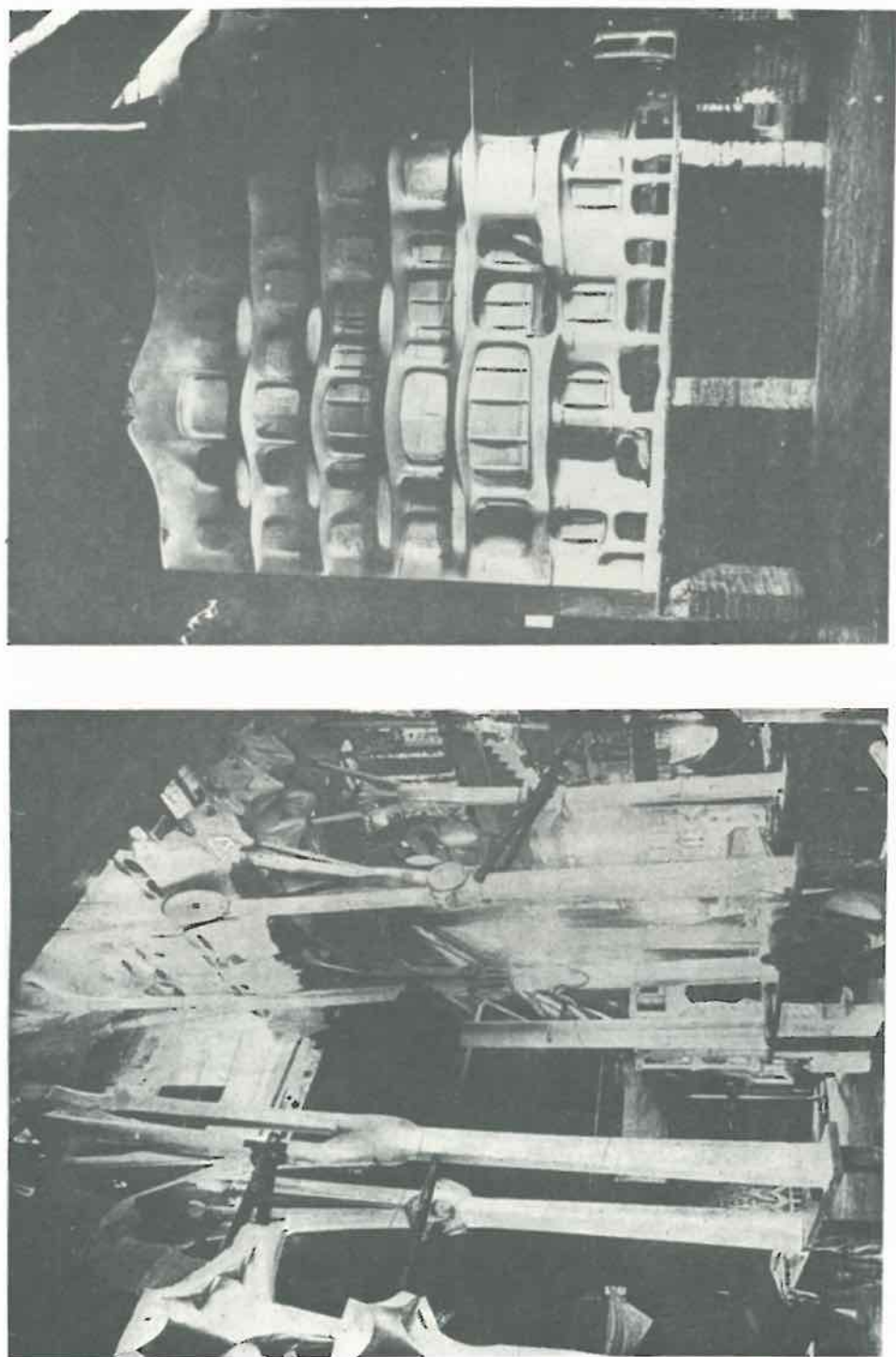


Fig. 6. Large-scale plaster model of the nave of the Church of the Sagrada Família. (From F. Camprubi, *Alemany, "Die Kirche der Heiligen Familie in Barcelona"*, Barcelona, 1959, Fig. 18). - Fig. 7. Scale model of the Casa Milà as it existed in the attic of that building until renovations of the 1950s. (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona).

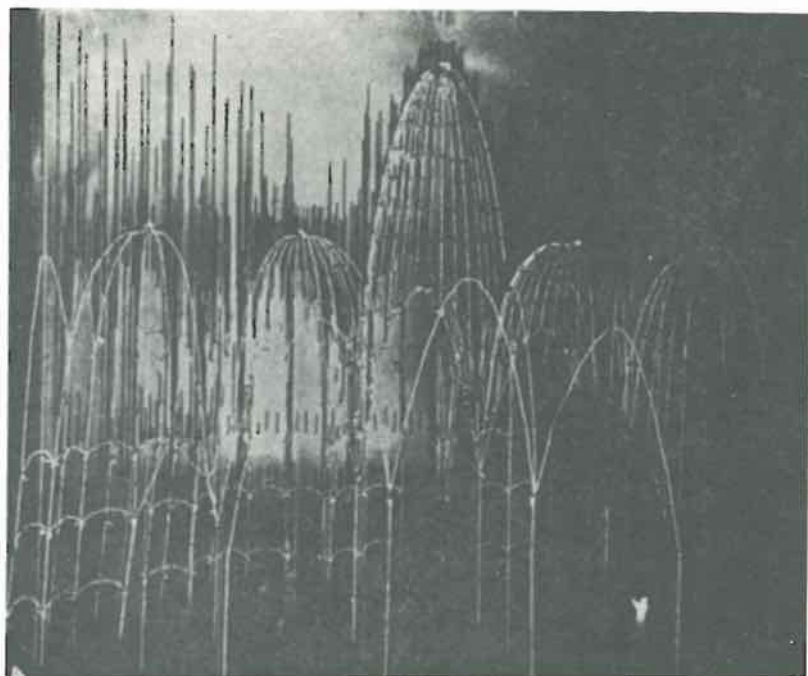


Fig.8. Inverted photograph of a multiple funicular model for a church, done before those for the Colonia Güell church. From J. Ráfols and F. Folguera, "Gaudí", (Barcelona, Editorial Canosa, 1929, p. 200). - Fig.9. Santa Coloma de Cervelló, Church of the Colonia Güell, 1898-c. 1915, as left unfinished. We see the entrance to the crypt under the porch which is formed in turn the second stage of a sloping ramp that leads to the level from which the church proper was to rise. (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona).

The calculations, the model, and the finally constructed porch cannot be completely correlated, however, because an advantage for Gaudí of this sort of model was, as we have noted, that after he had hung it as a three-dimensional illustration of his two-dimensional graphic static calculations, he could still modify the "forms" at will for other than structural reasons, by changing the number of pellets in the sacks or by moving a hook. The apparatus becomes a dynamic, equilibrating, tinkering-machine.

Anyway, at this point he drew on an inverted photograph of the model and arrived at a projected elevation of his building (Fig. 11). The resultant sketch must have pleased him because it resembled sets of peaks at nearby Montserrat--the holy mountain of the Catalans: architecture is here, then, both in accord with geometrical law and in accord with nature's geology!

He also had the model photographed from the rear against some sheets of cloth hung behind it (Fig. 12), and he made drawings on this type of photograph as well (Fig. 13). He made a number of other drawings, some of which were pinned up in the shed where the model was hung⁸.

He also photographed the interior of the model: looking out the "door" of the church (Fig. 14) and looking toward the "altar" (Fig. 15). Note the sacks, white fasteners, and disk labellers⁹ on the cords. Then he drew on such a photograph, inverted. (Fig. 16). There are also interesting inverted photographs of detailed portions of the interior (Fig. 17). This photo corresponds to a view diagonally across the center of the crypt on the contour board (i.e., ground level). It seems to agree with the present plan of the crypt, but not with Gaudí's original calculations for the model: that he has shifted things a bit is suggested by the unused hooks to be seen in the "floor" board.

The Catalan poet Josep Carner, a friend of his, composed an "acusa" (Catalan jingle) about this gadget of Gaudí's:

Ara ha fet una maqueta
d'una església molt coqueta.
Es el temple i cada altar
tot de fil d'empalmar.

Of about the time that he was beginning to work out his funicular models, but, I think, a few years previous to actual installation of the one we have been examining at the Colonia Güell are two drawings by Gaudí that explain how he was thinking about structure and form. One, probably about 1898, illustrates his fascination with the "natural" forms of hanging things--in this case an intricate pendant light fixture for the Chapel of S. José in the crypt of the Sagrada Família church¹⁰. The other is, in my opinion, the most crucial drawing that survives by his hand, in that it seems to mark the breakthrough into his mature "organic" style. It is a sheet of rapid sketches for chairs for the business office in the Casa Calvet, probably drawn in 1901 (Figs. 18, 19). In what appear to be "free forms" (picture them inverted and suspended like the funicular model) we can see him reaching for the most essential function of the chair as a skeletal support (with inclined legs) for the "function" of the human body at rest and cupped by thick pads that are attached to the "skeleton" of the chair and hold the body almost as in a hand.

Gaudí's drawings merit our separate attention but it should be apparent by now that a "sketch" was only one of several devices that he used to analyze a project, and it is well known that his presentation drawings in no way committed him to carry out a building exactly in terms of the forms depicted. He is reputed to have made substantial changes--involving demolition of offending portions--directly on the job. With respect to the Sagrada Familia church, in the course of an extended dialogue with a Barcelona newspaper editor in 1914 he commented, while standing in front of the "actual plaster model" of the projected church:

"I have no plans, as you might suppose. This seems strange, and yet it is very logical" ¹¹.

And he went on to explain that the scale of the church required that its forms be "circumstantial", viz., a function of any particular moment in the works which themselves could go on for centuries, --that in Gaudí's own lifetime appreciable shifts in design would occur. He cited the example of changes in style and function in medieval cathedrals over their long construction spans.

The fact is that he made countless drawings, and they not only reflected his evolving style of architecture, but in some cases testify to the purpose of his changes in style better than do the buildings themselves. Unfortunately the great mass of his drawings was lost when his atelier at the Sagrada Familia church was burned in the summer of 1936, and his Colonia Güell files were also destroyed during the Civil War. But from those drawings that survive or were photographed before destruction, a great deal can be learned. I have analysed these stylistically and chronologically elsewhere at a length that is not possible here where time allows me to make only a gross differentiation between his earlier and later styles ¹².

For example, if, as Ráfols did, we compare the drawing (Fig. 20) that Gaudí made for a chair in 1878 (the year he received his title as architect) with the Calvet sketches that we have been looking at (Fig. 18), we can see that his early manner was monumental and involved with the mechanical or mechanistic details of the object portrayed, whose own picky neo-Grec detailing is enhanced by the little curlicues of Gaudí's personal drawing style. The later drawing has become more fluid and continuous with regard to both the object and its manner of depiction; the little agitated fillips of his pencil have become the whole character of the sketch. This is perhaps even more obvious--and more architectural in scale--when we compare his sketch of the 1890s for the apse of the Sagrada Familia church with one of the early 1900s for a sanctuary in Reus, his home town ¹³. The earlier one is obviously built up of sharply separate geometric units; the later one has precisely those flowing, dynamic, and unitary characteristics that, in Wölfflinian terms we would call Baroque or Rococo.

To observe the same distinction in actual buildings, let us compare the facade of the Palacio Güell of 1886-89 with that of the Casa Batlló of 1904-06. The former (Fig. 21) is designed in terms of a rectangular grid of chunky solids and voids, with entire prismatic units corbelled out to form separate, competing frontal planes. The Casa Batlló (Fig. 22) was originally a rectangularly composed front like its neighbor on its left, but everything that Gaudí did in revamping the facade was involved in achieving continuities instead of discontinuities, largely in a vertical sense as is epitomized by the emergence,

out of wall, of the turret with its floriated cross. And the projecting "piano nobile" flares out openly as if it were the upper reaches of a stand of trees instead of jutting forward on sharp-edged brackets, as at the Palacio Güell. At the cornice level the distinctions we are making are even more overt; in the Casa Batlló the chromatics of the tiles interweave polyphonically green to buff, buff to green. The aperture in the roof on our right, ingeniously formed from intersecting hyperbolic paraboloids, resembles the belfry that he had recently designed in a cleft of the mountain of Montserrat. In his late architectural style, then, an interplay of geometric forms becomes a metaphor of nature: structure, form, geometry, and nature are one.

From this first decade of our century we have a series of Gaudí's drawings that show how certain forms were transferred from one project to the next and then were metamorphosed in the course of Gaudí's ruminating over the project under construction at any particular time.

Gaudí's remarkable early drawing for the Casa Batlló of c. 1904¹⁴ (Fig. 23) was based in its upper part on one of the Park Güell gatehouses he had just completed (Fig. 1): his "official" outline drawings for the Casa Batlló submitted to the city building office are of the same design¹⁵. The crest of the building as constructed was changed, however (Fig. 22) and is much more like that of his contemporaneous sketch for the Casa Graner, never built (Fig. 24). Meanwhile the "official" outline facade design for the Casa Milà of early 1906 (Fig. 25) resembles the top of the Casa Batlló as built (Fig. 22). But the Casa Milà was to end up instead with a series of roof elements (Fig. 26) similar to the later drawings for the Colonia Güell church (Fig. 13). Oversketches on the calculation sheets for the Colonia Güell church (see Note 7) also resemble parts of the recently completed Casa Milà--in this case its building cornice (Fig. 27).

This sequence of buildings and drawings demonstrates:

1) that it is impossible to chronicle the development of Gaudí's architectural forms without simultaneous study of his drawings, and 2) that he transformed his concepts as much while he was actually "building", as while he was drawing in preparation for the project.

As regards parallels and precedents to the working methods that we have ascribed to Gaudí:

I have no reason to believe that any architects contemporary with Gaudí in Catalonia conceptualized their problems in a fashion at all comparable to his¹⁶. Admittedly his peers have been less studied than he has, but what we do know about them as working architects and from their drawings suggests that, although the products of their designing were often unusual in appearance, they never attained that peculiar vision of nature, geometry, and architecture that led him to the substitution of his three dimensional models for the methods of graphic statics. Comparing Gaudí to them will not, I think, serve any better purpose than viewing him against other European architects.

In comparison with architecture elsewhere, however, talented Catalan architects did, it seems, have some remarkable patrons. There was a group of wealthy industrialists who, caught up in the "catalanista" movement along with a number of their architects like Gaudí, Domènech y Montaner, Vilaseca, and Puig y Cadafalch, seem to have encouraged

these architects to design the unusual, colorful, and extravagant buildings which glitter still today in the otherwise humdrum street of Barcelona, her suburbs, and outlying towns. Gaudí's Maecenas, Eusebio Güell, was perhaps the outstanding example and certainly encouraged Gaudí's architectural experimentation.

Gaudí's pride at being in one of the first classes to be graduated from Barcelona's new architectural school in 1878 may have been a stimulus to him--but among his immediate associates at the school, no one developed as he did. Nor was the school curriculum itself outstanding apart from the presence of an influential aesthetician (Manuel Milá y Fontanals 1818-84) and a remarkable authority on structures (Juna Torras Guardiola 1827-1910) with both of whom Gaudí studied.

In circumstances generally encouraging for architects to be innovative, then, Gaudí was distinctly out of series--but were there historical precedents "elsewhere" for his unusual working procedures?

He owed much in a general way to his veneration for Eugène Viollet-le-Duc. Gaudí was in the second generation of Catalan architects to be inspired by the French theoretician's structural rationalism¹⁷, and many of Gaudí's oracular utterances are fraught with the same polemical association of the practice of architecture with social and ethical problems of the day that we experience in Viollet. On the other hand, he did not in later life ever quote directly from or paraphrase Viollet-le-Duc so far as I know, and he must have been considerably disenchanted that nowhere in the Frenchman's voluminous writings is there to be found any concern with that building element which was the very basis of Gaudí's own structural-rationalist architecture: the thinshell tile or timber vault. This is the more surprising since this Spanish Catalan vaulting tradition was shared by Roussillon in southern France and its merits had been debated in the French Academy during the 18th century¹⁸.

But to be more specific about historical precedents, what about Gaudí's specialty, the use of a funicular cord model for calculation and design? So far as is known, this technique was his own invention, but there are some prototypes or parallels that should be mentioned:

1) In 1748 the Italian scientist and builder Giovanni Poleni published a structural analysis of the dome of St. Peter's in Rome (in connection with repairs necessary to the dome)--that employed the concept of a hanging catenary, tipped up, to locate the curve of the true arch within the masonry of the dome. (Fig. 28)¹⁹ As it was printed in a well-known engraving that we see here and it seems to have been common knowledge in engineering circles, Gaudí as a student may well have been acquainted with it. There is no evidence, however, that it was other than a diagram and that Poleni ever built a funicular model.

2) So far as we know, the only individual to propound the use of an actual catenary or hanging-cord system for the calculation of vaulting was Heinrich Hübsch, an early nineteenth century neo-Romanesque architect in Germany and a considerable writer on architectural theory (Fig. 30)²⁰. His recommendation was that a cord attached to the foundations of the inverted cross-section of a church building would, if weighted when it passed by load-bearing parts, form a funicular polygon of the true arch involved. We have no

evidence that Hübsch's system was ever taken up, however, and the publication in which it occurred was probably too obscure for the idea to have achieved any currency.

3) A contemporary parallel, at least to Gaudí's employment of parabolic arches is to be found in the standard French Beaux Arts textbook of the early twentieth century, the "Elements and Theories of Architecture" by Julien Gaudet²¹. A critic, like Gaudí, of the Gothic use of buttresses, Gaudet published in his 1903 volume an analysis of the church of St. Ouen in Rouen that indicated how parabolic buttresses would have better established structural equilibrium than the existing system and could have been constructed by the means that were available to medieval masons (Fig. 29).

During the nineteenth century those who used the catenary or parabolic curve to analyse vaults seem never to have dreamed of actually constructing a parabolic arch in architecture (that is, in other than metal bridges and sheds) for reason of "its want of elegance", they said, "because it does not spring at right angles to the horizontal line (of the ground)..."²² Gaudí, however, thought and acted otherwise from early in his career. And whereas these several possible prototypes for or parallels to Gaudí that we have illustrated were trying by their use of funicular curves to "simplify" their analysis of the situation, Gaudí used his funicular models instead to make his resultant architecture conform more closely to the "complexities" of nature.

As so often in the study of his work, the search for specific sources of his procedures and his results only picks away at the details of what was a remarkably holistic and prophetic vision of what the thinking about and the building of architecture could be.

NOTAS

1. See G.R. Collins: "Antonio Gaudí: Structure and Form", 'Perspecta 8' (New Haven: Yale University School of Architecture), 1963, pp. 69-90. Translated in 'Hogar y Arquitectura' (Madrid), No. 66, Sept-Oct. 1966, pp. 34-52.
2. As reported by his friend José María de Dalmases in 'Calendario Josefino para 1927' (Barcelona), Dec. 1926, pp. 19-20. The fashion in which Gaudí considered that the principle of equilibrium applied equally to architecture and to life-conduct is charmingly described by Ráfols in the early monograph on Gaudí: J. Ráfols and F. Folguera: "Gaudí", Barcelona, Editorial Canosa, 1929, pp. 82-84.
3. From A. Tintoré Oller: "Gaudí, admirador de la natura, feta al cel", in 'El Matí', (Barcelona), 21 June 1936, suppl., p. 7.
4. For illustrations of his methods of sculpture and the devices that he used see J. Folch i Torres, "L'arquitecte Gaudí", 'Gasete de les Arts' (Barcelona), No. 52, 1 July 1926; and R. Descharnes and C. Prévost, with G.R. Collins as ed., "Gaudí, the Visionary", New York, Viking, 1971, Chap. IV. For his using of casts and mirrors, see C. Martinell, "Conversaciones con Gaudí", Barcelona, Ediciones Punto Fijo, 1969, pp. 42, 45-46.
5. These procedures are described in the forthcoming publication by G.R. Collins and J. Bassegoda Nonell, "Antonio Gaudí: Designs and Drawings", Princeton University Press, Chap. III.
6. From a collection of unpublished quotations by Gaudí assembled in 1969 by Joan Bergós and on file in the Amigos de Gaudí of Barcelona and New York: quotation No. 216. For more on Gaudí's use of skeletons and his conception of that tradition in earlier art, see Martinell, op. cit., pp. 43-44.

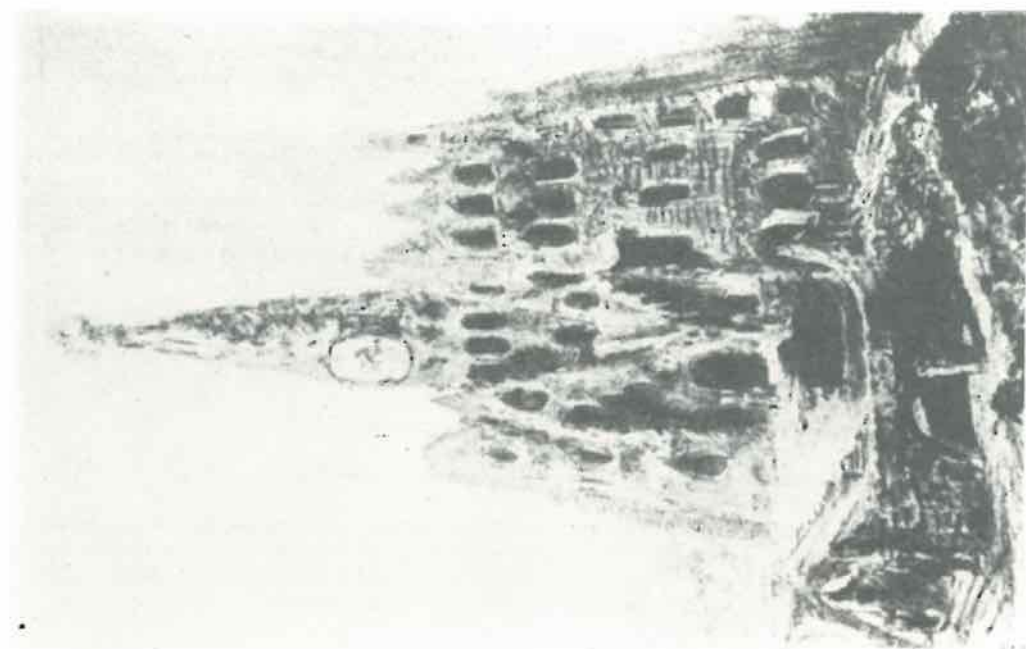
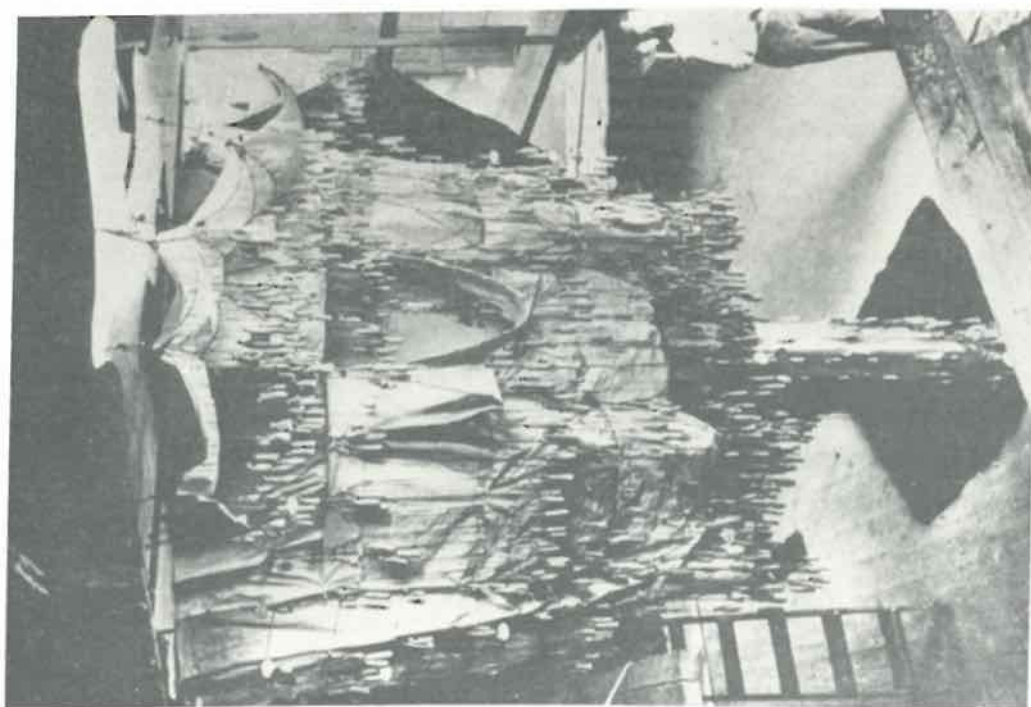


Fig. 10. Photograph of the exterior of the funicular scale model of the Colonia Güell church, here hung with material to indicate exterior surfaces. (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona). - Fig. 11. Colored drawing by Gaudí on an inverted photograph like that in Fig. 10. (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona).

7. There exists a folio of folded sheets of graphic static calculations and plans dated 27 July 1910 and apparently in the hand of Gaudí's assistant Francesc Berenguer. On three of the graphic static sections three are superimposed sketches of the edge or cornice of the upper church ramp, possibly drawn by Gaudí. See Fig. 27.
8. A poor photograph of this display survives in the Amigos de Gaudí of Barcelona and New York.
9. Some of the disks, apparently used primarily to draw related cords together, carry notations of the weight of the load at that particular point. In certain cases they vary from the weights inscribed at the same points in the plans mentioned in Note 7, suggesting that manipulative changes were constantly in progress in the model.
10. Drawing lost, but pictured in Ráfols & Folguera, *op. cit.*, p. 112.
11. J. Martí Matlleu in 'Diario de Barcelona', 10 March 1914.
12. See Chap. III of the portfolio publication cited in Note 5 above.
13. Fig. III-11b and Pl. 44 respectively in the portfolio cited in Note 5.
14. It appears from the handwriting that the figures and calculations on this sheet and the measured drawing of the original state of the facade are Berenguer's and that Gaudí sketched his ideas for the new facade over the old one, much as he would draw on a photograph of the funicular model of the Colonia Güell church or on Berenguer's graphic diagrams described in Note 7 above.
15. Plate 46 in the portfolio cited in Note 5.
16. Because of the pressure of time it was decided to concentrate more on Gaudí alone in this paper than the prior abstract would suggest, paying less attention to his contemporaries in Catalonia. Any sustained comparison of their styles of architectural drawing was out of the question.
17. Viollet-le-Duc wrote in Vol. II (Lecture 11) of his "Entretiens sur l'architecture" (Paris, Vve A. Morel & Cie., 1872): "En effet, toute architecture procède de la structure, et la première condition qu'elle doit remplir, c'est de mettre sa forme apparente d'accord avec cette structure".
18. See Turpin C. Bannister: "The Roussillon vault...", 'J. of the Society of Architectural Historians', XXVII, No. 3, Oct. 1968, pp. 163-75.
19. G. Poleni: "Memorie istoriche della gran cupola del Tempio Vaticano", Padua, 1748, Fig. XIV, Tav. E, p. 42.
20. H. Hübsch: "Bau-Werke", 1st series, Karlsruhe and Baden-Baden, 1838, text p. 46, Fig. V.
21. J. Guadet: "Elements et theorie de l'architecture", Paris, Librairie de la Construction Moderne, Vol. III 1903, Fig. 1076.
22. J. Millington: "Elements of Civil Engineering", Philadelphia and Richmond, 1839, p. 646, paragraph 1161.

NOTA FINAL

The final prints of all illustrations in this paper were prepared by my son Lucas M. Collins. I was greatly assisted in my study of the calculations mentioned in Note 7 by my assistant, Maurice E. Farinas. The matter of Millington's book cited in Note 22 (the second textbook on civil engineering in the English language) was brought to my attention in its Spanish edition (Madrid, Imprenta Nacional, 1846) by my colleague Professor Juan Bassegoda of the University of Barcelona. Hübsch's book, not at that time available in the United States, was consulted for me at the British Museum by my colleague, Phyllis Braff.

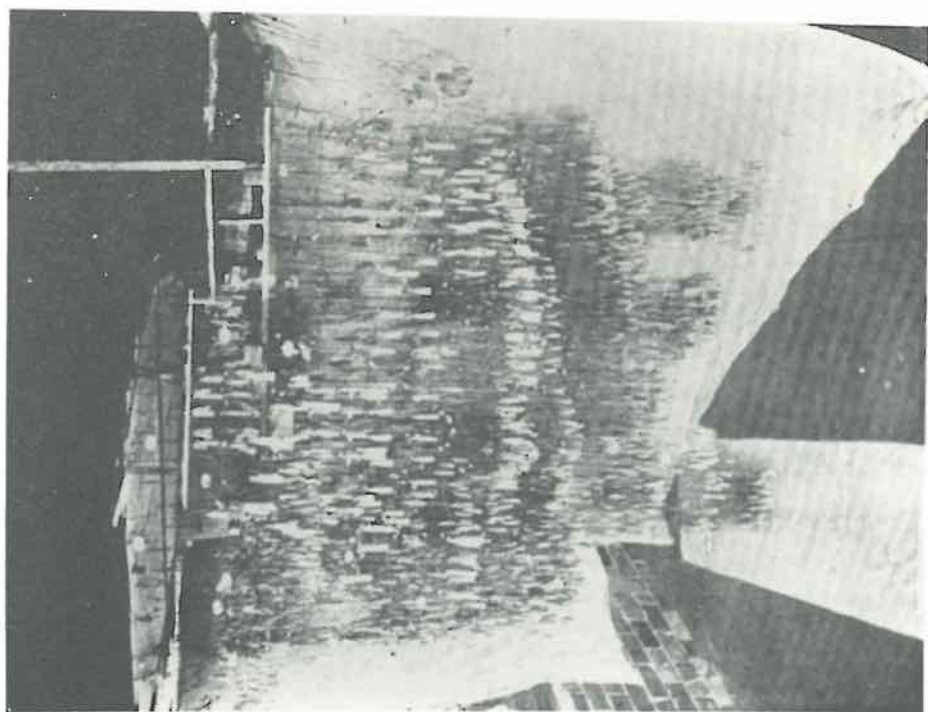
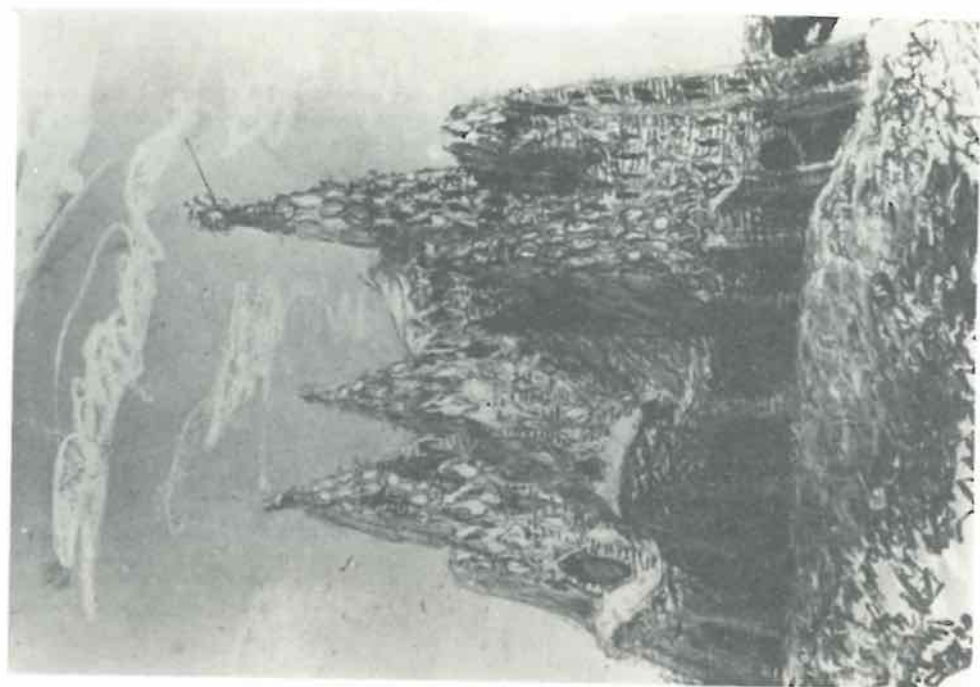


Fig.12. Funicular model of the Colonia Güell church, possibly in a different form from that in Fig.10 and viewed from the rear. When inverted, this photograph shows how the sanctuary end (at left) was raised above the crypt on the sloping site. (From "Anuario", 1913, p. 77). - Fig.13. Drawing by Gaudí on an inverted photograph of the type of Fig.12. (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona).



Fig. 14. Interior of the model seen in Fig. 10, looking toward the "entrance". (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona). - Fig. 15. Interior of the model looking toward proposed sanctuary and altar. (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona).

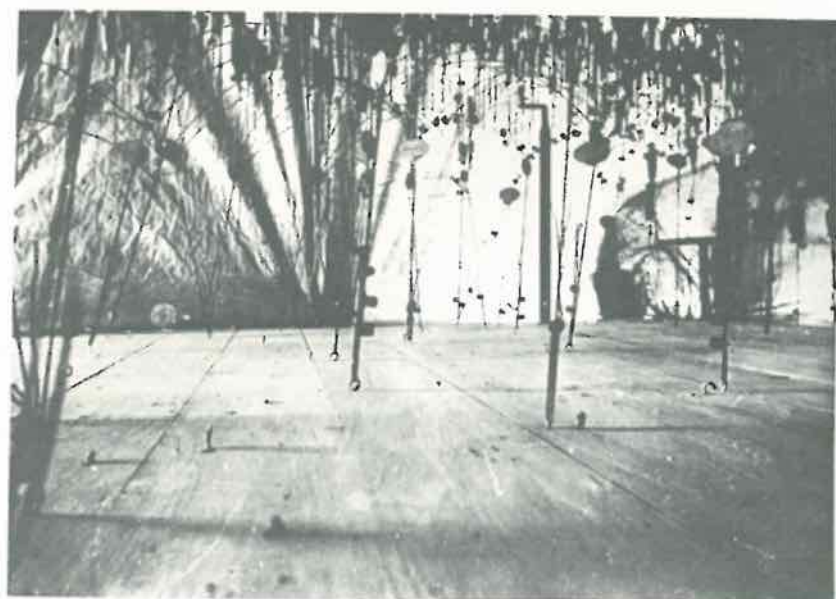
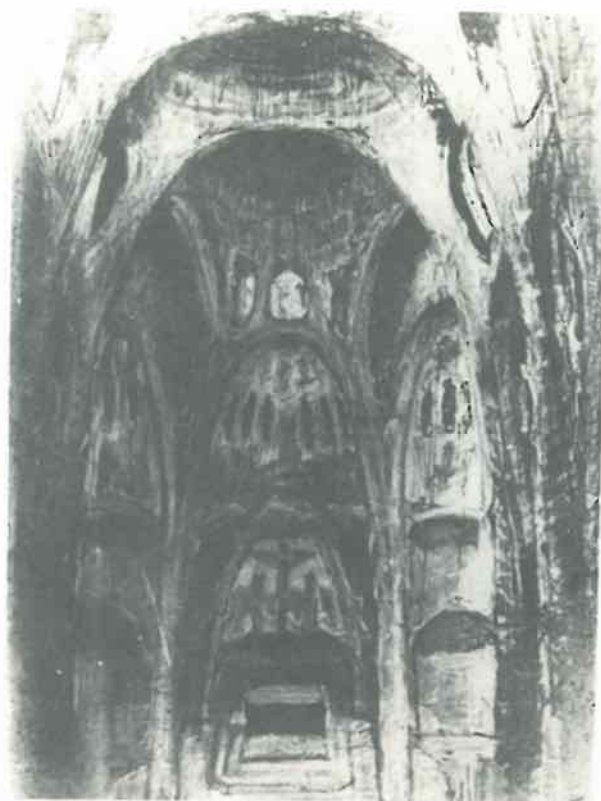


Fig.16. Drawing by Gaudí on an inverted photograph of the type of Fig.15. (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona). - Fig.17. Inverted photograph of the interior of the model taken in that portion corresponding to the crypt. (Photo: Amigos de Gaudí, Barcelona).

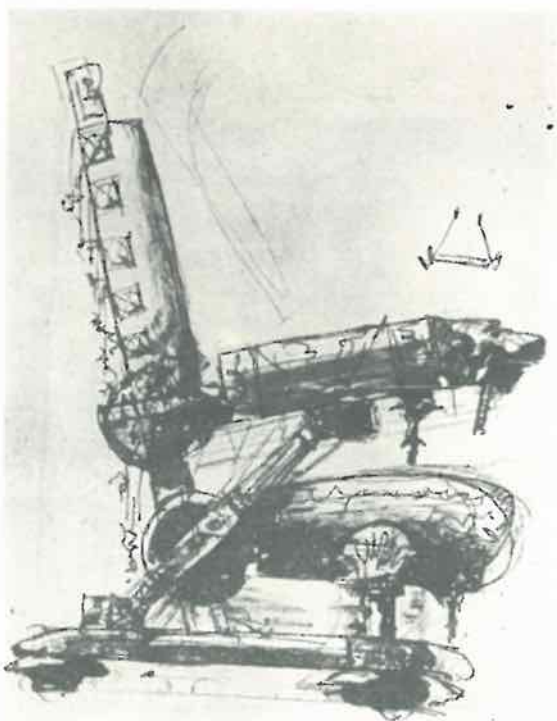
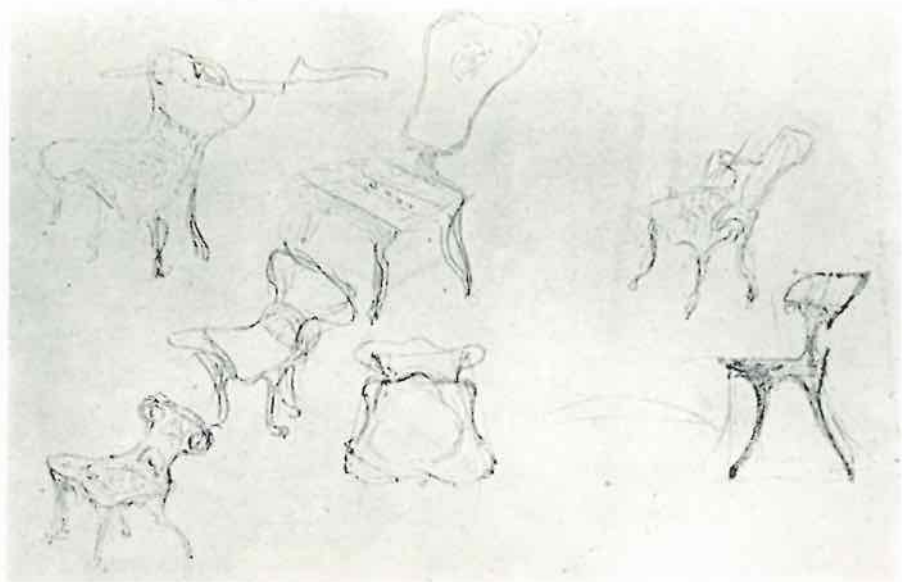
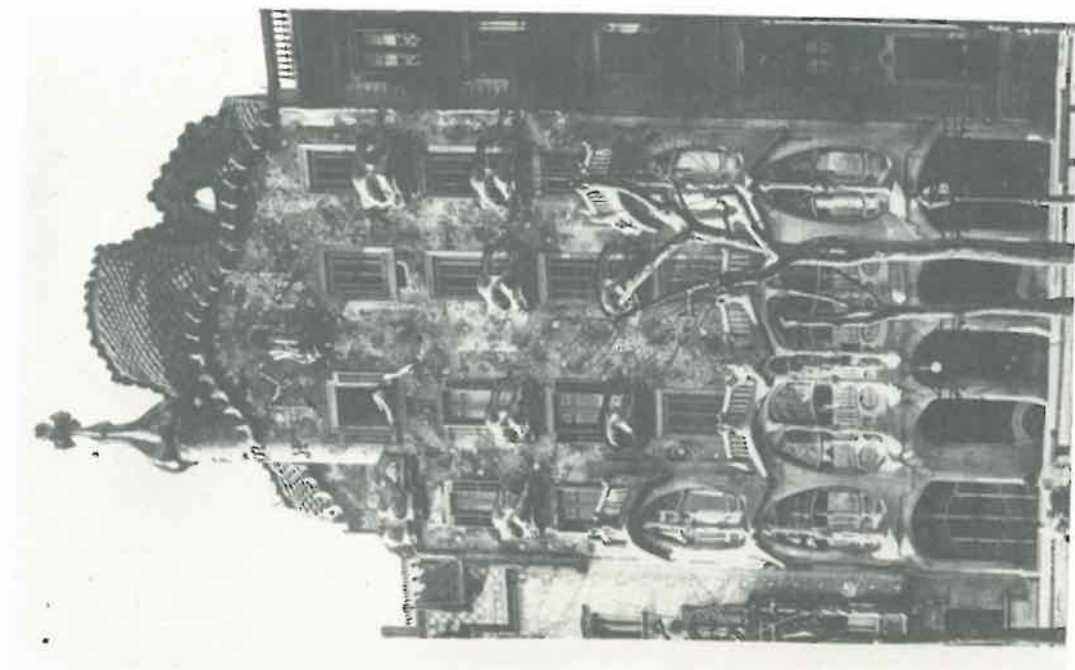


Fig.18. Studies by Gaudí for chairs in the director's office in the Casa Calvet, Barcelona, c. 1901. (From Ráfols & Folguera, *op. cit.*, p. 227). - Fig.19. Actual chair from the Casa Calvet, by Gaudí. (Photo: E. Casanelles). - Fig.20. Drawing for an armchair by Gaudí as a young man. (From Ráfols & Folguera, *op. cit.*, p. 226).



Fig.21. Barcelona, Palácio Güell, 1886-89. (Photo: René Taylor). - Fig.22. Barcelona, Casa Batlló, 1904-06. (Photo: Archivo Mas, Barcelona).



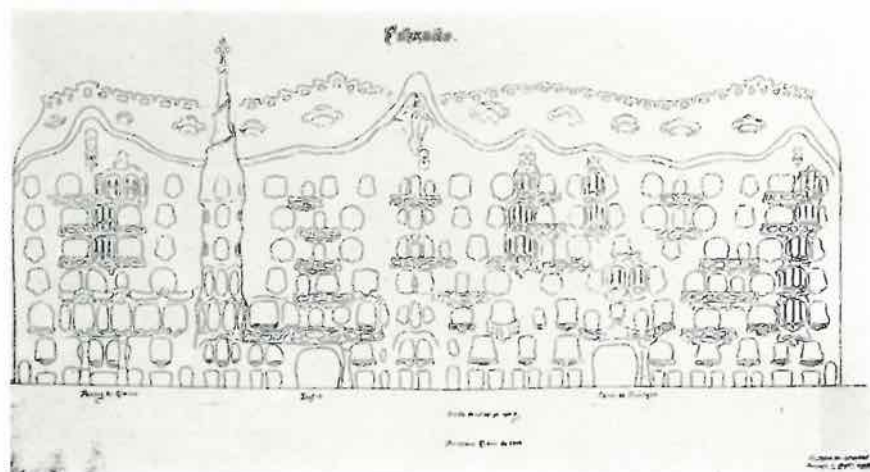
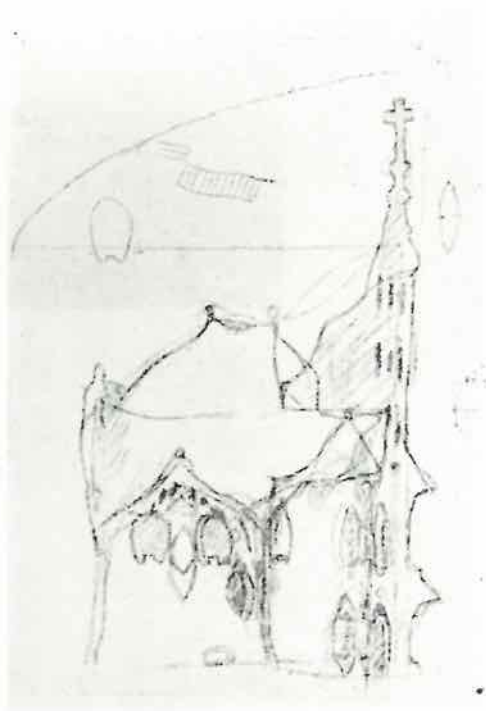
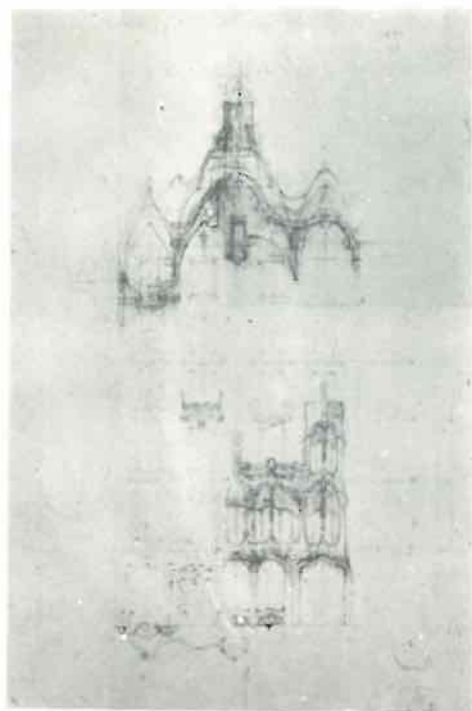


Fig. 23. Central portion, only, of a large study for the reformation of the Casa Batlló, c. 1904. (Photo: Blassi, Barcelona).— Fig. 24. Gaudí's sketch for a house for his friend, the painter Luis Graner, in the Barcelona suburbs. (From Ráfois and Folguera, *op. cit.*, p. 171).— Fig. 25. Outline drawing (dated December 1906) submitted by Gaudí to the municipal authorities with the request for permission to erect the Casa Milá. (From original in the Amigos de Gaudí, Barcelona).

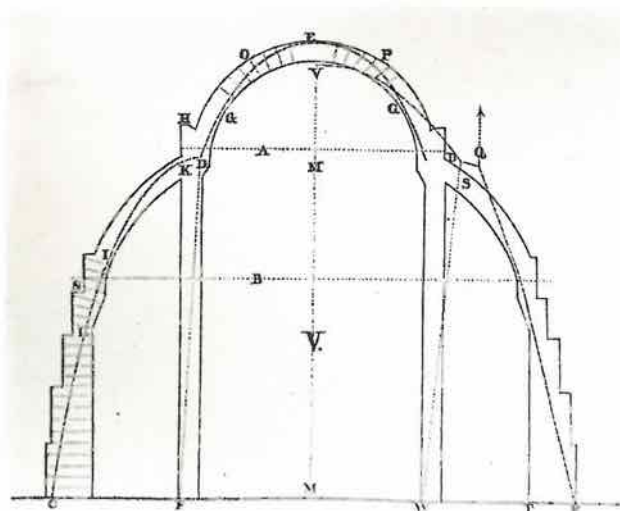
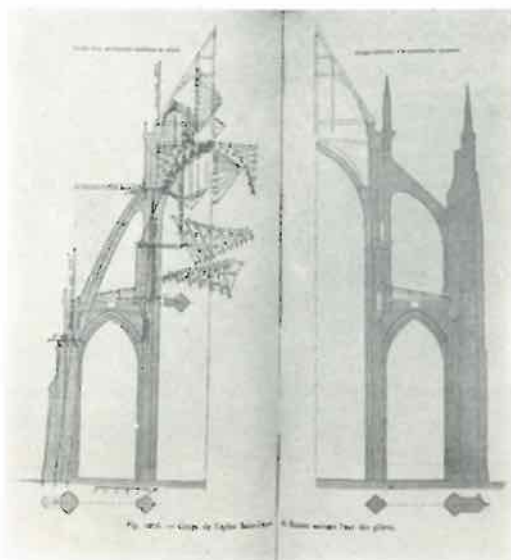
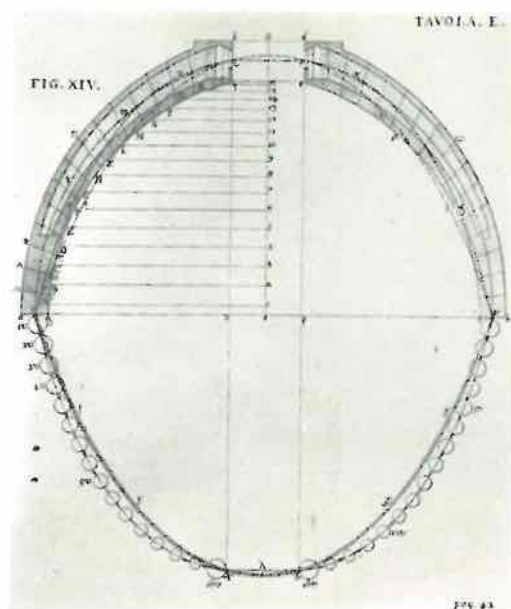


Fig. 28. Poleni's analysis of the dome of St. Peter's in Rome, 1748. The loaded catenary, when tipped up gives the thrust line of the dome. (See Note 19).— Fig. 29. Guadet's sections of the church of Saint Ouen, Rouen, taken through the piers. Left, with flying buttresses according to Guadet's calculations; right, as the construction exists. (See Note 21).— Fig. 30. Hübsch's diagram of the forces in a masonry church as revealed by a cord suspended from the foundation points of the diagram when inverted. (See Note 20).

UN CUADRO DE EMILIO SALA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA: "EXPULSION DE LOS JUDIOS"

ADRIAN ESPI VALDES. CENTRO DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS. ALICANTE

Esta comunicación no pretende sino describir, documentar y recoger cuanto se ha dicho - en campos bien opuestos, por cierto - en torno al cuadro "Expulsión de los judíos", que siendo propiedad del Museo de Arte Moderno de Madrid, se encuentra de un tiempo a esta parte en el Museo de Bellas Artes de Granada.

No pretendemos un esbozo biográfico de su autor, estudiado en otro lugar y, en parte, en nuestra tesis de doctorado, ni tampoco nos detenemos en el período en que el cuadro en cuestión tiene que fijarse, la época en que se desarrolla, y prolifera con insistencia, la llamada pintura de "historia".

Emilio Sala Francés, nacido en Alcoy (Alicante) en 1850, afincado en Valencia algo más tarde, ciudad en cuya Escuela Superior de Bellas Artes cursa estudios de pintura con singular aprovechamiento, ha de comenzar cobrando fama en el ámbito nacional, e incluso en el internacional, gracias al género histórico, género que se institucionaliza y alcanza dignidad oficial con el comienzo de las Exposiciones que reglamenta e inicia Isabel II.

La pintura de "historia" abre a Sala las puertas de la consideración social, después de que a sus diecisiete años pintara en Valencia - y se le premiara allí - un "Bodegón", trabajo efectuado en las propias aulas de la escuela. Sus estudios en la institución valentina y las certificaciones expedidas por sus profesores - Salustiano Asenjo, Ricardo Franch, Plácido Francés, etc. - le facultan, al menos teóricamente, para otras empresas de mayor envergadura.

Ya en Madrid, a partir de 1871, obtiene Sala dos medallas nacionales con sendos cuadros históricos, "Educación del Príncipe de Viana" y "Guillén de Vinatea". Se aleja a continuación del tema y sobreviene en su vida artística una rica etapa de decorador de palacios madrileños y casonas nobles, de retratista enjundioso. Pero mientras se operan en él todos los cambios, militando a la vez en el campo de la pintura que se ha convenido en llamar de "género", en el paisaje y en esa otra que podría titularse de

"casacones", sobreviene algo muy importante en su vida. Es su traslado a Roma disfrutando de una pensión de mérito - pintura de la figura - que le otorga la Academia de Bellas Artes de España en aquella capital. Beca que tiene una duración de tres años, de 1885 a 1888. El contacto con el cenáculo de artistas españoles que como él disfrutaban de un pensionado, tales como Pradilla, Vicente Palmaroli - a la sazón director de la institución hispana en Italia - , José Benlliure y Joaquín Sorolla, juntamente con el escultor Eduardo Barrón, y los músicos Santamía y Emilio Serrano, es un aspecto muy importante a la hora de valorar su formación integral.

Más tarde Sala se traslada a París. La capital gala representa y significa por estas fechas mucho más que Roma en cuanto a importancia artística y posibilidades de experimentación. En París, un poco alejado del núcleo artístico y bohemio establece el pintor, durante una larga temporada, su estudio. Allí le visitan Laurens y Bonnat, el marchante Goupil, el crítico y escritor Jacinto Octavio Picón y el inteligente conocedor de la pintura de sus días, Augusto Comas Blanco.

Y es en París, encerrado en su enorme y un poco destartado estudio de la rue de Rochechouart número 42, donde Sala retorna al tema histórico y cierra el triángulo de su producción en este aspecto. Se trata de un lienzo grande, henchido de color y de luz, cuajado de problemas relacionados con los volúmenes, los espacios, el estudio de las figuras...

El argumento, la trabazón histórica que inspira la pintura salista resulta extremadamente conocida hoy. Es el problema del pueblo judío visto en España, uno de los más subyugantes y polémicos que la historiografía nuestra ha ido estudiando y analizando de un tiempo a esta parte. No vamos a hablar de ello puesto que escaparía al verdadero motivo de esta comunicación, toda vez que la mesa nos ha impuesto una justa limitación de tiempo.

El lienzo nos representa una violentísima escena entre los monarcas católicos y el dominico fray Tomás de Torquemada, inquisidor general de Castilla, argumento que Sala coge del historiador Lafuente, o bien de Prescott. Emilio Sala presentó el cuadro en la Exposición Universal de París de 1889 - fecha en que aparece firmado en el ángulo inferior izquierdo - siendo después exhibido en la Universal de Berlín de 1891 en la que cobró una medalla de oro. En el certamen español de 1892, y dentro de una sección especial, algo antológica, que vino en llamarse "Historia de la pintura", el cuadro fue mostrado al público juntamente con otros muchos lienzos de este temática.

"Expulsión de los judíos" fue adquirido por el estado según Real Orden de 7 de diciembre de 1892 y en la cantidad de 30.000 pesetas. El texto que transcribimos documenta perfectamente este extremo:

"Excmo. Sr. El Ministro de Fomento me dice con esta fecha lo que sigue: Ilmo. Sr. S.M. el Rey (q.D.g.) y en su nombre la Reina Regente del Reino ha tenido a bien disponer que se adquiriera con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura el cuadro titulado "La expulsión de los judíos", original de D. Emilio Sala, en la cantidad de treinta mil pesetas que se le abonaran en esta forma: quince mil pesetas tan luego como

conste que ha hecho entrega de la referida obra en dicho Museo con cargo al capítulo 16, artículo único, concepto 15, del presupuesto vigente, y las quince mil restantes con cargo a la partida que al efecto se consigne en el presupuesto próximo venidero. Lo que traslado á V.E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde á V.E. muchos años. Madrid 7 de Diciembre de 1892. El Director General (firma y rúbrica ilegibles). Sr. Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura"¹.

Por lo que deducimos de unas anotaciones tomadas del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, a Emilio Sala no se le debió de notificar la adquisición del cuadro a su debido tiempo. Se trata de una sesión ordinaria habida el el lunes 19 de diciembre del mismo año 92, cuyo contenido dice:

"Se lee el dictamen de la sección de pintura relativo a la instancia del pintor Emilio Sala en la que solicita se adquiera, por el Estado, en precio de 4.000 pesetas, el cuadro de que es autor, "La expulsión de los judíos". La sección de Pintura se abstiene de mantener su dictamen por haber sido ya adquirido el citado cuadro en la cantidad de 30.000 pesetas. El informe lo pidió la Dirección General de Instrucción Pública en 20 de septiembre último"².

El cuadro fue publicado por primera vez el 8 de octubre de 1890 en "La Ilustración Española y Americana". Meses antes, el 15 de mayo, y en la misma revista ilustrada fue enjuiciado por Federico Balart.

"Expulsión de los judíos" es un cuadro vertical. Vertical, preferentemente, su composición, cortado por dos líneas horizontales, casi paralelas que vienen dadas por el baldaquino que cobija a los reyes y la mesa que aparece ante ellos, y sobre la cual echa un Crucifijo Torquemada. Hay que distinguir en un sentido también vertical las figuras sedentes de Fernando e Isabel, la del dominico-inquisidor algo encorvado, la figura, además, más agitada, y la inmensa mole del hebrero que ocupa, de espaldas al espectador, el primer término. A un lado y otro de los reyes, de pie, dos grupos de figuras: uno de hombres junto al rey de Aragón, otro de mujeres al costado de la reina de Castilla, y flanqueando la escena, casi coincidiendo, en otro plano, con las columnillas metálicas que sostienen el entoldado del trono, de pie, un tanto hieráticos, los maceros de la corona. Se trata, preferentemente, de una composición cerrada.

En su aspecto técnico hay que hacer observar que está pintado al óleo sobre tela. Se advierten en el lienzo trazos de amplia pincelación resueltos con gran riqueza cromática. Podemos, incluso, agrupar por familias las tintas y los distintos matices: azules y verdes pálidos en el grupo de cortesanos, amarillos y anaranjados en las dalmáticas de los maceros, blancos bellísimos y luminosos en los atavíos de la reina, etc.

Sobre el cuadro se han dicho y escrito muchas cosas. Es sin duda el más conocido y popular del pintor, quizá también el más traído y llevado por la crítica de sus días y

por la crítica actual. Octavio Picón, que se ocupó de la Exposición Nacional de 1890, dijo respecto al cuadro de Sala:

"Hasta ahora nuestros pintores habían tratado los episodios históricos procurando que en ellos dominase la nota poética o el aspecto dramático sobre las circunstancias del suceso real y positivo, fingiéndolo rodeado de modos y accidentes merced a los cuales el efecto plástico se impusiese a la realidad.

El Sr. Sala ha infiltrado a una página de la tradición el espíritu de la crítica histórica contemporánea".

"...la escena no tiene nada, absolutamente nada de teatral. Parece un momento imaginado por un sabio erudito que con ojos de artista creyese contemplar la realización de un episodio narrado por el Cura de los Palacios ó por Fernández Oviedo... La Expulsión de los judíos, como todo lo que en arte rompe una tradición será fuente de acaloradas controversias. La pintura a semejanza de la música, produce obras con las cuales al principio sólo se identifican los temperamentos verdaderamente artísticos y la gente de gusto muy educado por la observación.

Nosotros vemos en este cuadro admirable la confirmación de una personalidad poderosa, que entra de lleno y por derecho propio en la categoría de lo excepcional. Como toda obra artística que descuella sobre lo frecuente y vulgar, será muy discutido; los años se encargarán del éxito definitivo, y el tiempo, que es el gran dispensador de justicia, pondrá las cosas en su punto"³.

También resulta sugestivo el juicio de Francisco Pompey publicado mucho más recientemente, en 1946 en una interesante "Guía" del Museo de Arte Moderno, y de cuyo largo comentario nos servimos en un fragmento:

"¿Qué características sobresalen en esta obra; considerada como color? En esta obra el colorista es fácil de ejecución; una ejecución de pintor hábil y espontáneo, poco profundo, pero admirable. Todo está admirablemente relacionado: cada valor cromático fue tratado con el respeto y el sentimiento de un colorista que se complace con la belleza de los matices y de los contrastes. Sala es, en su época, el pintor levantino que mejor supo comprender el naturalismo y adaptarlo a su temperamento. Hasta llegar a Sorolla, Sala es el más rico y brillante de los pintores coloristas de Valencia..."⁴.

Tres breves reseñas incluimos ahora, las tres recientes. La primera del Marqués de Lozoya que lo considera un cuadro estimable:

"Su gran lienzo La Expulsión de los Judíos, inspirado en un texto de Prescott, y que es sin duda uno de los mejores cuadros de tema histórico del Museo de Arte Moderno, dio al pintor categoría internacional al obtener la medalla de oro de la Exposición de Berlín de 1891"⁵.

La segunda, de Jiménez Placer, juzga por igual la pintura de "historia" de Sala sin diferenciar título alguno:

"Los cuadros históricos de Emilio Sala lograron gran renombre, pese a sus méritos pictóricos indiscutibles revelados en fragmentos de una pujante vibración colorista, son de lo más desagradable que produjo el género, tan pródigo en teatrales truculencias"⁶.

Finalmente, estas son las palabras de Orozco Díaz aparecidas en la "Guía" del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, entidad en donde se custodia y exhibe el lienzo, juntamente con otras telas de autores de la escuela valenciana del XIX:

"Su contenido histórico-literario, la exageración de gestos, hasta lo teatral, y toda la arqueología indumentaria no logra, sin embargo, anular el interés que ofrece por su extraordinaria maestría de pintor, de gran dibujante, segura factura y logrados efectos de color, que existía en este gran maestro..."⁷.

Sala, que no se detendrá en esta temática - para él puramente circunstancial - nos dice en su "Expulsión", en definitiva, que aún siendo un cuadro de "historia", en su tela hay algo más y mejor que un simple cuadro histórico. Las críticas y los enfoques que sobre el cuadro objeto de esta comunicación se han vertido, han tenido todos los matices. Hoy, con muchos años de por medio desde que Sala ejecutará en París el lienzo, podemos, sin sonrojarnos, comparar la obra a cualquiera que sobre el mismo tema realizara Rosales, pintor indiscutible de la centuria anterior: "El testamento de Isabel la Católica", "La muerte de Lucrecia" u otros de menor tono y menos fama. El cuadro de Emilio Sala resiste perfectamente al análisis.

NOTAS

1. Madrid, Arch. Museo de Arte Moderno siglo XIX.
2. Madrid, Arch. Acad. S. Fernando, "Libro de Actas de la Academia". Sesión ord. 19-XII-1892.
3. Octavio Picón, Jacinto: "Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid 1890". Madrid, Imp. E. Rubiños, 1890, pp. 99-103.
4. Pompey, Francisco: "Museo de Arte Moderno. Guía Gráfica y Espiritual". Madrid, Ed. A. Aguado, S.A. 1946, pp. 28-29.
5. Contreras y López de Ayaia, Juan de: "Historia del arte hispano". Tomo V. Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1949, p. 437.
6. Jiménez-Placer, Fernando: "La pintura y la escultura españolas de la segunda mitad del siglo XIX". Tomo XV de la "Historia del Arte" de Ed. Labor, p. 214.
7. Orozco Díaz, Emilio: "Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada. Palacio de Carlos V". Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, D. Gral. de B. Artes, 1966, p. 83.

CONCEPTO DE POSTMODERNISMO CATALAN

FRANCESC FONTBONA. BARCELONA. ESPAÑA

Joan-Lluís Marfany ha precisado recientemente en un importante artículo¹ lo que en literatura se ha entendido y se entiende por Modernismo.

En principio la denominación de Modernismo era aplicada a toda manifestación intelectual moderna de concepto y antitradicional: Modernismo venía a ser el vanguardismo de la época. Marfany encuentra ya esta palabra en el periódico barcelonés "L'Avenç" el año 1884². Sin embargo, a partir de 1893 al desaparecer "L'Avenç" (sic)³, el Modernismo, que pasa a ser regido por el grupo de Rusiñol, se identifica con sólo una de las diversas tendencias renovadoras que lo integraban: un idealismo cercano o derivado del simbolismo franco-belga o del prerrafaelismo inglés.

El motivo de este cambio también lo ha visto claramente Marfany: Massó i Torrents, propietario de "L'Avenç", decide cerrar su revista⁴, órgano del Modernismo progresista y cabeza visible del movimiento entero, alarmado por el tono exaltado que ésta emprendía en un momento particularmente angustioso de las actividades anarquistas en Barcelona. Valentí, en su reciente tesis⁵, respecto al ambiente del momento, afirma categóricamente que la bomba del Liceo "sumió a la ciudad en una especie de letargo estupefacto del que tardó mucho tiempo en recuperarse"; este letargo fue precisamente el factor decisivo que favoreció el hecho de que el florecimiento del arte típico del momento modernista fuera básicamente evasivista.

En el campo de las artes plásticas, lógicamente, el uso ha concretado el significado de Modernismo precisamente en este tipo de arte idealista, esteticista, exótico, con intelectualizada y estudiada apariencia de asimetría y complejidad decorativa: es lo que de grado o no fue llamado a menudo "decadentismo". El vocablo "decadente" aplicado, en este sentido, ya es empleado por Rusiñol en 1894⁶, y aunque en principio se refería a él adoptando la actitud de un espectador al margen, poco después ya demostraba tácitamente la influencia de dicha corriente sobre él.

Los dos tratadistas más importantes del Modernismo catalán Alexandre Cirici y Josep-

Francesc Ràfols⁷, dan una visió molt ampla de este moviment. Cirici lo considera una suma de corrents a menuda contradictòries però renovadores, que en definitiva se troben en un "camino de voluntad de expresi3n original subjetiva y, por lo tanto individualista y romántica"⁸. Ràfols da una versió menys interpretativa y més factual, però de signu similar. Para ellos todo el arte no "pompiere" inmediatamente anterior al Noucentisme sustentado por el régimen de la Mancomunitat es modernista.

Cirici distingue dentro del Modernismo pictórico distintas generaciones y divide a la penúltima -la última, que él llama "formalismo" es propiamente la generaci3n "noucentista"- en dos alas: la blanca y la negra⁹. Si confeccionamos un cuadro cronológico comparativo por fechas de nacimiento de los artistas del ala blanca y los del ala negra, no deja de ser curioso comprobar que se trata de dos generaciones sucesivas: los grandes artistas idealistas o más típicamente simbolistas nacen entre 1856 y 1874: son, citándome a escultores y pintores¹⁰, Riquer, Tamburini, los Llimona, Brull, Arnau, Casas¹¹, Blay, Triadó, Gual, Lluís Masriera, Anglada-Camarasa, Bonnin y Sert -y éste que sólo con reparos es incluíble entre los modernistas, ya nace en 1874-, en cambio los del ala negra nacen entre 1873 y 1882, y los escasísimos precursores de esta generaci3n joven -Gimeno o Mani- fueron figuras aisladas. Por otra parte, los pocos clasificables de modernistas nacidos después de 1874 -como Gosé, Ynglada o Smithson, aunque coetáneos de los postmodernistas, realmente los epígonos que todo gran movimiento origina, e incluso alguno de ellos cedió alguna vez al ambiente postmodernista.

La importancia de la fecha de nacimiento, sobre todo en épocas de cambio- la creo básica pues determina el pertenecer o no a una generaci3n concreta, con todo lo que comporta el hecho: es muy distinto, en la época que nos ocupa, pasar los años de formaci3n, no sólo profesional sino vital, en el ambiente tranquilo de la Restauraci3n -como sucedió a Rusiñol o a Casas- a pasarlos cuando el país entero pasa una etapa de conmoci3n provocada por la acci3n directa del anarquismo -como sucedió a Nonell o a Mir-.

Yo veo pues en esta ala negra una reacci3n contra un arte ya carente de inquietud y entrado en decadencia: el Modernismo, y por lo tanto la veo como una verdadera generaci3n intermedia entre esta tendencia y el "Noucentisme".

Los artistas postmodernistas empezaban a dar sus frutos verdaderamente originales a fines de la década de los noventa: los óleos de la "colla del Safrà"¹² sólo apuntaban a uno de los nuevos caminos, el de la temática marginada, pero de hecho no eran más que el fruto de la admiraci3n de unos jóvenes aprendices de pintor por la entonces incomprensida generaci3n modernista: sin recursos para ir a pintar grises paisajes de Montmartre como ellos, los del "Safrà" pintaban azafranadas vistas de Sant Martí de Provençals, lo que en realidad constituía una actitud similar.

Lluís-Emili Bou i Gibert en un reciente estudio sobre la correspondencia de Nonell -tal vez el artista más representativo de esta tendencia- con el crítico de arte Raimon Casellas¹³ apunta que la actitud del pintor está más cerca del pesimismo de la castellana generaci3n del 98 que del Modernismo catalán.

Es totalmente impropio calificar de modernista a los artistas de la generaci3n de

Nonell puesto que en la época en que ellos emergen, Modernismo era una palabra quemada¹⁴. Sobre esta degradación Marfany ya ha aportado suficientes testimonios¹⁵. Abundando en todo ello se puede aducir la opinión de Cristòfor de Domènech, uno de los intelectuales más indiscutiblemente ligados al postmodernismo -era miembro de uno de sus grupos más típicos, "El Rovell de l'Ou"- que escribe en 1889 en sus papeles privados inéditos¹⁶: "¡Qué lástima que el talento de Utrillo¹⁷ se pierda entre esta vesania de ilustración a lo modernista".

También Nonell se pronuncia contra la generación modernista, con mesura pues escribe a Casellas, amigo y miembro de esta generación, y le dice, el 26 de Febrero de 1898: "He tingut ocasió de veure quadros de Degas, Monet y Manet. Crech que la primera vegada que vaig escriureli, vaig dirli qu'aquestos pintors no m'entussiasmaban. No es res d'estrany que digués aixó. Acostumat à veure la pintura mansa que sense excepció fan els pintors de Barcelona, els Degas, Monets, Pissarro y Manet van semblarme revolucionaris poca-soltas. Els que son poca-soltas y gens revolucionaris son els pacífichs y burgesos pintors barcelonins"¹⁸. Evidentemente la clave de este fragmento está en que su desprecio va dirigido "sense excepció" a todos los pintores que exponen en Barcelona.

Los denuestos son, sin embargo, mutuos entre modernistas y postmodernistas. Es muy ilustrativa a este respecto la polémica provocada por una crítica del modernista epigonal Joaquín Renart sobre una exposición colectiva organizada por la revista "Forma", regida por la vieja guardia del Modernismo "gris"¹⁹, y en la que Renart, pese a considerar que la exposición está montada por la "publicació la més bella y artística que veu la llum en el nostre país", considera asimismo que las dos telas que Nonell presentaba a ella -dos gitanas tituladas "Julia" y "Consuelo"- están "omplertes per la equivocació de un artista, (i son) teles a qui neguem tota idea d'art y que desvirtuan per complert la impressió agradable, alentadora y profitosa que causa la actual interessant exposició"²⁰.

Un buen amigo de Nonell, el que luego sería gran caricaturista Lluís Bagaria, replicó con una airada carta abierta²¹ a la que Renart contrarreplicó con un vasto artículo en el que después de declarar su complacencia por las obras primerizas de Nonell cuando hacía aquel "benehit modernisme que anaya dret al camí sommiat"²², se reafirmó en lo dicho en su artículo anterior, y terminaba declarando que arte es "tota representació de la humana naturalesa enlayrada y embellecida pe'l saber del artista"²³, exactamente lo contrario, para Renart, a lo que Nonell hacía.

Recientemente Ainaud ya ha apuntado que "en torno a 1900 no todo el arte puede calificarse de Modernista"²⁴ y siguiendo este criterio depurador del concepto se montó la exposición "El Modernismo en España", en cuyo catálogo Joaquín de la Puente publica un texto donde incluye en general a los que yo llamo postmodernistas, dentro del movimiento "noucentista", lo cual si bien no es exacto, apoya mi teoría de desgajarlos del Modernismo.

El postmodernismo, frente al idealismo o al realismo estilizado y desapasionado de los modernistas, opone realismo crítico -temática marginada- y/o replanteamiento estético. Sus caminos estéticamente renovadores ya no lo son sólo -como los modernistas- a nivel local sino que a menudo ya hallan soluciones propias paralelas a la vanguardia

de París: Nonell y Mir –por citar dos ejemplos muy claros y conocidos por todos– tienen en los años de plenitud del postmodernismo un estilo absolutamente personal, de gran originalidad, que naturalmente participa del ambiente nuevo de la época pero sin seguir ningún patrón determinado. El propio Nonell advirtiendo esta circunstancia escribía a Casellas: "En Sunyer²⁵ y algún altre amic m'han vist els dibuixos dels Cretins y m'han dit qu'hasta à n'aquí París quedan una cosa nova"²⁶.

La nómina más exacta de artistas de esta tendencia nos la da la lista de miembros de la "Associació de Pintors i Escultors Catalans" de 1904, citada por Eugeni d'Ors²⁷, futuro definidor del "Noucentisme", que la saludó como el foco de nuevas inquietudes que él veía tan necesario. Eran los asociados Mir, Nonell, Xiró, Picasso, Pidelaserra, S. Juñer Vidal, Nogués, Ysern Alié, los escultores Miquel y Lluçà Oslé, Fontbona y Gargallo, así como dos artistas más, poco conocidos hoy: Bori y Planelles. Presidía la asociación el pintor y crítico Sebastià Junyent, defensor del arte joven pese a pertenecer por edad, e incluso por su obra, a la generación anterior.

La lista se podría completar con los nombres de Canals –seguramente ausente de Cataluña–, Casagemas –ya muerto–, Biosca –aún poco conocido–, la primera época del escultor Enric Casanovas, y, en cierto modo, Ricard Urgell y Torres-García.

La "associació", pese a que tuvo una existencia efímera nos sirve para dejar constancia de la conciencia generacional de sus miembros. De todos ellos sólo dos no encajan de lleno en la mentalidad que he llamado postmodernista: el retórico Xiró y el decorativista Juñer-Vidal, quienes, sin embargo, tampoco pueden ser considerados modernistas típicos y que se sumaban al grupo llevados por la amistad y por una innegable inquietud joven.

El postmodernismo, sólo latente entre los miembros de la "Colla del Safrà", tiene su época de plenitud los tres o cuatro últimos años del siglo XIX y los seis o siete primeros del siglo XX y se extiende, con ciertas reservas, hasta los primeros años de la segunda década de este siglo, cuando el "Noucentisme", alguno de cuyos principales representantes pertenecía cronológicamente aún a esta generación, había ya triunfado.

La corriente muere prácticamente entonces, ahogada en parte por el rigor normativo del "Noucentisme"; Nonell fallece, Mir y Canals van abandonándose por el camino de la comercialidad, Pidelaserra se retira, Picasso e Ysern han emigrado, Fontbona enloquece. Nogués será el único que recogerá claramente el eco de los ideales postmodernistas incrustándolos en el "Noucentisme".

NOTAS

1. "Sobre el significat del terme Modernisme". 'Recerques' (Barcelona), núm. 2 (1972), 73-91.

2. Ibid, p. 91.

3. La ortografía del título había cambiado entre tanto.
4. Marfany, op. cit., p. 81.
5. Eduard Valenti Fiol: "El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos", Ariel, Barcelona 1973, p. 224.
6. Vid. Santiago Rusiñol: "Desde el molino", "La Vanguardia", Barcelona 1894, pp. 140-141. El capítulo siguiente de este breve libro es una evocación literaria del cementerio de Montmartre, tema bien decadentista...
7. J.F. Rafols: "Modernismo y modernistas", "Destino", Barcelona 1949, y A. Cirici Pellicer: "El arte modernista catalán", Aymà, Barcelona 1951.
8. Cirici, op. cit., p. 10.
9. Ibid, p. 352.
10. La arquitectura, como ya ha visto Oriol Bohigas ("Reseña y catálogo de la arquitectura modernista", Lumen, Barcelona 1973, cap. II), por sus características distintas de producción no se corresponde cronológicamente con el desarrollo general del movimiento.
11. Ramon Casas, como algún otro, sin alterar su técnica habitual parece adoptar una temática "negra" más propia del post modernismo que de la inicial actitud modernista del pintor. Sin embargo este viraje, que se produce también en los años iniciales del siglo XX (óleos "Barcelona 1902", "La carga", "Garrote vil", etc), cuando el artista ingresaba en la "Sociedad Internacional de Pintura" (1899) junto a Whistler, Brangwin... Besnard o Roché-grosse, hay que verlo más como el inicio de su viraje hacia el arte oficial, por cuanto en la época los "pompiers" premiados en las exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, hartos ya del tema histórico-medieval, adoptaban la temática social: véase por ejemplo como las máximas recompensas recaen en pinturas de tema laboral o social desde "Una desgracia" de José Jiménez Aranda (1890): "Huelga en Vizcaya" de Cutanda, "Sala de hospital" de Luis Jiménez y "Otra margarita!" de Sorolla en 1892, "Y aún dice que el pescado es caro" de Sorolla y "A la guerra!" de Pla Rubió en 1895, "Salus infirmorum" de Luís Menéndez Pidal en 1899, "El último recurso" de Gonzalo Bilbao, "Los presos" de López Mezquita, "Triste herencia!" de Sorolla y "La vendimia en Jerez" de Viniegra en 1901, y "Trabajo, descanso y familia" de Martínez Cubells y Barcelona 1902 de Casas en 1904. (vid. B. de Pantorba: "Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes", Alcor, Madrid 1948).
12. Llamada también "colla de Sant Martí" e integrada por Nonell, Canals, Mir, Pichot, Gual -que después derivó hacia una posición modernista- y el futuro dramaturgo de los gitanos Juli Vallmitjana; se desarrolló de 1893 a 1895 según Rafael Benet: "Isidro Nonell y su época", Iberia, Barcelona (-1945), p. 38.
13. "Les anales de Nonell a París", "D'Art" (Barcelona), núm. 2 (1973), 3-19.
14. Véase por ejemplo el cariz que se le da en el artículo "El arte Modernista. Las joyas" "Hispania" (Barcelona), núm. 66 (1901), 406-409. Cuando de habla de este "arte nuevo" o "nuevo arte" cargando el énfasis en el "buen gusto" y en su calidad de arte "para los refinados".
15. Op. cit., p. 83 y ss.
16. Conservados en el Instituto Municipal de Historia de Barcelona: manuscritos de Cristòfor de Domènech, varios, Junio 1899, p. 13.
17. Se refiere a Miguel Utrillo Morlius, el inseparable amigo de Casas y Rusiñol.
18. "He tenido ocasión de ver cuadros de Degas, Monet y Manet. Creo que la primera vez que le escribí, le dije que estos pintores no me entusiasmaban. No es nada raro que dijera eso. Acostumbrado a ver la pintura mansa que sin excepción hacen los pintores de Barcelona, los Degas, Monets, Pissarro

y Manet me parecieron revolucionarios y sin gracia. Los que no tienen gracia y son nada revolucionarios son los pacíficos y burgueses pintores barceloneses" (citado por Lluís-Emili Bou i Gibert, op. cit., p. 16).

19. Saló Parés, "Catalunya Artística" (Barcelona), núm. 12 (1904), 195-196.
20. "Llenas de la equivocación de un artista, telas a las que negamos toda idea de arte y que desvirtúan por completo la impresión agradable, alentadora y provechosa que produce la interesante exposición actual". La frase en catalán citada dos líneas más arriba significa "la más bella y artística publicación que ve la luz en nuestro país".
21. 'Catalunya Artística', núm. 13 (1904), 213.
22. "bendito modernismo que iba derecho al camino soñado", ('Catalunya Artística', núm. 14 (1904), 227-229).
23. "toda representación de la humana naturaleza ensalzada y embellecida por el saber del artista".
24. En el prólogo al catálogo de la exposición "El Modernismo en España", Dirección General de Bellas Artes. Madrid 1969.
25. Se trata del futuro gran pintor Joaquín Sunyer.
26. cit. por Bou, op. cit., p. 10.
27. Octavi de Romeu (Eugeni D'Ors): 'Gazeta d'Art', "El Poble Català" (Barcelona), núm. 5 (10-XII-1904), p. 4.

LES MOUVEMENTS D'AVANT GARDE AU PORTUGAL: LE FUTURISME (1915-1917) ET LE SURREALISME (1935-1952)

JOSE-AUGUSTO FRANÇA. FUNDACION GULBENKIAN. LISBOA. PORTUGAL

Le 5 août 1909, un jeune poète des Açores, demeurant à Paris, a fait paraître dans un quotidien¹ de ses îles lointaines, le manifeste futuriste que Marinetti venait de publier dans "Le Figaro". La stupéfaction des lecteurs qui somnolaient sur les feuilles de leur journal provincial fut le premier écho portugais du mouvement qui prétendait ébranler la culture occidentale. Trois ans plus tard, le 11 mars 1912, le correspondant d'un magazine de Lisbonne révélait le futurisme à des lecteurs à peine plus éveillés, dans une chronique sensation² - mais ce fut le 4 décembre 1916 qu'un quotidien de la capitale reproduisit de longs passages du manifeste de 1909, et de celui des peintres futuristes, comme étant l'affirmation des opinions personnelles d'un jeune peintre qu'on interviewait³. Les circonstances étaient différentes, car Lisbonne connaissait alors la menace de cette "maladie" esthétique qui, disaient les bien-pensants épouvantés, "avait traversé les frontières de notre beau Portugal"⁴ - lequel se trouvait parfaitement satisfait depuis deux générations, par le naturalisme de l'Ecole de Barbizon⁵.

Amadeo de Sousa Cardoso⁶ et Santa-Rita-Pintor⁷ étaient arrivés de Paris en 1914. Le premier avait peint des tableaux cubistes et abstraits en 1913, le second se disait chargé par Marinetti lui-même de publier ses manifestes à Lisbonne. L'occasion se présentait lors de l'exposition d'Amadeo qui assumait ainsi des affirmations fracassantes faites pour épater les habitants d'une "ville anémique et onaniste"⁸, ce qui était loin de lui déplaire. L'esthétique futuriste ne l'attirait pas particulièrement et son exposition ("première découverte du Portugal dans l'Europe du XXe siècle") selon son compagnon Almada-Negreiros⁹ frisait à peine les propositions italiennes. "Futuriste déclaré, au Portugal il n'y en a qu'un seul et c'est moi", avait affirmé Santa-Rita quelques mois plus tôt¹⁰, et il avait certainement raison, dans le cadre assez confus où se développait la mentalité portugaise d'avant garde.

Il venait, en effet, de publier "quatre travaux futuristes définitifs" dans la revue "Orpheu"¹¹, organe d'un groupe de poètes qui partaient en guerre contre les vues bourgeoises, réalistes ou symbolistes de la littérature, voire de la vie portugaise, que la jeune République "positiviste" de 1910 se montrait incapable de transformer. Les quatre hors-textes de

Santa-Rita, qu'aucun texte critique n'appuie ("Synthèse géométrique d'une tête X infini plastique d'ambiance X transcendantalisme physique (sensibilité radiographique)" - tel était l'un de leurs titres)¹² allaient de pair avec un poème "semi-futuriste" de Sà Carneiro¹³ et le programme d'une série de conférences et d'un spectacle théâtral, jamais réalisés. En même temps, Fernando Pessoa¹⁴ défendait une esthétique "sensationniste" qui n'était certes pas sans affinités avec le futurisme contre lequel il cherchait à définir une originalité nationale; Amadeo et Eduardo Viana¹⁵, les deux principaux peintres du moment, avec Santa-Rita, s'engageaient alors dans le "simultanéisme" que défendaient les Delaunay, réfugiés au Portugal¹⁶; Almada-Negreiros flottait encore au gré de ses multiples expériences, poète "sensationniste", polémiste futuriste - voire "inventeur futuriste", comme il se définit lui-même en 1917, dans la table bibliographique d'une nouvelle, "A Engomadeira" ("La Repasseuse") - où un chapitre érotique et obsessionnel, de structure onirique, annonce une situation surréaliste avant la lettre.

Arrêtons-nous un moment sur cet homme au génie multiforme¹⁷ qui est mort en 1970 - poète, romancier, dramaturge, essayiste, dessinateur, peintre et mythologue d'une réalité portugaise inventée à partir de jeux pythagoriciens, d'une ferveur poétique et magique - ou magique parce que poétique...

Le 4 avril 1917, "date de la tumultueuse présentation du futurisme au peuple portugais"¹⁸, au cours d'une séance tenue à Lisbonne, Almada est sur scène pour lire son "Ultimatum futuriste aux générations portugaises du XXe siècle"¹⁹, "inspiré de la révélation de Marinetti", diatribe scandaleuse contre la situation mentale et morale du pays - d'un pays qui "dort depuis Camões"... Le "Manifeste Futuriste de La Luxure" de Valentine de Saint-Point et des textes de Marinetti complétèrent le spectacle - que Santa-Rita régissait d'une loge à coups d'humour froid. Petit orage dans l'indifférence générale que le spectacle de music-hall, le film et la course de taureaux "futuristes" annoncés ne viendront jamais animer.

A la fin de l'année, pourtant, une revue paraîtra - 'Portugal Futurista', un seul numéro, immédiatement saisi par la police. L'extrême droite avait dénoncé, un an auparavant, ces "fauteurs du désordre et de la révolution", ces "hérauts de l'anarchie"²⁰; c'était maintenant au tour de la République démocratique d'agir...

'Portugal Futurista', animé dans les coulisses par Santa-Rita qui en sortait presque défié, publiait un montage de traductions de textes de Marinetti, Boccioni et Carra et le "Manifeste des peintres futuristes" de 1910, comblant ainsi la lacune de textes critiques existant dans le cadre esthétique national. Il publiait aussi des poèmes ou des textes littéraires d'Almada, Sà Carneiro et Fernando Pessoa, de Cendrars et d'Apollinaire - et, outre "l'Ultimatum" d'Almada, un "Ordre de vider les lieux" adressé aux "Mandarins de l'Europe" qui s'achèvait en proposant la création de "Réalisateurs de Moyennes" dans la politique, comme dans la philosophie et dans l'Art - où des super-poètes devaient apparaître. Une esthétique non-aristotélicienne, proclamée en 1924²¹, y prend le départ; Pessoa, critiquant alors les futuristes parmi d'autres "simulateurs" intellectuels, définit l'artiste non-aristotélicien comme celui qui "subordonne tout à sa sensibilité" - devenant ainsi un "foyer émetteur abstrait sensible qui oblige les autres"¹⁶, c'est à dire un "foyer dynamique".

Mais, en 1924, le mouvement futuriste était bel et bien enterré: son animateur Santa-

Rita, tout comme Amadeo, était mort en 1918. Sà Carneiro s'était suicidé en 1916, Almada était parti à Paris en 1919 et y avait trouvé son chemin personnel, évoquant l'histoire poétique de son pays "par coeur" - "car c'était le coeur qui s'en souvenait"... Le futurisme n'était plus alors qu'un mot appliqué par dérision à tout ce qui "sentait moderne". Marinetti ne viendra à Lisbonne qu'en 1932 - académicien de Mussolini ²³ ...

La génération 'd'Orpheu' a vécu entre parenthèses au sein de la vie portugaise, et les années 20 ont enseveli les années 10, - années d'aventure, années folles.

En 1935, pourtant, Antonio Pedro ²⁴, jeune poète installé à Paris y participa à la formulation d'un mouvement esthétique qui tourna court: le "dimensionnisme", dont le manifeste, rédigé par Charles Sirato, porta les signatures prestigieuses de Duchamp, Picabia, Arp, Kandinsky, Miró, Calder, Moholy-Nagy, Ben Nicholson, Prampolini, des Delaunay et d'autres encore ²⁴. Les possibilités formelles des arts s'y trouvaient agrandies par l'addition d'une ou plusieurs "dimensions spatiales". Peinture dans l'espace et poésie dans l'espace se rencontraient car, "la poésie avait de moins en moins besoin de mots et la peinture avait de plus en plus besoin de poésie". Pedro présentera le manifeste aux lecteurs portugais, inaugurant dans un hebdomadaire littéraire une section "Climat de Paris" ²⁵: il présentera également des "poèmes dimensionnels" à Lisbonne, en 1936, après avoir participé au "Salon des Surindépendants" de Paris. Il glissera ensuite vers le surréalisme, considéré pourtant comme un stade antérieur au dimensionnisme et, en novembre 1940, lui-même et Antonio Dacosta ²⁶ réaliseront une remarquable exposition à Lisbonne, qui devait ouvrir de nouvelles perspectives à la peinture portugaise. Celle-ci était tombée dans une sorte d'académisme modernisant qui s'était développé dans un esprit à la fois cosmopolite et folklorique au long des années 30, pour aboutir alors à la brillante réalisation d'une grande exposition officielle du "Monde Portugais", qui commémorait le huitième centenaire de la fondation de la nationalité.

Les images inquiétantes que Pedro et Dacosta proposaient au public lisbonnais étaient des transpositions de l'angoisse que le monde en guerre vivait alors. La violence théâtrale de la peinture d'Antonio Pedro (qui deviendra le meilleur metteur en scène portugais des années 50), l'étrange isolement à la fois retenu et enragé des compositions de Dacosta, engageront le surréalisme portugais dans la crise de conscience de la réalité d'un univers plein de bruit et de fureur - à l'opposé de la trompeuse tranquillité officielle dont on jouissait dans le pays.

Sans avoir de conséquences immédiates dans l'évolution de la peinture portugaise, cette exposition ne fut pourtant pas oubliée, bien au contraire - et le surréalisme qu'on y découvrait pour la première fois au Portugal, resurgira en 1947 dans le cadre de l'action d'une nouvelle génération.

La "première génération" du modernisme portugais fut marquée par le futurisme; Pedro et Dacosta furent parmi les très rares peintres de la "seconde génération" à proposer une création originale, et celle-ci fut marquée par le surréalisme - qui frappera de son éclat profond l'art de la "troisième génération", apparue sur la scène portugaise vers la fin de la guerre de 1939-45.

Les images verbales d'Almada, en 1917, étaient des signes avant-coureurs d'un déferlement imaginaire dont on a parlé pour la première fois, mais à peine et de façon

réprobatrice, dès 1924²⁷. Trois ans plus tard, on trouve de nouvelles références littéraires ou artistiques²⁸ au mouvement français: ce fut pourtant à partir de 1935 que, grâce à Antonio Pedro et à quelques-uns de ses amis²⁹, on commença à savoir ce qu'était le surréalisme. 1940 le confirmait dans le cadre de la réalité esthétique possible au Portugal - 1949, dans le cadre de la réalité nécessaire.

Deux ans auparavant³⁰, une demi-douzaine de jeunes artistes et poètes avaient constitué le Groupe Surréaliste de Lisbonne, y invitant Pedro et Dacosta, fixé alors à Paris. La fin de la guerre avait déclenché un vaste mouvement néo-réaliste en Portugal³¹. La littérature et les arts plastiques chantaient alors un avenir douteux, bientôt étouffé; ils le faisaient au nom de l'homme social dont on refoulait pourtant la liberté d'imagination. C'est ce qui détacha du mouvement les jeunes artistes à qui le surréalisme, renaissant à Paris, offrait de nouvelles perspectives poétiques. Des polémiques s'ensuivirent - mais le 19 janvier 1949, une grande exposition fut inaugurée où, à côté de Pedro et de Dacosta, 7 artistes exposaient 58 travaux³², dont un "cadavre-exquis", exemple unique au monde de la réalisation en grandes dimensions de cette formule qui concerne à la fois l'esthétique et l'idéologie du surréalisme³³. Un groupe rival³⁴ devait réaliser la même année et l'année suivante deux autres expositions de moindre importance plastique - mais, en janvier 1952, deux des peintres de 1949, Vespeira³⁵ et Fernando Azevedo³⁶, et un nouveau venu, Fernando Lemos³⁷ réaliseront à Lisbonne une grande exposition où leurs oeuvres, de racines érotiques, orphiques ou d'une sensualité destructrice, imposeront définitivement la nécessité de l'imaginaire dans la peinture portugaise. Elles imposeront également des voies non-figuratives qui s'annonçaient déjà dans l'exposition surréaliste de 1949³⁸.

De nouvelles conditions culturelles, liées à l'évolution du monde moderne et de l'information, donneront suite, dans les domaines de l'abstraction lyrique et, plus tard, du "pop-art", à cette deuxième avant-garde portugaise.

NOTES

1. Luis Francisco Bicudo (1884-1918), 'Diario dos Açores', Ponta Delgada, 5-8-1909.
2. Aquilino Ribeiro (1885-1963), 'Ilustração Portuguesa', Lisbonne, 11-3-1912.
3. Amadeo de Sousa-Cardoso (1887-1918), 'O Dia', Lisbonne, 4-12-1916.
4. 'ALucta', Lisbonne, 7-11-1916.
5. Silva Porto, Marques d'Oliveira et quelques autres peintres sont rentrés en 1879 d'un long séjour à Paris, apportant à la peinture portugaise le goût et l'esthétique du mouvement naturaliste de l'école de Barbizon. Silva Porto avait également reçu des leçons de Daubigny.

6. Amadeo de Sousa-Cardoso (1887-1918) s'installa à Paris en 1906, se lia d'amitié avec Modigliani (exposition commune en 1911), publia un album de dessins en 1912 et subit l'influence du cubisme en 1913, réalisant cette même année des peintures abstraites. Une phase expressionniste s'ensuivit et, rentré au Portugal en 1914, il y peignit des compositions ardentes et polémiques qui frisaient le dadaïsme. Il mourra en 1918, victime de la grippe espagnole. Son oeuvre ne fut étudiée qu'en 1956: une rétrospective réalisée à Lisbonne en 1959 le rendit, enfin, célèbre.
7. Guilherme de Santa-Rita, dit Santa-Rita-Pintor (1889-1918) s'installa à Paris en 1910 et y eut des contacts avec Marinetti. Rentré au Portugal en 1914, il y mourra en 1918 sans avoir jamais exposé. Conformément à sa volonté, ses toiles ont été détruites après sa mort; on ne connaît de lui que trois peintures, dont une seule liée à ses préoccupations esthétiques.
8. 'O Dia', Lisboa, 4-12-1916.
9. José de Almada-Negreiros (1893-1970) commença sa carrière artistique comme caricaturiste en 1911; en 1915, il se présentait comme poète futuriste, lié à la revue 'Orpheu'. Après un bref séjour à Paris (1919-1920), il devint un remarquable dessinateur, fort apprécié à Madrid où il travailla entre 1927 et 1932. Définitivement installé à Lisbonne, il y réalisa une oeuvre considérable et fort variée, dont les moments les plus significatifs, dans le domaine des arts plastiques, furent: les vitraux de l'église N.D. de Fatima (1938), les peintures murales du 'Diario de Noticias' (1940), l'exposition "30 ans de dessin" (1941), les fresques des Gares Maritimes de Lisbonne (1943-1948), une série de peintures abstraites (1957), la gravure murale "Commencer" pour le siège de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne (1968).
10. 'Ida Nacional', Lisbonne, 27-4-1916.
11. Deux numéros publiés à Lisbonne en mars et juin 1915, un troisième demeuré à l'état d'épreuves. Directeurs: L. Montalvor, et Ronald de Carvalho (Nº 1), Fernando Pessoa et Sá-Carneiro (Nº 2-3).
12. "Décomposition dynamique d'une table + style du mouvement (intersectionnisme plastique)", "Com-pénétration statique intérieure d'une tête = complémentarisme congénital absolu (sensibilité litho-graphique)", "Étude scientifique d'une tête + appareil oculaire + superposition dynamique visuelle + reflets d'ambiance x lumière (sensibilité mécanique)". Dans "Portugal Futurista" (1917), Santa-Rita publiera des reproductions de "Tête = ligne-force; Complémentarisme organique" et "Abstrac-tion congénitale intuitive (matière-force)".
13. Mario de Sá-Carneiro (1890-1916), poète lyrique et décadent, frisant le futurisme, un des créateurs de la poésie moderne portugaise. Publia "Dispersao" (poésies) et "A Confissao de Lucio" (nouvelle) en 1914, "Ceu en Fogo" (nouvelles) en 1915. Ses oeuvres complètes furent publiées en 1958-1959. Il se suicida à Paris.
14. Fernando Pessoa (1888 - 1935), le plus célèbre des poètes portugais modernes, considéré comme un des grands poètes de notre temps. Il ne publia qu'un livre de son vivant: "Mensagem" (1934), ses oeuvres complètes n'ayant été éditées qu'à partir de 1942 (neuf volumes de poésies, deux livres d'essais; de nouveaux volumes sont en préparation).
15. Eduardo Viana (1881-1967), peintre "moderniste" resté fidèle à des structures naturalistes malgré l'influence qu'il a reçu des Delaunay, vers 1915. Sa peinture, à la fois construite et sensuelle, occupe une place importante dans le cadre de la création esthétique portugaise des années 20.
16. Robert et Sonia Delaunay se sont installés dans le Nord du Portugal en 1915 et y ont séjourné pendant plus d'un an. Une grande exposition réalisée à Lisbonne (Fondation Gulbenkian) en 1972 souligna l'influence qu'ils ont exercée sur des peintres portugais comme Amadeo ou Viana et les répercussions des ambiances portugaises dans leurs oeuvres.
17. Poète: "A Cena do Odio" (1915), "Mima Fataxa" (1916), "Litoral" (1916), "A Invenção do Dia Claro" (1921), "As Quatro Manhas" (1935), "Presença" (1921-1955), etc... Romancier: "A Engomadeira" (1917). "Nome de Guerra" (1925-1938), etc... Dramaturge: "S.O.S.", "Deseja-se Mulher" (1928-

- 29), etc... Essayiste: "Mito-Alegoria-Simbolo" (1948), "Direcção Unica" (1932), "Sudoeste" (1935), etc... Ses oeuvres complètes sont en cours de publication (cinq volumes publiés depuis 1970).
18. Almada-Negreiros, in "Portugal Futurista" (1917).
19. Idem, idem.
20. Homem Cristo Filho, in 'Ideia Nacional', Lisbonne, 20-4-16.
21. 'Athena', n° 2 et 3, Lisbonne, décembre 1924 et janvier 1925.
22. Marinetti, invité par Antonio Ferro, réalisa une conférence le 23 novembre 1932, à la Société Nationale des Beaux Arts. Almada-Negreiros l'attaqua violemment dans la presse (voir 'Diario de Lisboa' du 25-11-1932).
23. Antonio Pedro (1909-1966) publia plusieurs volumes de poèmes, un roman ("Apenas uma narrativa", 1942), un essai ("Introdução à uma História de l'Art", 1948). Il réalisa également une remarquable oeuvre de peintre entre 1936 et 1948. Il se consacra ensuite à la mise-en-scène théâtrale où il exerça une action profondément novatrice dans le cadre culturel portugais (Il publia alors "Pequeno Tratado de Encenação", 1962). Pendant la guerre (1944-1945) il avait commenté les événements politiques à la B.B.C., dans un programme de langue portugaise.
24. Sophie Tauber-Arp, Bryen, Dometa, V. Huidobro, Kakabadze, Kobro, Albert-Pirot, F. Kahn, Kotcher, Nina Negri, Morio Nissim, Prinner, S. Rolhsmann.
25. In 'Fradique', Lisbonne, 19-12-1935 et in 'Revelação', Lisbonne, 15-1-1936.
26. Antonio Dacosta (1914 -) réalisa son oeuvre de peintre entre 1940 et 1947, date à laquelle il s'installa à Paris et abandonna la peinture.
27. Agostinho de Campos, "Ler et tresler", Lisbonne, 1924.
28. José Regio in 'Presença', Lisbonne, 9-2-1928; Guilherme Filipe dans le catalogue de son exposition à Madrid, 1927.
29. Voir 'Diario de Lisboa' du 8-5-1936.
30. A la fin de novembre 1947.
31. Sous l'influence du roman brésilien (J. Amado, Graciliano Ramos) et nord-américain (J. Dos Passos, Steinbeck), quelques jeunes romanciers (Alves Redol, F. Namora, Virgilio Ferreira) ont alors défendu un art social lequel prenait un accent lyrique chez certains poètes (J. Namorado, M. Fonseca, A. Feijo, C. Oliveira). Quelques jeunes peintres (J. Pomar, Vespeira, Arco) ont alors soutenu les mêmes idées, s'inspirant d'artistes mexicains (Orozco, Siqueiros, Ribeira), de Portinari, voire de Thomas H. Benton.
32. A. O'Neil, A. Dacosta, A. Pedro, F. Azevedo, Moniz Pereira, J.A. França et Vespeira.
33. Reproduit in José Pierre, "Le Surréalisme", Lausanne, 1966, p. 80.
34. "Os Surréalistas" : M. Cesariny, A.M. Lisboa, P. Oom, M.H. Leirai, Cruzeiro Seixas, etc...
35. Vespeira (1925 -) devait exposer par la suite les problèmes d'une peinture spatiale dans le cadre de l'abstraction lyrique.
36. Fernando de Azevedo (1923 -) dont l'oeuvre, très réduite, évolua par la suite vers un dialogue sensible avec la nature.
37. Fernando Lemos (1926 -), installé au Brésil depuis 1953, s'intéressa particulièrement aux problèmes

du dessin dans une sorte de "callimorphie" originale, avant de revenir à la peinture vers la fin des années 60, s'engageant alors dans la création de grands signes picturaux.

38. Oeuvres de F. Azevedo, Moniz Pereira et A. Dacosta. Un autre courant d'abstraction, de définition géométrique, se développa parallèlement au Portugal, dans les années 50 (F. Lanhãs J. Rodrigo).

BIBLIOGRAPHIE

- José-Augusto França: "Amadeo de Sousa-Cardoso", (Lisbonne, 2^e édition, 1972).
 " " " : "L'art dans la Société Portugaise au XX^e siècle" (Mémoire déposé à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes; Paris, 1968).
 " " " : "A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX" (Lisbonne, 1972).
 " " " : "Almada-Negreiros, o Português sem Mestre" (Lisbonne, sous presse).
 " " " : "A Arte do século XX em Portugal" (en préparation).

EL REAL CUERPO DE INGENIEROS MILITARES. EL CUERPO DE INGENIEROS DE MARINA Y SUS ACADEMIAS

RAMON GUTIERREZ, FACULTAD DE INGENIERIA, VIVIENDA Y PLANEAMIENTO. RESISTENCIA. ARGENTINA

Uno de los temas menos tratado cuando se hace referencia al aporte de la arquitectura neoclásica española a América es la singular importancia que adquiere la presencia de los Cuerpos de Ingenieros del Ejército y la Marina Real.

Habitualmente se ha considerado el aporte de las Academias de Bellas Artes (San Fernando en Madrid o San Carlos en Valencia, sobre todo) como foco esencial del trasplante estilístico a América, complementados tanto por la Academia de San Carlos en México cuanto por las reglamentaciones centralizadoras implementadas por Florida-Blanca.

Sin embargo, por razones de tiempo, así como por las derivadas de la demanda interna de arquitectos que tiene España en la Segunda mitad del XVIII (para dar vigencia a las disposiciones reales, referentes a la ocupación de cargos por egresados de la Academia), son contados los profesionales que pasan a América con estos títulos y el movimiento académico neoclásico se circunscribe a áreas de México, Colombia y Chile y en menor medida al Río de la Plata. La transformación sustancial cuantitativa que posibilitará el paso del barroco popular al neoclasicismo, se canalizará a través de las obras de los Ingenieros Militares, sobre todo, y en menor medida por los Ingenieros de Marina.

La capacitación técnica de estos Ingenieros los llevará en las áreas periféricas del territorio indiano a asumir los roles profesionales de los arquitectos civiles y por su misma importancia jerárquica ocuparán en muchos casos posiciones de gobierno que les permitirán implementar obras públicas de envergadura.

Tenemos pues la finalidad de presentar una información somera sobre ambos cuerpos de Ingenieros, su estructuración y la formación de sus miembros, que entendemos contribuirá al estudio particularizado que para cada región americana pueda efectuarse.

LA TEORIA DE LAS ARTES EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

IGNACIO LUIS HENARES CUELLAR. DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE. UNIVERSIDAD DE GRANADA. ESPAÑA.

El objeto de esta comunicación es contribuir al análisis de la ideología artística del siglo XVIII en España, a través de uno de sus niveles más significativos: el proyecto, institucional y doctrinario a la vez, que se centra en torno a la Academia de San Fernando, concretamente cuanto de las tensiones académicas se expresa en la práctica de los debates.

El primero de los rasgos que definen con suma obviedad el discurso académico es el de su carácter "aúlco". Será precisamente contra este sentido contra el que se dirigirán los más importantes ataques hacia la Academia setecentista por parte de la historiografía liberal burguesa. Así Madrazo y Caveda, uno en pos del otro, son los que ponen de manifiesto más diáfananamente esta actitud de crítica a las contradicciones de la estructura y función académicas:

"Se vé, pues, que no el mérito personal ni la dignidad y el aprecio de las Bellas Artes podían ennoblecer a los que las profesaban, sino un privilegio especial sólo expedido al Académico. Los que á fin de parecer con cierta distinción á los ojos del público necesitaban todavía de semejantes declaraciones, bien habían menester, cualquier que fuere su instrucción y talento, buscar por otros medios el engrandecimiento y la fortuna" ¹.

Y ello, por paradoja, desde la perspectiva ética del "mérito" que con tanta acritud defenderían los primeros académicos. Así, contradictoriamente, Caveda afirma como logros académicos.

"Elogiarlas (las artes), poner de manifiesto toda su importancia, sus grandes inspiraciones, su influencia en el carácter moral del individuo, en el buen gusto, y la cultura y las costumbres de los pueblos" ².

Esta estructura específica y estos resultados —con toda la frustración que la falta de audiencia del programa reformista determinó— constituyen con toda evidencia un programa de organización de la cultura artística típico de esa última etapa de la sociedad estamental que se ha denominado, con una cómoda tendencia uniformadora, de forma tan contradictoria: despotismo ilustrado; y son las que definen al discurso académico como discurso "aúllico".

Es este carácter aúllico del discurso académico lo que lo inserta con toda nitidez en el horizonte ideológico de las Luces que éste reproduce sin dejar de hacer una importante contribución al mismo; y asimismo tesis tan importantes como la del "decoro" de las artes se explican con notoriedad por este rasgo.

El "elogio" es una formalización del discurso académico omnipresente: reproducción de un discurso ético-político de la máxima importancia, expresión de una ideología que se define por su confianza en la racionalización de la estructura jurídico-política como instrumento para la realización del programa reformista ilustrado, ténganse en cuenta los intentos repetitivos de Jovellanos. Hay en juego una interesada identificación, muy común por otra parte en el pensamiento ilustrado, entre la Academia, institución pública que se autodefinirá —como veremos más adelante— de interés general, y la monarquía.

Los rasgos fundamentales de un programa artístico propio del despotismo ilustrado están presentes aquí: el decoro de la majestad —la alta significación ético-política de las artes—, el pragmatismo, y aún el cosmopolitismo académico, rasgos que Benevolo ha destacado al referirse al clasicismo arquitectónico del Seiscientos³.

La defensa del modelo seiscentista francés es sentida, en la conciencia académica, como la propugnación de un hecho decididamente moderno, progresivo. Es la "obsesión del retraso" muy viva en la ideología de los ilustrados y para su superación se utilizará la importación, con un sentido reflejo, de prácticas extranacionales. Bastante elocuente en este sentido es el discurso de Vargas Ponce, en 1790, sobre la historia del grabado, donde existe una constante alusividad a este modelo:

"la codicia de hacer francés cualquier talento que se erguía en Europa"⁴.

Donde nos encontramos directamente con la idea de "concentración" puesta de manifiesto por los historiadores del movimiento académico como Bernal o el mismo Benevolo, y que no es sino la reproducción de una ideología económico-política: el mercantilismo, de enorme importancia entre las propuestas estéticas setecentistas. En el discurso de don Ignacio Hermosilla tenemos tal vez la más clara formulación de este hecho:

"Así pues, la instrucción, las Artes, y los Artífices son los más firmes baluartes de la riqueza de un Estado; y por haber faltado a nuestros mayores esta eficaz defensa, vivieron en la servidumbre, y en la miseria"⁵.

En efecto, junto a la conciencia de retraso la idea de decadencia aparece a la "élite" ilustrada como un dato fundamental del problema, de ahí las constantes referencias a la tradición gloriosa, considerándose el Renacimiento como su momento culminante.

hecho no extraño para una ideología humanista como es la ilustrada. Así los monarcas del Renacimiento y los príncipes de la Antigüedad, junto con el concreto proyecto de institucionalización que acabamos de analizar, constituyen los modelos posibles de la cultura artística de los ilustrados. Reiterativas las argumentaciones de Don Tiburcio Aguirre, en un esfuerzo de fundamentación ético-política, tienen este sentido:

"Igual dicha logró Roma en el siglo de Augusto, y no menor nuestra España en el de los señores: emperador Carlos V y Felipe II"⁶.

El pensamiento académico dirige sus esfuerzos a poner el clasicismo al servicio del absolutismo, esto es a utilizar el valor incondicionado de sus reglas para reforzar la autoridad inseparable de la nueva dirección política de las Artes.

Las consecuencias de este compromiso son las limitaciones que la cultura artística del Setecientos aceptará, la autocensura motivada por una coexistencia entre cultura y poder, que se basa en el intercambio entre orden racional y orden tradicional, aquél vale en la esfera individual, éste en la esfera social y este intercambio funciona en cuanto la indagación intelectual renuncia a analizarlo. Podemos recordar como un ejemplo de esta autocensura, de la particular tensión autoridad-libertad determinada por el intercambio que se acaba de definir, un discurso leído en 1793 por Don Clemente Peñalosa, donde se hace una brillante exposición de la Estética del Antiguo y con él una defensa del idealismo subjetivo, sin embargo, el discurso termina con represivas advertencias a los artistas en que se precisa su función ético-política y se señalan las consecuencias fatales de cualquier desviación, previniéndoles con rigurosas referencias a la "Política" de Platón.

La evolución del clasicismo será, a tenor de ello, de signo de la autoridad constituida a instrumento de racionalización técnica y subordinación convencional, convertido en un modelo genérico estará a disposición tanto de todos los poderes absolutos de Europa como de la burguesía, ya como símbolo de promoción social, ya como expresión del nuevo riguroso racionalismo, que es la filosofía peculiar de la burguesía ascendente.

Este nivel de la ideología académica que calificamos de aulico refleja admirablemente la naturaleza de ese compromiso, la etapa de elaboración de ese instrumento de racionalización. Cualquier indagación sobre la sociedad y el poder queda suspendida; es más, resulta imposible, y el alcance del respetuoso intercambio entre cultura y poder puede verse en la misma estructura de la Academia que reproduce, y de qué manera tan fiel, la de la heterogénea clase dominante, a la que se esfuerza en proponer la idea de "decoro", un concepto ético-estético, como ideología artística universal, Véanse, en 1754, los alegatos funcionalistas de don Tiburcio Aguirre⁷.

Así el conde de Teva estima que el fin de las Artes liberales es lograr para el hombre:

"su felicidad sólida y verdadera, pues ellas hacen más amables la virtud, encaminándonos y excitándonos a su seguimiento por medio de la belleza, con que la presentan siempre adornada".

Reconoce el valor de las artes mecánicas, y aún, que el progreso de las liberales es solidario de éstas, pero su visión pragmática-política y ética de la cultura la lleva a defender la especificidad de las Bellas Artes y a proponerlas como un objetivo

político primordial, siendo su protección interesada con calor. En consecuencia, la visión que del arte antiguo tendrá el conde de Teva, no será sino una proyección de la realidad social y política de su tiempo, y una constatación, de sus propias propuestas.

"Aunque no me atrevo á decir que hayan llegado las artes en ningún país al puesto de perfección de que son susceptibles, respecto á su fin: á lo menos entre los griegos, y aun entre los Romanos en sus tiempos mas felices se acercaron mucho. Destinada á perpetuar la memoria de sus Héroes y de los gloriosos hechos que les hicieron tales, presentaban siempre acciones, y personas dignas de ser imitadas; y anardecendo los ánimos del pueblo, le tenfan siempre dispuesto á las mas heroicas empresas en beneficio de la patria. No representándose en el teatro, y no viéndose en sus pinturas y esculturas, ni en las demás obras públicas, mas que acciones heroicas y sublimes rasgos de virtud, se formaba desde la niñez el espíritu y el gusto; y así cada ciudadano, en aquellos tiempos era un Héroe á quien solo faltaba ocasión para conseguir el nombre" ⁸.

Una vez más, la verdad contrasta con su negativo, y es que aquélla sólo puede interpretar la práctica del antiguo en un solo sentido, el mismo en que Le Brun lo consagrará:

"El antiguo -escribe G. C. Argan - es un traje de ceremonia, que tiene su razón ritual, que confiere nobleza al gesto, que caracteriza a un grupo o élite social, el más alto y responsable, así hecho consciente de su propia responsabilidad histórica por el conocimiento que tiene, y es el único en tenerlo de la historia antigua" ⁹.

Es el dominio de la ambigüedad ideológica.

Esta ambigüedad tendrá como consecuencia la quiebra del clasicismo, pero también su transformación y posibilidad de supervivencia en ella. Ello, sin embargo, no nos impide afirmar el extraordinario valor que el clasicismo en su formulación setecentista, como una estética decididamente contentutista, una cultura artística ético-política, secularizadora, tendrá en la cultura burguesa del XIX.

La pedagogía del "decoro" se preocupa de revisar, en el plano teórico, las viejas tipologías y de crear nuevas para una siempre mayor adherencia de las formas constructivas a las exigencias prácticas más diferenciadas, de acuerdo con una perspectiva ideológica dada. Nunca hasta ahora, en efecto, el arte se había visto reconocer una función tan esencial en la vida y el desarrollo de las sociedades, sin embargo, en España se daba una voluntad de ignorar los problemas del arte creador, para substituirlo por soluciones hechas siendo por este rasgo según Damisch:

"por lo que se define el academicismo que responde a la ausencia de toda preocupación realmente especulativa en los autores españoles de su tiempo, incluso Jovellanos" ¹⁰.

Este reconocimiento no nos impide afirmar que el esfuerzo de un conde de Teva, o del pensamiento académico ortodoxo en general, no agota la opción académica. Las

afirmaciones que, como una defensa fatigosa de un clasicismo en quiebra, se hacen de una voluntad de no dejarse arrastrar por las ideas nuevas, de no ceder al espíritu de "rebelión" y de prohibir a la propia reflexión desarrollarse hasta el punto de que ella misma pueda ser cuestionada, son una prueba de la existencia de esas ideas nuevas, de la rebelión, de la crítica al clasicismo, incluso -es lo importante- dentro del discurso académico. Recordemos cómo el conde de Teva termina su discurso contradiciendo a Rousseau:

"El autor mismo del discurso sobre las artes y ciencias, pronunciado en la Academia de Dijon, antes de condenar á las Musas debiera restituirles lo mucho que le han suministrado; sobre ser inconsequente á los buenos principios, fué también ingrato á quien le hubiera hecho digno de aprecio. Quien no vé como las artes, bien de la Nación, abriendo el camino á las sublimes máximas de la filosofía, promoviendo el bien del estado, animando á sus miembros con exemplos ó representaciones (modo muy eficaz de persuadir) á obras heroicas que ayuden á la privada y á la pública felicidad?"¹¹

Una contradicción que supone una defensa contra la quiebra del clasicismo; debe tenerse en cuenta la trascendencia del discurso de Dijon en toda la segunda mitad del XVIII hasta los testimonios revolucionarios, los de un Ledoux por ejemplo.

El discurso académico es un "discurso retórico". Esta afirmación de un rasgo del modelo teórico que analizamos no significa ni menosprecio ni gratuidad. En efecto, se constata por todas partes la debilidad de las corrientes empíricas en provecho del culto de la Antigüedad. Grecia, Roma y el Renacimiento son los vértices del cerrado triángulo de la cultura humanista. Toda la cultura del XVIII queda fundada sobre las premisas del Renacimiento; no era posible que se produjera un cambio del "lenguaje artístico" mientras la sociedad cultivada continuara tomando como referencia en los dominios de la moral y de la imaginación únicamente el legado de la Antigüedad clásica. La revolución social y la revolución técnica, que estaban incluidas en las premisas de la nueva filosofía se produjeron antes de que la nueva estética pudiera darse curso libre. Fué preciso casi un siglo para que las consecuencias del empirismo científico equilibraran en la conducta ordinaria de la sociedades las reglas del humanismo clásico.

El discurso que defiende la pedagogía académica frente a la indagación, la posibilidad de asociar al movimiento de las ideas modernas un repertorio de formas que se identifican con la noción misma de cultura, es retórico, y su estructura depende de los elementos de la retórica aristotélica, que desde el siglo XV constituyen "los esquemas de la 'humanitas', las formas de la estructura mental del hombre culto"¹². Creemos suficientemente expresivas de la realidad que analizamos las palabras con que Jovellanos elogia a Ventura Rodríguez:

"Grande en la invención por la sublimidad de su genio, grande en la disposición por la profundidad de su sabiduría, grande en el ornato por la amenidad de su imaginación y por la exactitud de su gusto"¹³.

El otro término de la paradoja iluminista, el discurso del empirismo, se autodefine conscientemente por oposición al discurso de la cultura, sellado totalmente por la idea de autoridad. En su "Rhetorica" Mayans ilustra perfectamente esta problemática:

"Aunque hubiera sido fácil idear un methodo de alguna novedad; generalmente hablando, me ha parecido seguir el comunmente recibido, tratando de la Invención, Disposición, Elocución, Pronunciación, i Acción, y tambien de la Memoria, no como parte de la Rhetorica, sino como facultad del Alma, sin la qual no se puede discurrir, ni hablar en Ciencia alguna" ¹⁴.

El arte de las reglas, esto es el del orden incontestable de la cultura -y el valor absoluto acordado a la misma- y de los ejemplos, las autoridades, hitos en el proceso de desarrollo de la cultura de los que el humanismo del XVIII se considera solidario, proporcionará el modelo teórico del discurso académico. El ansia de comprensión objetiva de la cultura humanista, de su reconstrucción, se ve satisfecha en sus más ambiciosas tensiones por una febril actividad filológica y arqueológica, cada vez más podemos constatar al hecho de encontrarnos frente a un pensamiento en posesión de su principio pero en busca de su propia sustancia.

Un caso de afirmación de la correspondencia entre Retórica y Arte lo tenemos en el discurso de don Pedro de Silva, de 1772, donde Vitrubio leído a través de la exigencia del "decoro" llena la concepción que el discurso académico como discurso de cultura tiene de la arquitectura. Formula la necesidad de un resistente código de la belleza arquitectónica cuyas reglas deben concebirse de la misma manera que las reglas o estilos de la Elocuencia, con la misma función e idéntico sentido absoluto, esto es lo que había intentado en Francia en 1766 uno de los más ilustres epígonos del clasicismo, Blondel.

Silva llegará hasta la preconización sin límites de formalismo y jerarquía cultural:

"Siempre que baxo estas reglas y sin alterar las proporciones que constituyen la hermosura arquitectónica se hagan nuevas composiciones, no merecerán el desprecio de los sabios; pero será mejor que el talento y el gusto de los Profesores se dedique enteramente a usar bien de los órdenes antiguos. Bastante campo hay en ellos para exercitar el ingenio" ¹⁵.

La Retórica constituirá también -la estamos definiendo en un sentido extenso, como estructura cultural dominante- un modelo a reproducir a la hora de asignar una función al Arte. Cuidémonos de advertir que ello es así porque esta idea de finalidad señalada al Arte por el discurso retórico académico reproduce la que una sociedad específica tiene de su cultura en general.

Esta finalidad será la de persuadir:

"Yo intento publicar una Rhetorica acomodada a la necesidad i uso de cualquier lector de mediano juicio, i tan abundante de preceptos útiles, que ninguno que lo sea se eche de menos, aviendo procurado animarlos con cierto espíritu de prudencia, enderezados siempre a la persuasión, que es propia de un Rhetorico Christiano (...) Lo mismo he practicado en la doctrina de los Afectos, apuntando la naturaleza de cada uno de ellos, para que sabida ella, se entienda mejor el modo que señalo de persuadirlos, o disuadirlos, según fueren los Afectos, honestos o torpes" ¹⁶.

Pero la idea de persuasión que resultará de estas transformaciones lleva consigo un riesgo: muy pocos serán los que reivindiquen "l'honnête liberté de la poésie", que saludaba Ronsard, en medio de las guerras civiles. Y el Arte se convertirá en un instrumento cada vez más dirigido al conocimiento de las verdades religiosas o políticas, la libertad y la licencia encontrarán su contrapeso en la preceptiva y el conformismo y Le Brun será el hombre en que más claramente se personalice el acento de esta función persuasiva. Tal idea será un elemento constante del discurso académico:

El mecanismo a través del cual funciona la persuasión es descrito por Don Vicente Pignatelli, teniendo muy en cuenta a Le Brun, de la siguiente manera:

"en efecto las palabras como señales arbitrarias excitando ideas en la imaginación obran lentamente y por grados, y perdiendo sucesivamente su fuerza en la multiplicidad de resortes que es preciso poner en movimiento, queda comúnmente el ánimo en derecho de decidir; al paso que las imágenes, sin otro oficio que el de representar al natural los objetos, se apoderan prontamente del alma, sin que se dexé al espectador un momento de tiempo para precaverse de la invasión"¹⁷.

Un mecanismo de imposición, de proclividad sensualista corregida por la predeterminación de la cultura, donde la comunicación individual de los sentimientos se hace inestable y rodeada de mil dificultades culturales e institucionales; por esto confluye inevitablemente en la comunicación colectiva, y los estados de ánimo individuales se reducen a los modelos de comportamiento social. La búsqueda de la emoción es disciplinada por las normas intelectuales de la conveniencia, del decoro, de la etiqueta. Queda abierto el camino al arte como mundo de la persuasión, del cálculo de los efectos sentimentales.

La inserción del discurso teórico-artístico dentro del horizonte intelectual de las Luces no se completa sin un análisis de las concepciones historiográficas iluministas, en la medida en que él las reproduce y enriquece. Tal inserción señalará la apertura de la tradición pragmática e instrumentalista, la vía de la "crítica operativa".

La peculiar concepción de la historicidad dentro del discurso académico se resolverá dentro de la dialéctica restauración-decadencia, conteniéndose en el primero de ambos conceptos la afirmación de la suprahistoricidad de un sistema figurativo, de una estética. La defensa del valor absoluto de la misma, cuyo negativo será la "decadencia de las artes", el desorden, la conculcación o desviación de una estética de definición absoluta.

Esta concepción se radicalizará dentro de la específica perspectiva histórica y cultural de las Luces en España, donde la conceptualización "decadencia", "restauración" domina todo el horizonte intelectual, convirtiéndose en el centro de la ideología económica, política, estética, etc., en realidad constituyéndose en una tensión que define toda la nueva conciencia, tal como hemos comentado anteriormente, sobre todo apoyándonos en los estudios de los historiadores del período como Domínguez Ortiz o Anes.

En el discurso de don Vicente Pignatelli nos encontramos totalmente formulados los

principios de la historiografía contrastiva, donde el interés del discurso teórico -tanto como de la práctica- se centra en la contraposición entre un código ideal y las secuencias históricas de la realidad artística, derivando en axiología.

La proyección de una poética sobre el pasado nos lo volverá escindido en edades doradas y en imágenes de oscuridad acentuada.

En realidad el mecanismo de la contraposición no ha dejado de ejercer extensa influencia en la estética contemporánea hasta nuestros días, ofreciéndonos la alternancia de eternos momentos clásicos y anticlásicos, si bien es cierto, privados de la peyoratividad -al menos aparentemente- que provocaba la militancia iluminista.

Sobre tal comprensión dicotómica de la tradición artística tenemos una definición expresiva de otro Pignatelli, don Ramón, unos años después. En cuyas últimas palabras, "...La Antigüedad como un depósito inestimable de riquezas literarias"¹⁸, marca un sentido a la acción de la nueva poética restauradora -precisamente el que seguirán los esfuerzos filológico-arqueológicos-, expresa el alcance de una actitud estrictamente axiológica cuyo sentido ético ha influenciado la crítica de arte hasta la obra de un De Sanctis o un Croce, y sus consecuencias.

La resurrección del pasado honra al presente y da una superioridad segura a la época en que se vive sobre la precedente. Tal es el valor del "revival".

Sobre el modo en que el juicio estético se resuelve en apreciación moral, importa tener en cuenta el análisis que de la idea de "decadencia" de las artes hace Jovellanos identificándola con la aparición de un aluvión de malos artistas; y en el empavorecido retrato de la caterva de artistas medradores e ignorantes tan opuestos al ideal del "pintor filósofo" y a la concepción del artista setecentista en general vemos reproducirse una idea que preocupa continuamente al asturiano: su creencia en que los artistas eminentes son necesarios en una nación para su gloria y ornamento.

Pero no por ello hay que pensar que Jovellanos defiende una mesocracia del arte. Al referirse en tales tonos a aquellos artistas trata de señalar sus vicios con respecto a determinada estética que con relación a la figura del artista ideal ha creado un metro tan riguroso como es el "mérito", una propuesta específicamente humanista para la comprensión de la práctica del arte, su conculcación supone la transgresión de todo un sistema de valores éticos y estéticos, y conduce a las nobles artes a la nefasta consecuencia de ser consideradas "profesión mecánica y servil" y a ser sometidas a alcabalas.

Precisamente porque existe ese universo de valores, entendido como algo absoluto, es posible la idea opuesta de "restauración de las artes", confiándola, se dice en el mismo Elogio de las Bellas Artes, a "un cuerpo permanente que conservando las buenas máximas velase siempre sobre la gloria de las Artes"¹⁹. Y al establecer la tipología del mérito, como encarnando los distintos sentidos de la práctica académica, los cauces a través de los cuales se expresa la estética de las Luces, pretendemos llegar al fondo de la historiografía contrastiva de las artes.

El clasicismo -ya lo hemos señalado- no constituye una opción única dentro de la estética

de la Academia, pero dentro de la ambigüedad iluminista será un elemento dominante. Ya hemos visto cómo, inserto en un horizonte ideológico, condiciona todo el proyecto de institucionalización y un determinado sentido de la cultura artística: en suma, la pedagogía académica será la expresión de su dominancia -de larga secuencia- en la práctica y la crítica del arte setecentista.

Por lo que respecta a las rupturas dentro del discurso clasicista se producirá a través de la comprensión -superadora- de un factor muy importante dentro de la misma concepción unitaria de la cultura, la idea de progreso, que destruye la seguridad del procedimiento retórico: la lógica del decoro, de la etiqueta, del hedonismo didascálico y de la didáctica hedonista será por fin juzgada por la lógica de la razón y de la dignidad humana.

La disolución de los caracteres vinculantes del clasicismo que producirá la nueva estética humanista se significa por la elección del empirismo frente a la opción racionalista:

"No hay en sus cuadros cosa insignificante, cosa muerta: todo en ellos respira, vive, siente, y sobre todo sus cabezas. Es verdad que no osó encaramarse hasta aquella belleza abstracta que nos dicen haber alcanzado los antiguos, y de que hay tan pocos ejemplos modernos; pero tampoco ignora que las afecciones y sentimientos del alma pertenecen a la naturaleza" ²⁰.

Dentro del discurso académico no será éste el único ataque al clasicismo aunque merezca destacarse por su lucidez, y por producirse desde dentro del contexto clasicista, a diferencia de lo que significarán la opción "anticuaria" y el empirismo, muestra de la incidencia en la teoría académica de la nueva estética individualista. Los mismos rasgos coinciden en el discurso de Vargas Ponce, cuya "modernidad" rabiosa hemos destacado: el ataque sistemático a la seguridad retórica, la fractura de la jerarquización artística y el sincero espíritu de renovación. El resultado de la nueva actitud en Vargas le lleva a la lúcida defensa de flamencos y holandeses, de cuyos grabadores se muestra excelente conocedor.

Por lo que respecta a la arquitectura hemos comentado las pervivencias de una argumentación retórica producida en la literatura artística del Quinientos, las exigencias metafísicas de orden y la estrechez de la jerarquía formal; sin embargo, la aplicación de la duda sistemática cartesiana, y la reconstrucción de la concepción arquitectónica con ayuda de la razón, la experiencia y la autoridad de Vitrubio y los clásicos (que, no obstante, puede ser ya contestada cuando va contra las dos primeras exigencias), significan en la estética arquitectónica las posibilidades de una ruptura. Refiriéndose a la arquitectura de la época de los Reyes Católicos, Hermosilla dice:

"Teníala (magestad) ya la Arquitectura. Poblado estaba el Reyno de edificios grandiosos, fuertes, cómodos, y dispuestos con oportunidad, y decoro para sus destinos. Es verdad que no se ven en ellos los hermosos ornatos de los órdenes Griegos, y Romanos, apropiados á ciertas representaciones arbitrarias en su origen, y usadas con regularidad en las suntuosas fábricas de Grecia y Roma. Y como no pertenecen a

la parte científica de la Arquitectura, ni son precisos para la solidez, comodidad y decoro de los edificios, nuestros sabios profesores, ocupados en el serio estudio de quanto contribuye á estos principales fines, no cuidaron de aquellos accidentales adornos; pero muy en breve se hicieron tan comunes, que los artífices subalternos desde el reinado de Carlos V, los emplearon con profusión, ya con más, ya con menos gracia, en Retablos, Custodias, sillerías de Coro, y aún en estantes, y otros muebles²¹.

La segunda mitad del siglo XVIII está diferenciada por una serie de importantes acciones históricas que incidirán en el horizonte de la cultura de manera determinante. El clasicismo se verá afectado por esta incidencia, en razón de las importantes consecuencias que la actividad arqueológica tendrá para el campo del arte.

El discurso "antiquario" —término que referido a la práctica arqueológica, evita numerosos equívocos al denominar las opciones estéticas del momento— afectará fundamentalmente a la estética clasicista al producir una relativización del código clásico. Pero no termina aquí la aportación al pensamiento estético del siglo XVIII de la opción "del antiguo": supondrá ante todo una concepción nueva de la naturaleza del arte y nuevos criterios del gusto. Es a este nivel donde la quiebra del clasicismo es más franca y las consecuencias en la estética burguesa más relevantes.

La ruta intelectual que conduce a la definición de la propuesta estética neoclásica será sucesivamente recorrida por Dubois, Shaftesbury, Hume, Baumgarten, Caylus, y finalmente por Winckelmann. El resultado último de la misma será una concepción introspectiva de la belleza frente a la transcendencia del clasicismo.

El soporte teórico lo proporciona el neoplatonismo: el ideal platónico de la armonía interior del hombre, influenciada por el efecto del arte tiene un nuevo desarrollo. La Belleza que es un supremo valor del Arte es concebida como un medio que no sólo guía hacia el bien moral sino que se relaciona también con el placer personal, que le sirve de criterio. En la última década del siglo el discurso académico se hará eco de las nuevas razones en una oración que, pese a su deliberado deseo de autolimitación, se convierte en profesión inequívoca de la nueva estética individualista.

Después de afirmar su confianza en el progreso de las ciencias, siguiendo muy de cerca a Fontanelle, Don Clemente de Peñalosa, declarará las consecuencias habidas en el horizonte intelectual de su tiempo como resultado de la revolución del pensamiento:

"La Metafísica ha sacudido ya el exótico follaje con que la había abrumado quasi diez siglos de ignorancia, siglos tenaces é ilusos en las ideas amenas de Platón, ó en las manías del adusto peripato"²².

Una concepción que desborda el finalismo utilitarista de la estética de la Ilustración en el sentido de la estética del sentimiento, defendida con pascalianas y cordiales razones que introducen un programa de carácter eminentemente individualista:

"Las Artes que deleytan por medio de la imitación piden tres cosas para producir un efecto cierto y determinado: fibra delicada; corazón

sensible; razón despierta y profunda. Sin el primero, lo bello no hará impresión vehemente en el sentido exterior; sin lo segundo, el corazón no se apasionará de la belleza; y faltando lo tercero, no se conocerá" ²³.

El ideal de la armonía entre las facultades psíquicas, la razón y la sensibilidad se expresa aquí en toda su extensión. Se enfrenta así con la tradición aristotélica y la idea del "realismo artístico" al distinguir entre los dos modos de sentir o reconocer lo bello: el sentido interno y el externo. El primero acoge y da forma a las impresiones recibidas por el segundo; mediante esta especie de intuición sensible se capta el concepto de belleza sin tener que recurrir al razonamiento lógico-normativo. El sentido interno que es puro sentimiento, eleva el alma para que ella pueda descubrir y contemplar por reminiscencia la pura belleza; el sentido externo, por el contrario, a lo más que llega es a la imitación de la naturaleza: el uno pertenece a la esfera de lo suprasensible y en ella se queda y reposa, el otro a la esfera de lo racional, canónico y sensible.

El individualismo, el carácter liberador de la propuesta neoplatónica se expresa en las siguientes palabras: "Estos modos de sentir comunes a toda la especie, se modifican en el individuo; porque cada hombre manifiesta sus ideas y sus afectos, como provienen de su particular organización. Una imaginación de fuego amará con preferencia la expresión de Rafael llena de energía; de Correggio; pero toda fantasía extensa y llamada a la grandiosidad, admira a Ticiano más material y con menos espíritu que los primeros" ²⁴.

En 1793, el discurso de Don Clemente Peñalosa nos proporciona una lúcida exposición, dentro de una actitud típicamente winckelmanniano-mengsiana, del horizonte filosófico en que se apoyó el "retorno al antiguo". El sentido que la nueva propuesta había de tener en la pedagogía académica fue señalado años más tarde, en 1802, por don José Luis Munarriz. El traductor de la Retórica de Blair -1798- ya sabía del significado que la historificación del pasado clásico, la lectura individualista, desjerarquizada, de esta cultura tenía para cierta vanguardia, dentro de la cual adquiría el valor de un estilo de vida y una estética, a través de su actividad como literato y estudioso.

Con la convicción con que los "amateurs" de la segunda mitad de la centuria defienden la correspondencia de las artes -"Ut pictura, poesis"-, una convicción que había de exasperar a Lessing, Munarriz aprovecha su experiencia intelectual para ofrecer lo que considera que debe ser el programa artístico ideal del "artista filósofo". El sentido de la proposición se deduce del comentario de las relaciones entre artistas y pensadores contemporáneos, en que se encierra una precisa elección intelectual:

"Winckelmann (sic) y Mengs fueron coetáneos; y en las fatigas de aquél, en las de Raguenet, Sulzer, Caylus, Lessing, Diderot, Heine, Mayer, y tantos otros filósofos, anticuarios y viajeros, tendrán las artes un apoyo, y los artistas escritos que los enamoren de las Letras, y los dirijan a la observación y cuerda imitación de las obras clásicas. Los escritos solos de Winckelmann han encendido en varios la antorcha del genio, han esclarecido muchos espíritus, y creado artistas y poetas" ²⁵.

Esta tesis sostendrá la necesidad de un renacimiento del antiguo, que será un retorno a la sencillez, nutrido por Homero, Virgilio, Horacio, Platón..., cuya lectura -lo demuestran los ejemplos que comenta Munarriz- es viva, liberadora, respondiendo al requerimiento del gusto y la sensibilidad subjetiva. Y, sin embargo, dejando un margen de riesgo abierto a la pedantería más estrecha y tiránica, y más conservadora.

NOTAS

1. La fundación de la Academia supone el final de una constante reivindicación estatutaria ejercitada ante la monarquía absoluta contra la poderosa organización corporativa que se cumplirá en un espacio jurídico-político dominado por la aristocracia y la alta burocracia regia. Serán estas condiciones políticas las que provoquen la crítica airada de la historiografía burguesa del XIX. Así Caveda, J.: "Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España", Madrid, 1867, págs. 40-41. Cfr. Pardo Canalís, E.: "Un manuscrito de José de Madrazo sobre la Academia de San Fernando", (transcripción, introducción y notas por...) R.I.E. XXII (1964), nº 86, págs. 163 y ss.
2. Caveda, J.: "Memorias...", pág. 44.
3. Benevolo, L.: "Storia dell'architettura del Rinascimento", II, pág. 923, define el clasicismo arquitectónico de la siguiente manera: "pertenece en parte al arte (junto con la pintura, la escultura, la música y la poesía), y contribuye a formar, con criterios homogéneos, el "décor" de la escena en que se mueve la clase dirigente; y en parte a la política, y contribuye a la gestión de las estructuras sociales que sostienen esta escena, con una sorprendente mezcla de criterios y de expedientes heterogéneos; la obra de Le Brun y de Hardouin Mansart se encuentra con la de Colbert".
4. "Discurso de don Joseph Vargas y Ponze, leído en Junta Pública... de 4 de Agosto de 1790", pág. 54.
5. "Discurso de don Ignacio Hermosilla, leído en Junta Pública... de 17 de Julio de 1784", págs. 35-36.
6. "Discurso de don Tiburcio de Aguirre, ... de 23 de diciembre de 1753", pág. 24.
7. "Discurso de don Tiburcio de Aguirre... 1754", pág. 25: 'Aquellas (las artes) honran y publican la inteligencia del Artífice, y si convienen a la dignidad del Soberano, no aumentan su mérito, en lugar que estas descubren y explican en él una cabal comprensión de la entidad de las cosas, que no se paga de meras apariencias, que más apetece la pública utilidad que la propia gloria, y que desea se propaguen hasta la más remota posteridad a favor de un Pueblo las consecuencias de su piedad'. Constituye una perfecta exposición de las tesis político-culturales de la monarquía absolutista por uno de los más influyentes representantes de la burocracia regia en la Academia.
8. "Discurso del Sr. Don Eugenio Eulalio de Guzmán, conde de Teva..." 1796, págs. 69 y 72. Teva significa la intransigencia dentro de la ortodoxia académica.
9. Argan, G.C.: "Il barocco in Francia, in Inghilterra e nei Paesi Bassi", pág. 335. En "Manierismo, Barocco, Rococó". Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.
10. Damisch, H.: "L'art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières", pág. 249. En "Utopies et Institutions au XVIII^{ème} siècle. Le pragmatisme des Lumières". París, Mouton, 1963.
11. "Discurso del conde de Teva...", pág. 84.
12. Morpurgo-Tagliabue, G.: "Aristotelismo e barocco", pág. 128. En "Retorica e barocco", 'Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici', Roma, 1955.
13. Jovellanos, G.M.: "Elogio de don Ventura Rodríguez", B.A.E., L, pág. 369.
14. Mayans i Siscar, G.: "Rhetorica". Introducción.
15. "Discurso de Don Pedro de Silva, ... 5 de Julio de 1772", págs. 57-58.

16. Mayans, ob. loc. cit.
17. "Discurso de don Vicente Pignatelli, ...3 de Agosto de 1766", pág. 67.
18. "Discurso de don Ramón Pignatelli, ...25 de Julio de 1778", pág. 61.
19. Jovellanos, G.M.: "Elogio de las Bellas Artes", B.A.E., L, pág. 357.
20. Jovellanos, G.M.: "Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado 'La Familia", En 'obras en prosa', edit. por J. Caso González, pág. 197.
21. Ob. cit., pág. 39.
22. "Discurso de Don Clemente Peñalosa", pág. 60.
23. Ibidem, pág. 62.
24. Ibidem, pág. 80.
25. "Discurso de Don Josef Luis Munarriz", pág. 102.

EL ESCULTOR ALBERTO SANCHEZ

MARIA JESUS LOSADA GOMEZ. MADRID. ESPAÑA

Por el lugar que ocupa Alberto Sánchez en la escultura española de la primera mitad de siglo, es una obligación dar a conocer su personalidad y su obra. Al logro de este fin y gracias a la animosa acogida del Dr. D. Xavier de Salas hemos investigado su labor española, en el trabajo titulado "La obra de Alberto en España". Basándonos en las fuentes informativas (periódicos y revistas de arte) de comienzos de siglo hasta 1939 seguimos muy de cerca su creación artística, sus exposiciones así como su evolución. De esta forma se reconocen con claridad dos etapas bien diferenciadas por su estilo, una primera de formación y la segunda de mayor perfección y madurez escultóricas que lo sumergen dentro de la corriente surrealista.

Introducimos a Alberto en la lista de escultores jóvenes que no repiten las formas usuales. Su norma es la libertad plástica. De 1920 a 1930 se inician en el arte español nuevas formas, la mayoría dentro de lo que podríamos llamar vanguardismo. Dicho vanguardismo tiene su máxima expresión en el Salón de Artistas Ibéricos del año 1925. Los artistas que allí exponen: Dalí, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Emiliano Barral, Mateo Hernández... se oponen a las tendencias académicas del público, Zuloaga, Sotomayor. Las artes plásticas de los jóvenes renovadores se aíslan y se alejan del público. La exposición de 1925 en Madrid fue en realidad la primera manifestación conjunta de una generación que, recogiendo los planteamientos del impresionismo y del modernismo, inicia el arte de España por el camino de la modernidad.

Alberto, campesino de Toledo, que vive por los años 25 la lucha del arte español por alcanzar un alto nivel en Europa, desempeña en el campo de la plástica el mismo puesto que en lo poético desempeña la generación del 27. La literatura de este momento ofrece una intensa floración de poesía. Al igual que Lorca el gran intérprete del alma popular y Alberti (que sabe amoldar la tendencia superrealista a un marco intelectual, llegando a la cima poética con el poema escrito "Sobre los ángeles"), Alberto también realiza en escultura poesía "pura", transformando los seres de la naturaleza. Bastan algunos títulos de sus obras: "Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno", "Animal espantado de su soledad", "Volumen que vuela en

el silencio de la noche y que nunca pude ver". Las propias palabras de Alberto nos harán comprender: "Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana en campos de retama que cubren a los hombres con sus frutos amarillos de limón candealizado y endurecido y suaves como bolitas marfileñas¹.

Pieza fundamental en el engranaje de nuestra escultura contemporánea, comenzaba a tener un gran prestigio en España desde 1932, cuando la guerra civil cortó su trayectoria de renovación de la escultura española. Creador de formas nuevas plásticas no reproductivas, lleno de inventiva al igual que Gargallo, Angel Ferrant y Jorge de Oteiza su obra merece especial interés por su primitivismo y la búsqueda de sus formas en la naturaleza, en el campo. El proceso parece ser el siguiente: parte de la naturaleza de cuya imagen se libera dando lugar a una forma inventada que revierte y expresa la forma de la naturaleza. Sus formas, apunta Manuel Abril, no resultan extrañas porque contienen elementos naturales.

Su arte es fundamentalmente español, se apunala en la escultura ibérica así como en los factores físicos y humanos castellanos.

Alberto, nació en Toledo el 8 de abril de 1895 en la calle de la Retama nº 5 del humilde barrio de Covachuelas. Allí desempeñó diversos oficios: porquerizo a la edad de 7 años, repartidor de pan, aprendiz de herrero, y en Madrid aprendiz de zapatero, escayolista y por último panadero. Al cumplir 21 años en 1916 comenzó su servicio militar en Melilla. De regreso a Madrid acudía al salir de la tahona al café de Atocha donde dibujaba, conociendo hacia 1922 al pintor uruguayo Rafael Barradas, por cuya mediación expuso con los Artistas Ibéricos. En 1926 consiguió una pensión de la Diputación Provincial de Toledo gracias al Presidente del Ateneo y al director del Museo de Arte Moderno de Madrid. Desde entonces abandona la panadería y se consagra definitivamente al arte. Tiene entonces 31 años. Salido del pueblo, que conoce la pobreza, toma del mismo los elementos de su arte e inicia su camino por intuición, siendo sus principales características, la originalidad, la inventiva y el poder creativo. La burguesía de entonces de Madrid no comprendía su obra totalmente liberada del realismo muerto y sin ingenio, de las repeticiones de formas y de temas. Crea una nueva plástica, sus formas siendo reales aparentan abstractas.

Ante la imposibilidad de detallar la localización de su obra durante su estancia en España hasta 1938, me limitaré al siguiente resumen: las fuentes utilizadas nos informan sobre 24 esculturas, 43 dibujos y 7 decorados. Hasta el presente conocemos la existencia de 9 esculturas en España, repartidas entre sus familiares, Diputación Provincial de Toledo y Museo de Arte Moderno de Madrid. Los dibujos conservados son 28 y 4 los decorados, todos pertenecientes a colecciones particulares de Madrid. De enorme importancia ha sido el descubrimiento de un telón en papel, tamaño de escenario, realizado para el ballet presentado por La Argentinita hacia 1932 ó 1933. En Moscú se conservan otros dibujos de esta etapa española.

Sus primeros ensayos escultóricos los realizó en Melilla de 1917 a 1920, modelando en arcilla tipos de "moros" con una técnica sumamente sencilla tomada del natural. Entre 1922 y 1923 saliendo de sus manos yesos figurativos, llenos de realismo, tan ingenuos como expresivos, iniciando un camino lento de cara a las corrientes plásticas contemporáneas. Es su período de formación. El 28 de mayo 1925 en el Palacio de Exposiciones

del Retiro se abre al público la primera exposición organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos. Alberto presentó: "Carretero vasco" -51 cm.- "El ciego de la bandurria" -50 cm.- (ambas en yeso, colección de Juan Sánchez, Madrid), y "Maternidad" (escultura desaparecida). Todas ellas con volúmenes cúbicos. De su naturalismo inicial desarrollado en Melilla ha pasado a un neocubismo de planos más o menos abultados, ligados entre sí con proporción matemática. Inspirado más en Cézanne que en el cubismo estricto de Picasso, Gris y Braque. Trata de superponer lo abstracto a lo real. Los dibujos de esta etapa poseen solidez de trazo, en ellos forma y carácter aparecen muy desarrollados. Alberto tuvo buena crítica especialmente en la pluma de Manuel Abril y Juan de La Encina. Fruto de su éxito fue una beca otorgada por la Diputación Provincial de Toledo y que duró desde 1926 a 1928, presentando como trabajos dos esculturas: "Figura" posiblemente María de Padilla, yeso de 70 a 80 cm donde reproduce el fantasma de la mujer pueblerina llena de fatiga, y "El Cid" en piedra novelda de 33 cm. largo por 39 alto; las dos actualmente en Toledo.

El contacto con los artistas de la generación del 25 le estimula; desde 1925 a 1932 comienza a producirse su evolución artística y su madurez al tiempo que deja volar su imaginación. Alberto se orienta al surrealismo, al igual que Ángel Ferrant, Maruja Mallo, Francisco Lasso. Su preocupación por las formas orgánicas, su inspiración en motivos vegetales y minerales del paisaje castellano es común a todos los escultores españoles surrealistas. Emplea el hueco y aumenta la amplitud de paisaje. Asimismo emprende el camino de la denuncia política como bien expresa su dibujo de la revista "Octubre" 1933, sátira del capitalismo, militando en el expresionismo de Grosz. Adscritos también al realismo expresionista son sus cuatro dibujos reproducidos en la revista "Nueva Cultura" en 1936.

En febrero de 1926 expone unos dibujos en el Salón del Ateneo de Madrid: "El hospital", "Los pierrots" que forman parte de la corriente de trasguerra, mecánica pero llena de fuerza espiritual y muestran al individuo no como se ve sino como es. De todos ellos merece atención aparte "La casa de vecindad", 62 x 68 cm, acuarela más lápiz, colección Juan Sánchez, Madrid.

Para el concurso nacional efectuado en 1930 por el Ministerio de Bellas Artes, realizó la "Máquina" monumento de vanguardia de fuerte sabor constructivista. Posee una arquitectura armónica en sus partes y parece un canto a la industria del momento. (Monumento fotografiado en la revista "Blanco y Negro", 22 junio 1930, nº 2.040).

La estatuaría de Alberto mantiene equilibrio, oponiendo la verticalidad al vacío. Desde 1925 introduce el hueco subordinándolo a la forma, como en su "Maternidad" presentada en la exposición del Ateneo en 1931, iniciando un surrealismo no tan puro como el de Miró. Emplea entonces el hueco para producir volumen y espacio. Sirvan de ejemplo: "El monumento a los pájaros" y "Escultura de horizonte" yesos desaparecidos. Formas nuevas decoradas por líneas entrecruzadas y pequeños orificios como los observados en grabados dolménicos o en las estelas ibéricas. Su vacío llega por último a ser parte esencial y eje de la forma "Signo de la mujer rural en un camino lloviendo", de técnica especial con policromía (col. viuda de D. Fernando Lacasa, Madrid.).

El mérito de Alberto consiste en haber introducido la oscuridad en las formas orgánicas y surrealistas de la escultura moderna. Parece ser que durante la estancia en España

del famoso escultor inglés Henry Moore, conoció las formas de Alberto y su utilización del hueco. Hueco que años más tarde Moore consolida en su plástica.

En sus decorados se muestra plenamente surrealista, utiliza figuras esculturas como elementos necesarios para producir un ambiente fantástico en amplios escenarios. (decorados para "Fuenteovejuna" 1937, "Numancia" 1936).

En 1937 Alberto se convierte en portavoz del espíritu español con su altísima escultura de 12'5 m "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella", que presidía el pabellón español de la Exposición Internacional de París. (Obra no localizada hasta el momento).

A su regreso a Valencia en 1938 el gobierno de la República le envía como profesor de dibujo de niños españoles emigrados a Moscú, en donde muere el 12 de octubre de 1962. La guerra civil silenció a este gran escultor renovador de la plástica española.

"ELS QUATRE GATS": THE FOCUS OF MODERNISTA ACTIVITY AT THE TURN OF THE CENTURY IN CATALONIA

MARILYN McCULLY, YALE UNIVERSITY, U.S.A.

The tavern "Els Quatre Gats" (the four cats) was a focal point of "modernista" activity in Spain, and more particularly in Catalonia, at the turn of the last century. Its opening in 1897 was a timely one, for the personalities who met there were the acknowledged leaders of Catalan "modernismo" in the arts. As a literary and artistic movement, "modernismo" had its roots in nineteenth-century Spanish romanticism, and paralleled to a certain extent the development of a greater symbolist movement elsewhere in Europe, particularly in France and the North.

The nineties had witnessed the spirited growth of this esthetic in Catalonia, highlighted during these years by the "festas modernistas" held in the picturesque coastal town of Sitges, then, the 'mecca' of "modernismo"². These festivals, sponsored by the writer and painter Santiago Rusiñol, were significant to the "modernista" movement, for the introduction of major foreign artistic and literary currents; and, for the creation of a Catalan "avant-garde" in its own right. At the turn of the century, however, the center of attraction for "modernismo" shifted to Barcelona:

With the establishment of the tavern, "Els Quatre Gats", a gathering place was provided in Barcelona for many of those who had already made significant contributions to "modernismo". In addition to Rusiñol were other artists such as Ramón Casas and Miquel Utrillo. Furthermore, the curious bohemian setting was to attract and influence the youth who longed to ally themselves with the more international trends of the moment. The most notable artistic personality to emerge from the "Quatre Gats" group was the young Pablo Ruiz Picasso. After a consideration of the tavern itself and some of the principal activities which occurred there, a few comments on "Els Quatre Gats" iconography in Picasso's early work will be mentioned as a conclusion.

"Els Quatre Gats", advertised as a "cerveseria-taverna-hostal", opened its doors to the public on June 12, 1897 in the recently-constructed Casa Martí designed by Puig i Cadafalch³. The building, which was the architect's first important commission, incorporated "modernista" taste for the medieval and a rich variety of local, Catalan crafts.

In 1897 Bonaventura Bassegoda called it a "free translation" of late Catalan gothic and an homage to contemporary Catalonia⁴.

In his 1902 article on the architect, Raimundo Casellán recalls that the "Quatre Gats" building was not only a symbol of that period in Catalonia but also of the "modernismo" interests which it housed. "This mixture of archaeology and modernismo", Casellas writes, "of love for the old and a passion for the new... is symbolized in that very special building... by Puig y Cadafalch"⁵.

The entrance on Calle Montesión (3-bis) is characterized by two over-sized gothic arches which are repeated along the side of the building (located on Pasaje San José). Above the main entrance a metal sign one hung in the shape of two arched cats—black on one side, and gray on the other—thus, representing the name of the tavern, "the four cats"⁶.

The main room or "gran salón" was the center of entertainment, site of exhibitions and refreshments. Filled with popular ceramic art and other collected odds and ends, the usual focal point of the room and site of animated discussions, was one of the Puig y Cadafalch-designed tables⁷. From the beginning the artists who met there filled the walls with their drawings and paintings in the various rooms. The largest was a depiction of Romeu and Casas riding a tandem, painted for the tavern by Casas in 1897.

On one interior wall, a decorative, ceramic frame contained a curious "modernista" painting. In the central portion, a woman, as though asleep, drifts through a field of irises. In the sky, floating towards her, as if to invade her dreams, are various figures in caricature: including a skeleton, a Spanish "Guardia Civil", the devil, and a few portraits. One of these can be identified as the tavern proprietor, Pere Romeu, wearing a nightgown. The unexplained allegory was likely designed by Utrillo and Casas who collaborated on tavern publicity⁸. Below this section, the Casas-designed emblem for the tavern is recreated in ceramic tiles. This same emblem, Romeu's head next to four cats, was also to appear on ceramic beer mugs and on the various printed invitations and hand-outs from the tavern.

The name, "Els Quatre Gats", is actually a Catalan expression used to mean "only a few people are present"⁹. Its source in this case, however, is quite specific and can be traced to the Parisian experience of the four principal animators of the tavern: Pere Romeu, Santiago Rusiñol, Ramón Casas and Miquel Utrillo. Each one of the originators, who can themselves be considered "the four cats", shared an interest in the celebrated Parisian café "Le Chat Noir". Their combined recollections were to form the essential basis for the activities of its Barcelona counterpart.

Pere Romeu (c. 1862–1908) had gone to Paris in the '80s where he had worked for both Rodolphe Salis and his notorious successor, Aristide Bruant, at "Le Chat Noir". While at the tavern, he had deliberately adopted the fashion of the Bohemians who gathered about Bruant. Being unusually tall and thin, it is Romeu in his wide-brimmed hat and waist-coat who is so often caricatured in humor magazines of the period which debate the seriousness of the movement, "modernismo".

The so-called 'prophet' of modernismo¹⁰, Santiago Rusiñol, had written of "Le Chat

Noir" and Salis' shadow-puppet theater in the early '90s in a collection of articles published together under the title of "Desde el Molino" in 1894¹⁰. These articles were accompanied by charming, and often witty sketches by his great friend Ramón Casas.

Towards the end of the '80s, Ramón Casas (1866-1932), together with Santiago Rusiñol (1861-1931) and Miquel Utrillo (1862-1934) had become regulars in the Bohemian art-world centered in Montmartre. Their enthusiasm for the "art nou" (new art) is reflected in their own work of their Paris years. In addition, it was there that Utrillo met the painter and model, Suzanne Valadon, and became the probable father of Maurice Utrillo¹¹.

At "Le Chat Noir", according to Rusiñol, Utrillo had learned the art of producing shadow puppets, a feature which he was to initiate later at "Els Quatre Gats"¹². The "sombres artistiques" (shadow puppets) were directed at "Els Quatre Gats" by Utrillo and were inaugurated on December 29, 1897. Romeu, too, had learned the art of "sombras" at "Le Chat Noir". He and Utrillo had even tried, although unsuccessfully, to produce shadow-puppet theater in Chicago and New York in 1893-1894. The memorable shows at "Els Quatre Gats" were highlighted by collaborations of illustrious personalities such as the poet Joan Maragall, the musical director Morera, Utrillo and Casas.

Miquel Utrillo and Ramón Casas also directed "Quatre Gats", a weekly magazine which first appeared in February of 1899. Many of the tavern personalities contributed cover drawings, illustrations and articles. The initial inspiration for this publication can once again be traced back to "Le Chat Noir" which had originated an artistic journal by the same name more than a decade before. However, "Quatre Gats" served a far greater purpose for Catalan artistic publication, as it motivated Utrillo and Casas to create two succeeding magazines, "Pel i Ploma" and "Forma".

The actual turn of the century was marked at "Els Quatre Gats" with the addition of a companion piece for the Casas 'tandem' painting. The 1897 composition was a farewell to the nineteenth century, symbolized by the bicycle; and, the new composition, Romeu and Casas in an automobile, is a welcome to progress and optimism in the twentieth century. The young Pablo Ruiz Picasso is among the group of tavern members in front of the Casas painting depicted by Ricard Opisso in his 1900 drawing.

Picasso had begun to regularly frequent the tavern in 1899, and the older group of artists whom he met there became his mentors for a few brief years. On February 1, 1900, a small show of his work was opened in the "gran salon" of "Els Quatre Gats". Although it seems to have made no particular impact on the public or critics, the artists at the tavern recognized the talent of the "Benjamin" of the group and promoted his career whenever possible¹³. Utrillo's article about Picasso which appeared in "Pel i Ploma" in June, 1901 (No. 77, p. 15), was accompanied by a Casas portrait of the 19 year old artist. This biographic-review is one of the first in one of the longest artistic bibliographies in art history. The article appeared in conjunction with Picasso's show of pastels at the Sala Parés in Barcelona which had been arranged by his friends. It is with the enthusiastic support of the "quatre gats" that the legend of the young genius, Picasso, really begins.

Certain themes which occur in Picasso's work of this period were suggested to him by those artists whom he had met at "Els Quatre Gats". Rusiñol's eminent position as the

'prophet' of "modernismo" was firmly established in Catalonia. Picasso had met him at the tavern (probably in 1899) and, according to Utrillo, had later visited his "Cau Ferrat" in Sitges¹⁴. Like so many others, Picasso was impressed with Rusiñol's unbounded artistic energy. It is in the literary work of Rusiñol of this period that we find the source of one of Picasso's most significant themes in the early 1900s: the "saltimbanque".

In 1899, the first issue of "Pel i Ploma" had been devoted to Rusiñol's new play "L'Alegria que passa" which was first performed in Barcelona in the same year¹⁵. The essential theme is the loneliness of the wandering performer who lives on the edges of society. This melancholy attitude towards the artist, be he the author (Rusiñol) or his character (the clown), is the predominant theme of Picasso's "saltimbanques", particularly in the years 1901-1905. Rarely do we see the actual performance, rather the emptiness of the "saltimbanques'" personal, marginal lives.

Rusiñol's interest in the greater symbolist movement is often reflected in his own work, both in literature and painting. In a poster which he designed for his symbolist-inspired book "Fulls de la Vida" (1898), the seated woman reads 'the pages of life' in a quiet garden. Behind a fountain is a group of trees which forms a temple-like structure. The stone-marker at her left, suggesting a tombstone, bears the name of Rusiñol, the author.

Picasso's portrait of the author Rusiñol, which appeared in "Arte Joven" in 1901, depicts the author in profile in an attitude of contemplation. Smoking a pipe, he stands in front of a similar temple-like formation of trees behind a fountain recalling the 1898 Rusiñol poster.

Mention must also be made of the thematic influence, if not stylistic, of both Isidre Nonell (1872-1911) who had first exhibited at "Els Quatre Gats" in 1898, and Ramón Casas on the young Picasso. Both older artists had lived in France and had interested Picasso in the work of artists such as Toulouse-Lautrec, Steinlen, Forain and the Nabis (with whom Nonell had exhibited at Le Barc de Boutteville in the '90s). Nonell's preoccupation with the poor, sick, aged and, once again, marginal figures in life stimulated Picasso's interest in the depiction of beggars, street entertainers and prostitutes. In the case of Casas, the quick sketches of cabaret performers, fashionable women and portraits of friends also appealed to the young Picasso. These subjects, particularly the portraits, are found with great frequency among Picasso's work during his "Quatre Gats" period.

One friend, whose portrait appears with great frequency in the total "oeuvre" of Picasso, is Jaume Sabartés. Among the early portraits of Sabartés from the "Quatre Gats" period is the 1900 painting "Poeta Decadente". In March of 1903, just a few months before the tavern closed, Sabartés, the poet, was featured in literary sessions where he read his own verse and prose¹⁶. Picasso has depicted his friend as a "decadent" poet, a Catalan Des Esseintes so-to-speak, and, in turn, had paid homage to "modernista" taste for French symbolism at "Els Quatre Gats".

Picasso, like Casas and Utrillo, also planned several posters for "Els Quatre Gats". "4 Gats" served both as a poster and as a menu "with the addition of the word "menestra" in the lower-right corner) for the tavern. In front of the Puig i Cadafalch gothic arches,

a group of fashionable clients are seated at café tables. The linear and spatial conception of this poster reminds us of the English and American "art nouveau" designs of poster artists such as Bradley and Beardsley (whose work was known at "Els Quatre Gats"). However, this poster represents one of the "few" instances when Picasso's work can be stylistically associated with the more international "art nouveau" movement. Nevertheless, since the movement is largely concerned with the decorative arts, it is not unusual that Picasso's 1899 poster experiment would be affected.

More characteristic of Picasso's work of the period is the "Pere Romeu 4 gats" study for a poster. Picasso has drawn himself, bearded, in the foreground in the company of some of his "Quatre Gats" friends. Notable among the group are Romeu at the head of the "Quatre Gats" table, and to the right of the Puig i Cadafalch window is Sabartés. There is a sense of rapid drawing and a greater attempt to capture the particular characteristics of the various personalities. The linear quality, notably in the dog, is independently active and not confined to an overall, decorative pattern, as in the earlier poster. This drawing, dating from 1902, is one of Picasso's last designs specifically made for the tavern.

By 1903, "Els Quatre Gats" no longer held its position as the focal point of "modernismo" a movement which was giving way to different ideas about art. Furthermore, tavern life had begun to decline when many of the younger generation had been attracted to Paris by the great Universal Exhibition in 1900. Many, such as Picasso, eventually moved permanently to the French capital. The founders, too, had separated and had redirected their own activities. Rusiñol had increased his literary output and had begun to travel to other parts of Spain to paint. Casas had quite rapidly established himself as the leading portraitist in Barcelona, and, there, enjoyed a certain popularity of his own. In addition he worked with Utrillo on his new publication, "Forma".

With the dispersion of "the four cats" and the loss of the animated atmosphere of the tavern, one day in July of 1903, Romeu closed the doors of "Els Quatre Gats", and with it, a memorable period in the cultural history of Catalonia and of Spain. For Picasso, it signifies the end of his own "Quatre Gats" period. Yet, for the "petit Goya" of the "Quatre Gats" group, it was only the beginning of a legendary artistic career which spanned almost two-thirds of the twentieth century.

NOTES

1. The following paper is based upon a Ph.D. dissertation by the author in progress at Yale University: "Els Quatre Gats and Modernista Painting in Catalonia".
2. The term "meca de modernismo" appears in "La Voz de Sitges" (August 1895).
3. Raimundo Casellas dates the beginning of construction in 1895 in "José Puig y Cadafalch", "Hispania" nº 78 (Feb. 28, 1902), p. 78.
4. Bonaventura Bassegoda, "Notas artísticas", "La Renaixensa" (June 27, 1897).
5. Casellas (p. 79): "Esta mezclanza de arqueología y modernismo, de amor a lo antiguo y de pasión por lo nuevo, de curiosidad exótica y de resurrección particularista, que informa una parte principalísima del espíritu de nuestros tiempos, se nos antojaba verla algo simbolizada en aquel especialísimo edificio, manifestación muy significativa del arte de Puig y Cadafalch".

6. The "Quatre Gats" sign, which recalls a similar design for "Le Chat Noir" (see illustration in "La Ilustración Artística" nº 706 (1895), p. 471), belongs to the collection of Manuel Rocamora in Barcelona. Rocamora has suggested that Picasso designed the sign. However, there is no evidence to support this attribution.
7. The "Quatre Gats" table was donated to the Picasso Museum in Barcelona by Miguel Utrillo, jr. in 1968 (see: "La Vanguardia", October 4, 1968).
8. Casas and Utrillo collaborated on posters such as the "Sombras" poster (1897) which can be seen in a photograph of the decorative allegory hanging on the wall (Foto Mas: 3-559).
9. Juan Saltiró gives an amusing anecdotal account of the selection of the name in: "Quatre Gats o una tertulia de alegre bohemios" (Barcelona, 1945), p. 5.
10. Rusiñol's articles were written while he was correspondent for "La Vanguardia" in 1890-1891 and 1894.
11. For a discussion of Utrillo's relationship with Suzanne Valadon, see: Catherine Banlin-Lacroix, "Miguel Utrillo i Morlius: Critique d'Art" (Mémoire en vue de l'obtention de la maîtrise, Université de Paris IV, Octobre 1971), pp. 35-42.
12. Rusiñol wrote of Utrillo's interest in Salis shadow-puppet theater in "El reino de las sombras", "Impresiones de un viaje a Paris, en 1894".
13. Enric Jordi identifies Manuel Rodríguez-Codolà as the reviewer who mentions the show in "La Vanguardia" (February 3, 1900). See: "Història de Els 4 Gats" (Barcelona, 1972), p. 106.
14. Utrillo, Miguel: "Historia Anecdótica del Cau Ferrat" (1934); (unpublished manuscript, Museo de Arte Moderno, Barcelona), Chapter XXIV, p. 2.
15. Rusiñol had introduced the play in a lecture in Sitges in 1897. It was first performed in Barcelona in 1899 at Adria Gual's "Teatre Intim".
16. Some of the poems read at the tavern by Sabartés are reproduced in "La Vanguardia" (March 3, 1903).

LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DE NUEVA ESPAÑA Y SUS PRIMEROS MAESTROS ESPAÑOLES

SALVADOR MORENO. INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA. MEXICO

El título general del Congreso "España entre el Mediterráneo y el Atlántico", que se refiere al encuentro en su territorio "de culturas y artes muy diferentes", deja entrever el de su expansión, sobrentendida en una de las divisiones de la 8ª sección: "Las academias españolas y las hispanoamericanas". A ello me atengo para referirme a la de San Carlos de Nueva España, homónima de la de Valencia, dicho sea de paso, por la misma razón sin duda, de la gratitud a su protector Carlos III.

El entusiasmo y la madurez de quienes desde la ciudad de México, aspiraban a formar parte de esa modernidad, que en arte conocemos como neoclasicismo, y el interés de quienes desde la metrópoli, se afanaban por el prestigio de la monarquía española, más allá de los límites peninsulares, hicieron posible el establecimiento de la academia mexicana, que sería, además, la primera de su género en América.

La historia de su fundación ha sido tratada magistralmente por Diego Angulo Iníguez en su estudio "La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas", publicado hace ya algunos años en el 1^{er} cuaderno "Arte en América y Filipinas". A los documentos por él consultados en el Archivo de Indias, y en la Academia de San Fernando, sólo podría añadirse, un tanto reiterativamente, los de la propia academia mexicana.

Diremos ahora que la idea para su erección, que partiera del grabador mayor de la Casa de Moneda de México, Jerónimo Antonio Gil, contó, desde el primer momento, con el apoyo de quienes lo rodeaban, desde el superintendente de dicha casa hasta los virreyes en turno. En España la idea fue acogida con gran interés, manifiesto en la eficacia y generosidad con que se procedió para hacerla realidad.

La fecha oficial de la inauguración de la academia corresponde al año 1785, pero en México se considera, con orgullo, la de 1781 por ser la de la iniciación de los estudios en la Casa de Moneda, y por haberse impreso aquel mismo año, un "Proyecto para el establecimiento en México de una Academia de las Tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura".

No podemos intentar en este trabajo profundizar en el complejo mundo humanista del siglo XVIII. Ni en pocas líneas analizar el por qué una actitud racionalista pudo, para meterlo en cintura, destruir el arte barroco. Las diferentes características de las academias y su razón de ser, requeriría también mayor espacio, aunque sólo fuera para ocuparnos de aquéllas que bajo el consejo de intelectuales ilustrados, fueron patrocinadas por monarcas y príncipes, como parte de una política cultural y económica.

Que este movimiento principalmente intelectual haya servido, para, entre otras cosas, alentar el deseo de independencia en México, es posible. En pleno auge del barroco y a pesar del carácter casi nacional que éste tuvo, varios intentos fracasaron. El neoclásico destruyó algo entrañable, pero lo hacía también de un bello peso muerto en que el barroco, por su dependencia de siglos, se había convertido.

Quisiéramos ahora tratar de revisar el comportamiento de los primeros maestros españoles, artistas un tanto menospreciados por los historiadores, en relación a sus actividades en México. El que no fueran los solicitados por Jerónimo Antonio Gil: Maella, Isidro Carnicero y Juan de Villanueva (aunque al principio sólo se solicitó "profesores españoles de sobresaliente habilidad y reputación"), no creemos que obligue a considerarlos necesariamente a tal grado inferiores como para decir, como lo hace Sánchez Cantón en "Escultura y pintura del siglo XVIII" (*Ars Hispaniae*, Vol. XVIII, 1965) que, "desdeluego, carecían de la altura" de aquéllos. Al ver el nombre de Tolsá entre los enviados de España, el "desde luego" del gran historiador por ser quien es nos llega al alma. Tolsá en las circunstancias de Villanueva y en la corte, no sabemos hasta donde habría llegado, y viceversa.

Pocos nombres pueden oponérseles con verdadera superioridad, aparte, claro, del descomunal de Goya, y forman parte por igual y con el mismo derecho, de la historia del arte español, como en realidad lo reconoce el propio gran historiador antes citado. Y podría añadirse que difícilmente se encontrará, entre todos ellos, un artista de la talla de Manuel Tolsá, quien por haber realizado su obra lejos de España, sigue siendo mal conocido, y no sólo por los historiadores españoles.

Si las circunstancias no fueron propicias, para que estos artistas ejercieran con éxito el profesorado, las causas habría que buscarlas en primer lugar, en la actitud del director Jerónimo Antonio Gil y su celo desmedido, como consta en numerosos documentos del archivo de la Academia. Por otra parte también es posible que los alumnos no respondieran como se esperaba de su capacidad y entusiasmo, por hallarse el país en plena gestación y en vísperas de su independencia. Sin embargo entre los nombres que recoge Angulo de la lista de alumnos que concurrieron en 1796, a la exposición de sus trabajos en la academia madrileña, tan duramente juzgados, vemos algunos que, andando el tiempo, contribuirían con su labor didáctica y con su obra al resurgimiento de la escuela, entre otros el del escultor Pedro Patiño Ixtolinque, que incluso llegaría a ser su director.

El grupo de maestros enviados de España lo formaron los pintores Andrés Ginés de Aguirre y Cosme de Acuña, el escultor Manuel Arias, el arquitecto Antonio González Velázquez y el grabador Joaquín Fabregat. Y un poco más tarde el escultor Manuel Tolsá, en sustitución de Arias que había muerto, y el pintor Rafael Jimeno y Planes en sustitución de Acuña que había vuelto a España.

El excelente grabador Jerónimo Antonio Gil, nombrado en 1778 para establecer y dirigir en México una escuela de dibujo y grabado, había sido uno de los primeros discípulos de la Academia de San Fernando, y por muerte de Juan Palomino director de grabado en lámina. Al llegar a México contó con la ayuda de algunos profesores del país, y del arquitecto y capitán de ingenieros español Miguel Constansó, de quien todas las referencias que de él se hacen son siempre con el mayor elogio. Su actividad en México, donde residía, fue verdaderamente extraordinaria. El magnífico patio de la Secretaría de Educación Pública (que fuera el claustro del convento de la Encarnación) es suyo.

Andrés Ginés de Aguirre (que ha merecido la atención de Elías Tormo, Ossorio Bernard, Sánchez Cantón) desde que llegó a México en 1786 hasta su muerte, fue Primer Director de pintura de la Academia. En España, desde muy joven participó en concursos académicos y obtuvo un segundo premio. Fue pensionado del Rey y durante algunos años copista de sus retratos, que debieron ser excelentes, a juzgar, según parece, por la copia que también hizo del Conde Duque ecuestre de Velázquez, hoy en el Museo de Yecla (Murcia) su tierra natal. Estudió y trabajó al lado de Ferro, Castillo, Francisco Agustín, Carnicero, Zacarías González, entre otros de los mejores artistas de su tiempo. Con Francisco y Ramón Bayeu fue uno de los más eficaces proveedores de "Cartones" para la Real Fábrica de Tapices.

En México una de las obras que el mismo pidió realizar, fue la decoración al fresco de la bóveda del bautisterio del Sagrario de la Catedral, por considerarlo útil a los alumnos de la Academia ya que "sin embargo de haberse hecho algo, no es el verdadero fresco, sujeto a las buenas y precisas máximas que semejante pintura requiere", escribe en la solicitud que se conserva en el archivo de la Academia.

Cosme de Acuña y Troncoso, figuró en la Academia mexicana como segundo director de pintura desde 1786 hasta 1790 en que volvió a España. Desde que llegó tuvo dificultades con el director Jerónimo Antonio Gil, quien le exigía tantas horas de atención a los alumnos, por la mañana, por la tarde y por la noche, que llegó a pensar en el suicidio. Cuando solicitó ser relevado de la corrección de horas por la noche, se alarmó la Junta, ya que los ochenta jóvenes que acudían a su clase "se malograrían si faltase Acuña".

Después de numerosas solicitudes consiguió volver a España, y no queriendo desligarse de sus discípulos, logró la dirección de los pensionados que pasaban a la corte. En 1795 fue designado teniente director de la Academia de San Fernando, por la muerte de Francisco Bayeu, y tres años después pintor de cámara. Para mayor recuerdo de su labor en México (donde los historiadores no le han dedicado la atención debida) es sobre un diseño suyo que se grabó en Madrid, la preciosa lámina para título de académico de la Real Academia de San Carlos de Nueva España.

En sustitución de Acuña fue nombrado Rafael Jimeno y Planes, que ya era académico de Mérito y Teniente director honorario de la Academia de Valencia. Vivió en México desde 1793 hasta su muerte en 1825. Fue director General de la Academia desde 1798 a la muerte de Jerónimo Antonio Gil. De su obra de caballete destacan dos excelentes retratos, de una gran importancia para la iconografía de la Academia: el de Jerónimo Antonio Gil y el de Manuel Tolsá, ambos actualmente en la Pinacoteca Virreinal de la ciudad de México.

Como discípulo que fue de Mengs, de quien pintó un retrato, tomó de él el gusto por la pintura monumental (y sin duda también de Tiepolo que trabajara al mismo tiempo que Mengs en Madrid). A Jimeno se debe la reinstauración en México de la pintura mural. Suyas son la decoración de la cúpula de la Catedral, construida por Tolsá, la de la capilla del Señor de Santa Teresa, construida por González Velázquez, y el gran plafón de la capilla del palacio de Minerfa, pintura ésta en la que por referirse a un milagro relacionado con la Virgen mexicana de Guadalupe, aparecen en ella por primera vez tipos del pueblo. De un dibujo de Jimeno es el grabado de Joaquín Fabregat, que conmemora la instalación en la Plaza Mayor de México de la estatua ecuestre de Carlos IV de Tolsá.

Joaquín Fabregat fue nombrado Director de grabado en lámina en 1787. Desde que llegó a México y hasta 1807 en que murió, vivió entregado a su profesión y a sus alumnos. Cuando fue necesario enseñarles el grado de estampado, el propio Director comunicó que no era necesario enviar otro profesor de España, porque Fabregat podía hacerlo.

Aparte de los numerosos grabados realizados por él en España y los que hiciera en México, cabe destacar el conmemorativo de la instalación de la estatua ecuestre de Carlos IV, al que ya nos hemos referido a propósito del dibujo para este fin de Jimeno y Planes. Y es suyo también el del enorme plano de la ciudad de México que levantara el barcelonés Diego García Conde.

El arquitecto Antonio González Velázquez embarcó en Cádiz con los primeros maestros enviados a la Academia mexicana. Fue director de las clases de arquitectura hasta su muerte y el primero en organizar estos estudios en el país. Su ímpetu neoclásico lo llevó a destruir la fachada churrigueresca de Lorenzo Rodríguez de la antigua Real y Pontificia Universidad, para construir otra al gusto de la época (como sucediera con la del Palacio de Goyeneche en Madrid al ser adquirido por la Academia de San Fernando; convertida de barroca en clásica, y destruyendo la del propio Churriguera).

González Velázquez trabajó activamente tanto en obras como en proyectos. Arregló la Plaza Mayor de México para colocar en ella la famosa estatua ecuestre de Tolsá, creando una grandiosa elipse. La cúpula de la capilla del Cristo de Santa Teresa, destruida por un terremoto a mediados del siglo XIX, y la nueva iglesia de San Pablo son obras suyas, como lo es también el edificio llamado "La ciudadela", originalmente Fábrica de tabacos, y que a pesar de ocupar una manzana entera se conserva íntegramente.

El lugar en que la historiografía mexicana ha colocado la figura de Tolsá, es posiblemente exagerado, pero si se considera la importancia de su doble personalidad, como escultor y como arquitecto, en la historia del arte en México se puede asegurar, con justicia, que lo merece. La admiración y el orgullo que todo mexicano siente por él es, consciente o inconscientemente, un acto de gratitud para la España de Carlos III.

El último de sus biógrafos, Salvador Pinoncelly, lo considera "el mejor arquitecto neoclásico de América", y Justino Fernández al referirse al palacio de Minerfa, "que no sólo rivaliza sino que supera, por la grandiosidad y refinamiento... a otras obras semejantes dentro del movimiento neoclásico internacional". Y este mismo historiador el primero sin duda del arte mexicano a partir del neoclásico, reconoce en la estatua ecuestre de Carlos IV "una de las más bellas de la historia", aunque inspirada en la

de Luis XIV de Girardon. No hay que olvidar que ya Humboldt al referirse a ella aseguraba, que "exceptuando la de Marco Aurelio en Roma, excede en primor y pureza de estilo a cuanto nos ha quedado de este género en Europa".

Tolsá llegó a México en 1791 a la edad de 33 años y con él llegó todo un mundo de libros, estampas, vaciados de la estatuaria clásica, y todo cuanto podía ser necesario para el mejor funcionamiento de la Academia, pero, sobre todo, con él llegó el arte del neoclásico; un neoclásico con movimiento aún, ni rígido ni ortodoxo; justamente el que podía asimilar la Nueva España. Carácter latente en la feliz terminación, de la catedral de México a él encomendada, en la estatuaria, en los grandes palacios, en los monumentos conmemorativos, en las circunstanciales piras funerarias, en altares y en toda clase de objetos por él realizados.

Cuando murió en la propia ciudad de México en 1816, sus discípulos y seguidores continuaron sus pasos con verdadera admiración y entusiasmo.

Por las presentes notas podrá constatar, lo injusto que resulta suponer que el envío de profesores españoles a México fue poco menos que inútil. "Cosecha parva pudo recogerse en la Nueva España con los envíos de pintores a la metrópoli", dice Sánchez Cantón (op. cit. p. 221). Juzgar los hechos desde el punto de vista de las opiniones de los contemporáneos de cada época, no puede ser la historia, o en todo caso es sólo parte de ella. La perspectiva lo demuestra, como en este caso en que sabemos que aquella simiente dio sus frutos, no inmediatos, sino tardíos, pero al fin suyos. Las enseñanzas de los maestros españoles y su entrega total, hasta acabar sus días en el país, no podía ser estéril. Su labor en la Academia y fuera de ella cambiaron el rumbo del arte en México.

GOYA ET REDON. LE PROBLEME DES SOURCES ET L'IMAGINATION

GYOKO MURAKAMI. JAPAN

L'art d'Odilon Redon, dans la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle, a une stature sans doute aussi exceptionnelle que celle du Goya des "Caprices" ou des tableaux de la Maison du Sourd dans la première moitié du même siècle; tous deux entreprirent de rendre visible l'invisible et de construire systématiquement tout un univers tangible, par la pure vertu de l'imaginaire.

Chez Redon, cependant, cette entreprise fut plus délibérée et plus consciente. Appartenant à la même génération que la plupart des impressionnistes, formé en pleine période de réalisme, de naturalisme et d'impressionnisme, alors que la représentation de la réalité vue, quoi qu'il en fût de la véritable figure de cette réalité, dominait le courant principal de la peinture, et en dépit de son talent certain pour représenter la réalité, Redon s'y refusa, et s'engagea très tôt dans l'expression du monde imaginaire.

C'est ainsi que sont nés les noirs de Redon, un ensemble d'environ 200 gravures et 500 fusains et dessins; exécutés entre 1865 et 1900, principalement en noir et blanc par refus des couleurs impressionnistes, et traitant des thèmes imaginaires en négation des thèmes réalistes et quotidiens, cet ensemble est une des productions les plus singulières et significatives de la fin du siècle dernier, et offre une matière propice à l'étude de l'imagination dans la peinture.

L'abondance, la diversité, et la cohérence de cet ensemble de noirs, ont rendu possible un moyen d'approche particulier: l'analyse des thèmes imaginaires et la recherche systématique de leurs sources. Après une longue enquête, nous avons réussi à dégager une grande partie des sources de Redon; les résultats sont exposés dans notre thèse doctoral d'Etat française: "Recherches sur les sources de l'imagination d'Odilon Redon". Nous avons démontré dans cette thèse que l'art imaginaire de Redon doit une importante partie de ses sources d'inspiration à la littérature, surtout à la poésie romantique.

Un exemple typique de cette forme d'inspiration est la célèbre lithographie publiée en 1879, "Vision" (Mell. 34); elle s'inspire de "La Chute d'un Ange", poème épique d'Alphonse

de Lamartine, publié en 1838. La lithographie représente l'intérieur d'un immense palais; deux colonnes constituent un espace carré à part, où apparaît un oeil isolé et gigantesque, diffusant de la lumière, tandis que deux personnages, un homme et une femme, marchent les mains dans les mains sur des dalles démesurément grandes, en tournant le dos à cet oeil. Dans une épreuve de cette lithographie, conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, on voit encore la trace d'une figure énorme, remplissant l'espace carré et dessinée à l'emplacement actuel de l'oeil. Il s'agit donc de l'expression d'une tête de géant, que Redon effaça dans le dernier état. L'image originelle avec la tête du géant correspond exactement à la scène de la "Dixième Vision" du poème, où un couple d'amoureux humains, Isnel et Ichmé, prisonniers dans le Palais céleste des Géants, essaient de s'enfuir. Isnel tient dans sa main une corde qu'il a découverte; ils se dirigent vers la terrasse sans se douter que le géant, pervers et cruel, n'a cessé de les guetter d'une fenêtre disposée à cet effet. Lamartine décrit ce dernier détail:

La scène était la cour d'une sombre prison,
Où les géants, du sein de leurs doux lits de roses,
Pouvaient sans être vus contempler toutes choses,
Là, du drame réel les funèbres acteurs
Agissaient sans soupçon de l'oeil des spectateurs.
(id. édition de 1855, Hachette, p. 271).

Victor Hugo, Châteaubriand, Nerval, Gautier, fournirent des sources à Redon, tout comme Shakespeare, Milton, Dante, Baudelaire, Poe ou Flaubert.

A côté de ces sources venant de la littérature, nous avons pu également dégager des sources picturales, dont l'une est l'oeuvre gravé de Goya. Pendant une période préparatoire, Redon, à la recherche de sa propre originalité, qui se réalisera dans les noirs à thèmes imaginaires, essaie de se trouver des modèles. Durant cette période, qui s'étend de 1872, date de son installation à Paris après la guerre franco-prussienne, à 1879, date de la publication de son premier album, "Dans le Rêve", Redon étudie consciencieusement les essais des maîtres qui l'avaient précédé; les oeuvres en noir et blanc l'attirent particulièrement, tels que les fusains de Millet et les eaux-fortes de Rembrandt, ainsi que les gravures exprimant des thèmes imaginaires de Dürer, Hokusai ou Goya. Sous l'influence de ces maîtres, en contact avec un groupe parisien d'intellectuels idéalistes, néo-romantiques et mystiques, et sous une profonde influence des éléments visionnaires de la littérature romantique, Redon atteint peu à peu son but; la première manifestation des noirs à thèmes imaginaires est justement l'album "Dans le Rêve", dans lequel Redon présente pour la première fois les résultats de ses longues recherches solitaires. Le critique Amédée Pigeon, un des rares amis intimes de Redon pendant cette période peu connue, laisse ce témoignage à propos de la première exposition personnelle de Redon, tenue dans la salle du journal "La Vie Moderne" en avril-mai 1881:

Oui, il y a bien vraiment le monde de Redon, comme il y a le monde de Dürer, le monde de Rembrandt, le monde de Goya (je cite ici des noms chers à Redon, des maîtres qu'il a longuement étudiés et qu'il vénère).

("Le Courrier Républicain", 15 mai 1881).

Il est impossible de supposer que, pour concevoir un tel art, Redon n'ait pas connu l'influence des gravures de Goya, surtout des "Caprices". Non seulement l'oeuvre gravé de Goya agit directement sur la formation des noirs à thèmes imaginaires de Redon, exprimés exclusivement en noir et blanc et dont une partie considérable est consacrée à des gravures organisées en séries, en tant que le seul modèle plastique facile d'accès à l'époque, mais ce modèle, à travers ses multiples interprétations dans la littérature romantique, lui fournit l'idée même du "fantastique".

Nous n'entrerons pas ici en détail dans les avatars des "Caprices" à travers la littérature et la peinture du XIXe siècle; signalons simplement que, dans l'immense vague soulevée par les "Caprices" au XIXe siècle, nul ne pouvait rester indifférent à Goya; Victor Hugo, Gautier, Nerval, Baudelaire, Flaubert lui rendirent hommage, s'en inspirèrent ou l'interprétèrent, et c'est probablement l'interprétation de Baudelaire des "Caprices" qui inspira à Redon son idée centrale, celle du monstre humain. Baudelaire écrit dans les "Curiosités Esthétiques":

Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité. (id. Pleiade, p. 746-7).

L'analyse des oeuvres de Goya et de Redon confirme la remarque de Baudelaire; les monstres n'y dépassent que rarement le cadre humain. Tous deux appartiennent à ce type de peintre dont l'imagination ne connaît pas l'Objet-monstre, qui fit la joie de Hieronymus Bosch dans, par exemple, sa lyre gigantesque transformée en prison, ou des peintres surréalistes dans leurs "ready-mades". Sur ce sujet, Redon, jetant un coup d'oeil rétrospectif sur sa période de découverte des noirs, écrit:

Il ne s'agissait plus que d'atrophier, de réduire ou de développer des parts de l'être, à ma guise. Je ne voudrais pas prononcer le mot "monstre" mais ceux de fantaisie humaine sur le clavier de l'ostéologie avec un sens quasi chrétien pour assise. (Lettre à Edmond Picard, "L'Art Moderne", 25, août 1894)

C'est sans doute dans l'album "Dans le Rêve" que Redon est le plus proche du Goya des "Caprices", non seulement dans son idée d'ensemble et dans la technique des détails, ou dans les "monstres de fantaisie humaine", mais aussi dans l'esprit du "comique" tragique, ce que remarqueront les amis de Redon, comme J.K. Huysmans; Redon semble suivre la trace de ce que Baudelaire proclama, en le distinguant du "comique fugitif", le "comique éternel" de Goya.

En 1855, Redon publie son quatrième album lithographique, "Hommage à Goya". Ainsi intitulé, l'album témoigne de la vénération de Redon pour Goya, et le rattache à la vogue des "Caprices". Paru juste au moment où commençaient les relations entre Redon et les futurs symbolistes, l'album suscita chez ceux-ci une vague d'interprétations philosophiques, voyant dans cette oeuvre une sorte de réincarnation des "Caprices".

Si on considère cependant le rapport de Redon à ses sources d'inspiration, il semble

que les sources picturales agissent sur lui autrement que les sources littéraires. Les sources littéraires peuvent agir directement sur l'imagination et inspirer un dessin entier; cette tendance est surtout visible pendant la première période des noirs à thèmes imaginaires, où on trouve des réalisations visuelles de textes visionnaires romantiques. Cette forme d'inspiration disons totale n'est que fort rarement observée dans l'utilisation des sources picturales de Redon. L'analyse de "l'Hommage à Goya" montre que la plupart des planches de cet album doivent leurs sources à la littérature et à la cosmogonie romantique, sans relation apparente quant aux thèmes avec Goya.

Par contre, les oeuvres de Goya semblent agir comme sources sur Redon par deux formes d'inspiration; une par la transmission directe d'images-types, et la seconde par la transmission indirecte des thèmes traités par Goya, en passant par les textes des écrivains du XIXe siècle, influencés par Goya.

Redon trouve chez Goya les sources de nombreuses images-types, et les utilise dans les détails de ses oeuvres pour la réalisation visuelle des textes littéraires. Le procédé est fréquemment observé surtout pendant la première période des noirs. Un des exemples de cette transmission d'images-types est la physionomie des êtres démoniaques que Hugo appelle les "gnomes de Goya" ("Les Rayons et les Ombres", 1839, Pleiade, p. 1064). Ce type de figures particulières, laides, bestiales et privées de chevelure et de sourcils, dont les oreilles sont parfois transformées en ailes d'oiseaux, semble fournir le modèle des gnomes de Redon, dans l'album "Dans le Rêve" et les dessins de la même époque. La tête d'un des gnomes de "Se repulen" (C. 51, "Ils se font beaux") ou celle de la sorcière volante de "Volaverunt" (C. 61, "Elles s'envolèrent"), dont la structure semble être reproduite dans la lithographie "Germination" (D.R. 2, Mell. 28), se retrouvent dans les lithographies "Limbes" (D.R. 4, Mell. 30) ou "Germination" de 1897, et dans les fusains traitant le thème de Caliban exécutés autour de cette année. La tête de "Limbes" ou celle du "Gnome" (D.R. 6, Melle. 32) possèdent des oreilles de chauves-souris; la ressemblance du premier avec "Contra el bien general" ("Los Desastres de la guerra" 71) a déjà été signalée. Or, "Limbes" s'inspire en réalité de la scène du "Purgatoire", seconde partie de la "Divina Comédie" de Dante, tandis que la "Germination" tient son origine de la vision cosmique romantique. Ainsi, pour illustrer des textes venant de Dante, de Shakespeare ou des romantiques, Redon emprunte des images-types à l'expression de Goya.

Un autre exemple est "Devota Profesion" (C. 70, "Profession de foi") de Goya, qui semble fournir à Redon deux détails: les oreilles en ailes d'oiseaux se retrouvent dans la lithographie, "La Chimère regarde avec effroi toutes choses" (Nuit 4, Mell. 65), publiée en 1886, tandis que les deux personnages grotesques, se trempant dans l'eau jusqu'au cou, apparaissent dans une eau-forte de Redon, "Vision de Rêve" (Mell. 16), dans son premier état conservé au Prentenkabinet du Rijksmuseum à Amsterdam. La lithographie s'inspire de la description du dieu Chaldéen, Oanès, dans "La Tentation de Saint Antoine" de Flaubert, publié en 1874. L'eau-forte illustre une scène des "Confessions d'un mangeur d'opium" de Thomas de Quincey, traduites en français par Alfred de Musset, mais rendues plus célèbres par la reprise dans "Les Paradis Artificiels" de Baudelaire. Redon est le type de peintre qui s'inspire principalement de la littérature, tout en consultant les sources picturales pour l'iconographie.

La seconde forme d'inspiration venant de Goya est plus complexe. Il s'agit des textes des auteurs du XIX^e siècle, qui puisaient dans les oeuvres de Goya, en y trouvant des sujets de poèmes, des thèmes de scènes obsessionnelles ou des objets de rêverie. C'est de ces textes qui, basés sur les images originelles de Goya, les transforment ou les développent, que Redon s'inspire à son tour.

L'exemple le plus frappant est le cas de la lithographie, frontispice pour "Le Mouvement Idéaliste en Peinture" d'André Mellerio (Mell.159), de 1896. La lithographie représente une tête d'homme au crâne sans chevelure; une sorte de saurien noir, semblable à un iguane, s'accroche à ce crâne comme une coiffe, et enfonce ses pattes griffues dans la tête de l'homme; suspendue le long de l'occiput, la queue de la bête entoure le cou de l'homme. Pour représenter l'idéal qui ronge l'âme humaine, Redon utilise le symbole que l'on retrouve fréquemment au siècle dernier, celui de la chimère. Nous n'avons pas le temps de parler ici de l'emploi de ce symbole dans l'art du XIX^e siècle, ni du développement de ce thème chez Redon à partir de 1886. Ce qui est important, c'est que Redon s'inspire, pour cette étrange chimère, non pas du texte de Mellerio, mais du célèbre poème en prose de Baudelaire, "Chacun sa Chimère". Baudelaire rencontre, dans le paysage aride d'"une grande pleine poudreuse (...)" plusieurs hommes qui marchaient courbés:

Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourmissement d'un fantassin romain.

Mais la monstrueuse bête n'était pas un poids inerte; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture; et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi.

("Le Spleen de Paris", VI. Pléiade, p. 280)

Un autre dessin de Redon, intitulé "Chacun sa Chimère", est exposé en 1894 à la Haye (cat. no. 31); quoiqu'il soit maintenant perdu, il est clair que ce dessin montrait la même source d'inspiration baudelairienne. L'image de Baudelaire a une caractéristique trop particulière pour ne pas avoir été inspirée à son tour, de la planche "Tu que no puedes" (C.42, "Toi qui n'en peux") de Goya; celle-ci représentait deux hommes dans un paysage aride, portant chacun un âne sur le dos. Deux autres planches des "Caprices", "Miren que graves" (C.63, "Admirez comme ils sont graves") et "Unos a otros" (C.77 "Les uns aux autres") montrent la même structure; la première est transférée à des monstres, avec deux animaux poilus à la tête d'âne, portant deux monstres anthropomorphes, et la seconde est transformée en une scène de tauromachie.

L'image de Goya, qui symbolisait le peuple opprimé, prend un autre sens chez Baudelaire; la Chimère symbolise le rêve, le désir, la pensée ou l'idéal, qui sont en l'homme et le poussent indéfiniment. L'image a donc été transmise de Goya à Baudelaire et de Baudelaire à Redon, changeant à chaque fois de forme d'expression, visuelle ou verbale; Redon n'ignorait probablement pas l'origine du thème, mais il illustre la version baudelairienne, en reprenant la signification moderne avec laquelle le poète a galvanisé l'image de Goya.

Un autre exemple est le thème de saint Antoine porté par le diable, que Redon représente pour les séries d'illustrations de "La Tentation de Saint Antoine" de Gustave Flaubert. La couverture frontispice de l'album "A Gustave Flaubert" (Mell.94), une lithographie de 1889, ainsi que la planche XVIII de la troisième série de "La Tentation de Saint Antoine" (Mell.151) de 1896, montrent le diable qui porte le saint sur son dos et s'élève dans l'univers, afin de dévoiler au saint le système du cosmos, le mécanisme scientifique de l'Infini. La lithographie de 1896 s'intitule, en reprenant le texte de Flaubert, "Antoine: Quel est le but de tout cela? Le Diable: Il ny a pas de but!" En donnant une réalisation visuelle à cette scène de voyage interplanétaire, symbolisant la tentation de la Science, qui ne se trouve pas dans l'inventaire de l'iconographie traditionnelle de la tentation de saint Antoine, et est l'invention de Flaubert et de l'esprit du dix-neuvième siècle positiviste, Redon touche sans doute inconsciemment, à la source où puisa Flaubert; c'est la planche "Buen viaje" (C.64, "Bon Voyage"), représentant le diable ailé partant pour un voyage aérien avec des êtres humains sur son dos.

En enquêtant ainsi sur les sources d'inspiration dans la peinture, autrement dit sur le problème de la transmission des images, littéraires ou picturales, on est amené à un problème d'un autre niveau, celui de l'imagination dans la peinture. Si l'on conçoit que l'imagination n'est pas une faculté qui crée indéfiniment des images à partir de rien, mais une force transformatrice, qui produit des images à partir d'un certain ensemble de données, et si certaines de ces données sont connues d'une manière suffisamment précise, il s'ouvre la possibilité d'une autre recherche, sur la fonction et les mécanismes de l'imaginaire dans la peinture.

Dans l'analyse des planches "des Caprices", par exemple, on remarque sans difficulté l'existence de certains principes, qui ne peuvent être attribués qu'à la particularité de l'imagination de Goya. Nous appelons principes, les facteurs ou les types de contraintes qui agissent sur les rapports entre les images déjà produites, sur leur combinaison, et qui règlent leurs dispositions réciproques. Les plus caractéristiques de ces principes chez Goya semble être ce que nous pouvons nommer la duplication. Goya a tendance à présenter deux fois la même image dans une même scène, ou à représenter deux images accouplées, et cette tendance semble plus marquée dans les sujets dits "fantastiques". Par exemple, dans la planche "Ya tienen asiento" (C.26, "Elle ont maintenant un siège"), regardée indépendamment de tout commentaire et des légendes, il s'agit de l'image, répétée deux fois, d'une femme habillée d'un jupon et portant sur sa tête une chaise. La répétition est opérée ici sans raison précise ni besoin explicite, comme dans "Miren que graves", où deux monstres chevauchent deux monstrueux ânes. C'est ce principe de duplication qui se retrouve dans la célèbre planche inédite des "Caprices", "Sueño de la mentira y la inconstancia" (C.81, "Songe du mensonge et de l'inconstance"); toujours indépendamment du commentaire, la pièce constitue un des plus beaux exemples de duplication, avec deux femmes identiques, chacune à la tête bicéphale, deux hommes, un couple composé d'un serpent et d'une grenouille, qu'observe une tête isolée. Quoi qu'il en soit du thème, la pièce est l'apothéose du principe de la duplication qui agit dans l'imagination de Goya, et qui est à la base du caractère énigmatique et hallucinant de la pièce.

Cette duplication, qui est un des principes fondamentaux de l'imagination de Goya, est presque inconnue chez Redon, qui insiste au contraire plutôt sur la nature unique et

isolée de l'image. Un des principes les plus caractéristiques chez Redon est sans doute l'enveloppement, la tendance à envelopper un objet isolé, ou à le faire contenir dans un autre objet. Dans la lithographie "Ecllosion" (D.R.1, Mell.27), Redon isole une tête humaine et l'enveloppe dans une sphère. Dans la lithographie "La Triste Montée" (D. R.9, Mell.35), une gigantesque tête isolée, enveloppée dans un casque, est transformée en ballon, et traîne une nacelle transformée en un plateau contenant encore la tête isolée d'un gnome. On pourrait multiplier les exemples.

L'imagination n'est pas quelque chose de stable, ni un système immobile, mais une force dynamique transformatrice, qui agit, réagit, et produit, et ce mouvement diffère selon chaque artiste qui, pour son propre compte, constitue son propre monde imaginaire. Sur la base de son principe de duplication, Goya peuple son monde de miroirs, honnêtes ou trompeurs, ou de tableaux dans le tableau, procédés qui s'enracinent profondément dans le monde de ses portraits. Redon, quant à lui, développe le rapport du contenu et du contenant, non seulement dans les thèmes de la Femme Casquée, de la Fleur Etrange, mais jusque dans les scènes grandioses de la vision cosmique, dans ses thèmes du Germe cosmique et de la Fenêtre de l'Infini. Chez lui, même l'image de la Chimère, venue de Goya en passant par Baudelaire, est transformée selon ce principe; dans un essai de lithographie (Mell. 186), exécuté vers 1895-1900, une femme porte une chimère à figure humaine, non pas directement sur son crâne comme dans l'autre exemple, mais sur une coiffe semblable à un casque de la Renaissance, qui enveloppe sa tête.

Il semble possible de dire que la filiation de la peinture imaginaire ne se constitue pas simplement par la transmission d'une technique ou l'autre de l'expression de l'imaginaire, mais par l'effort de briser la représentation du visible, et d'atteindre à l'originalité par l'expression même de l'imaginaire, en suivant les conditions posées par l'époque; dans cette démarche, les prédécesseurs jouent simplement, pour les successeurs, un rôle de détonateur.

INFLUENCIA DE LA ACADEMIA EN LA FORMACION DE LOS ARTISTAS (PROBLEMAS ENTRE LOS ARQUITECTOS DE LA ACADEMIA Y LOS NO TITULADOS)

MARIA DEL SOCORRO ORTEGA ROMERO. UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. ESPAÑA

Hacia la mitad del siglo XVIII la mutación que se realiza en la Historia del Arte Español es tan trascendental que determina el triunfo de los principios neoclásicos. Como base de ello encontramos unas causas históricas y socioeconómicas que ya Hauser ha analizado de una forma sistemática¹. Este cambio no se produce de súbito, sino que la imposición del Neoclasicismo se realizó de un modo gradual, debido al profundo arraigo que había adquirido el Barroco. Las nuevas ideas y conceptos se fueron engendrando y gestando en la primera mitad del siglo en que ya se comienzan a criticar las formas "retorcidas" y se preconiza una "vuelta a la línea recta, a la simetría, a la Belleza"². Es ahora cuando Voltaire, en su "Templo del gusto", ridiculiza las "pequeñas viviendas" de su época, y Soufflot, en 1.744, habla de las extravagantes producciones que se alejan de la naturaleza. La protesta contra la artificiosidad e insinceridad del mundo refinado del Rococó se condensa en la conocida frase de Winckelmann que aconseja la "noble simplicidad y la tranquila grandeza"³. Otros muchos han dirigido sus diatribas hacia el nuevo estilo, críticas que en nuestro país, como muy bien apunta Sánchez Cantón, se continuarán con Ponz, Jovellanos, Ceán Bermúdez, etc., cuando ya estaba triunfante con la Academia el arte neoclásico⁴.

Sin duda el vehículo más efectivo para el afincamiento y extensión del Neoclasicismo será la Academia. Ya en el reinado de Felipe III se hicieron los primeros intentos para crear una Academia artística en Madrid. Se repiten éstos con Felipe IV y, nuevamente, con Felipe V. Sin embargo, será con el monarca Fernando VI cuando este proyecto se lleve a feliz término. Así, el 12 de Abril de 1.752 se promulgó el Real Decreto erigiendo la Academia con el título de San Fernando⁵. Constaba de cuatro secciones -Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado-, regida cada una por un director independiente.

Los sucesores de Fernando VI continuarán sosteniendo y protegiendo la Academia. Nos dice Ceán que Carlos III "mejoró la casa de la Academia para que los alumnos estudiasen con más desahogo y decencia; la llenó de los más famosos y más costosos modelos del antiguo; y en fin traxo a España el pintor filósofo, el gran Mengs, que ilustró el reyno con su enseñanza y adornó el palacio real con sus obras inmortales". El mismo Ceán

hace grandes elogios de Carlos IV que "distingue y premia a los artistas" y aumenta los privilegios "de la Academia de San Fernando, los de la de San Luis, que erigió en Zaragoza, y los de las dos de San Carlos, que su padre había establecido en Valencia y México"⁶.

Desde su fundación la Real Academia de San Fernando imprimirá un cambio notable en las artes españolas. En relación con el aspecto técnico la arquitectura experimenta una notable mejora. Los alumnos que asistían a sus aulas gozaban y disponían de todos los medios adecuados para su formación, que incluso podían llegar a completar por medio de una pensión en Roma⁷. De suma importancia son fundamentalmente las medidas adoptadas por Carlos III. Promulgó dos Reales Ordenes en las que impedía construir ninguna obra pública en el reino sin que la academia examinase y aprobase sus trazas, planes y diseños. "Prohibió que los ayuntamientos de las ciudades y villas, y los cabildos de las catedrales confiriesen títulos de arquitectos y de maestros de obras a ningún profesor que no se sujetase al examen y aprobación de la academia. Con este motivo se aumentaron los expedientes que el consejo real enviaba a consulta de la misma academia; y el Rey para que estos negocios tuviesen pronto despacho nombró una junta perpetua de directores, tenientes y académicos de arquitectura, la que después de examinados con detención expusiese a la academia lo que conviniese al asunto y al acierto"⁸.

Será ahora, por tanto, el Estado el que se haga cargo de la enseñanza del Arte, asestando así el golpe de muerte a los talleres particulares. Como consecuencia surgirá el enfrentamiento entre el antiguo artista, en parte autodidacta, sin ninguna titulación oficial, formado en los pequeños talleres locales o familiares, y el académico, el que posee un título que le proporciona un gran bagaje de conocimientos técnicos y una gran protección por parte del Estado, como demuestran las dos Reales Ordenes promulgadas por Carlos III y demás disposiciones dictadas por éste y otros monarcas, ya mencionados.

A este respecto es sumamente interesante la "Real Provisión, memoriales y otros documentos relativos a cuestión habida entre los arquitectos D. Melchor de Prado y Mariño y D. Miguel Ferro Caaveiro, sobre dirección de obras en Santiago", documentación que pone de relieve el duro enfrentamiento y la disputa sostenida en 1.799 entre ambos arquitectos, a causa de la prioridad para desempeñar el cargo de director de las obras que entonces se ejecutaban en la ciudad de Santiago⁹.

En síntesis, es la pugna entre el arquitecto tradicional, representativo del antiguo estamento, que carecía de titulación pero compensado por los muchos años de práctica, —ya que como el mismo dice "desde los primeros tiempos de su juventud se ha inclinado y dedicó a la profesión de la noble arte de arquitectura baxo la disciplina e instrucción de su padre Dn. Lucas Ferro Cabeiro arquitecto que también ha sido de dicha Santa Iglesia..."—, y el artista formado en las nuevas teorías de la Academia, sin práctica pero con el prestigio y seguridad que le facilitaba su titulación, por lo que a Melchor de Prado se le designará como "arquitecto de mérito de la Real de S. Fernando"¹⁰.

Será interesante, aunque el espacio no nos lo permite, hacer un estudio biográfico de ambos arquitectos¹¹. Solamente diremos que, aún siendo coetáneos, había entre ellos una notable diferencia de edad. Miguel Ferro Caaveiro era aproximadamente unos veinte

años mayor que Melchor de Prado. Termina ya su actividad en los comienzos del siglo XIX, a causa de un grave accidente sufrido el "Domingo de Pascua de Resurrección" del año 1.804¹². Mientras que Prado continuará trabajando hasta 1.834, año de su fallecimiento¹³.

Resaltamos esta diferencia de edad porque Caaveiro no podía soportar que un arquitecto más joven que él y que había sido su alumno llegase a suplantarlo en su cargo. En relación con esto nos dice Caaveiro que "en el año de mil setecientos ochenta y cinco, con motivo de haberse erigido en esta ciudad una Sociedad Patriótica de la que fui socio de mérito, fundé en ella y a mis espensas una escuela de dibujo, nombrándoseme su Director perpetuo... en cuya escuela siendo aprendiz de escultor el Prado tomó lecciones de dibujo vajo mi dirección y doctrina y se ha preparado con ella para que en el corto tiempo de solo quatro años que estuvo en Madrid saliese arquitecto por la Academia, que no es verosímil lo consiguiera si no hubiera aprendido a los menos los principios de la facultad de este idóneo profesor..."¹⁴.

Planteado el problema, tanto Caaveiro como Prado, presentarán sus correspondientes recursos y memoriales tratando de hacer resaltar en ellos sus méritos y postergar al contrario. El primero comienza hablando de su preparación al lado de su padre, destacando que a los diez y ocho años ya fue elegido "perito mapista en un litigio de la mayor consideración". Siempre que fue necesario, desde muy joven, sustituyó a su padre en el cargo de arquitecto de la S.I. Catedral, hasta que en 1.770 se le confirió en propiedad, desempeñándolo con tan gran acierto y a satisfacción del público que se le encargarán las obras de mayor importancia. Será tal la cantidad de las que ejecute que sería prolijo enumerarlas. Baste decir "que apenas hubo obra ni edificio público alguno en todo este Reino de Galicia en el espacio de más de treinta años que no hubiese sido a lo menos proyecto suyo"¹⁵.

Siendo conocida por el Rey su gran laboriosidad y valía motivó que se le nombrase, ya en 1.780, Director de las obras públicas y particulares de la ciudad de Santiago, para que se realizasen en la forma que había propuesto "el arquitecto mayor de Madrid Dn. Bentura Rodríguez en su informe de veinte de noviembre de mil setecientos setenta y nueve"¹⁶. Este nombramiento había hecho concebir esperanzas a Caaveiro para disfrutar de una seguridad, que era bien merecida, ya que llevaba unos cuarenta años trabajando y había gozado de la consideración del Rey y de los demás estamentos sociales, y de un modo especial del Arzobispo y Cabildo.

Para Miguel F. Caaveiro debió constituir un duro golpe la reclamación formulada por Melchor de Prado que, a su titulación de "arquitecto académico de mérito de la de Sn. Fernando", añade el ser "comisionado por S.M. en el viage artístico del Reyno de Portugal". Prado basaba su petición en la Real Orden prohibiendo "a persona alguna título o facultad para poder medir, tasar o dirigir fábricas sin que preceda el examen y aprobación que le dé la Academia de ser hábil", y en el estatuto 33 de la citada Academia de San Fernando, disponiendo "que no pueda ningún Tribunal, Ciudad, Villa ni cuerpo alguno eclesiástico o secular, conceder título de arquitecto ni de maestro de obras, ni nombrar para dirigirlos al que no se haya sugetado al riguroso examen de la Academia de Sn. Fernando, o de la de S. Carlos en el Reyno de Valencia"¹⁷.

Prado, exigía más. Su deseo era de que, como M. Ferro Caaveiro carecía del título

de Arquitecto expedido por la Academia y estaba ejerciendo las funciones como si lo fuese, debían de mandarle cesar y ofrecerle dicho cargo a él "en atención a ser el único arquitecto académico de la Provincia". Agregando que cuando el Real y Supremo Consejo de Castilla había nombrado a Miguel F. Caaveiro para la dirección de las obras en las calles de la Ciudad (Despacho de 26 de octubre de 1781) lo había hecho obligado por "no haber en aquel entonces en toda Galicia profesor alguno habilitado que dirigiese las obras que se le representaron mui urgentes, en el día había cesado la necesidad y la interinidad de aquel empleo". Para dar más fuerza a su reclamación acompañó a su recurso una de las últimas Actas de la Academia "que trae el catálogo de todos los individuos, por el qual... se evidenciará que D. Miguel Ferro Caaveiro no es arquitecto aprobado" y con ello se hiciese justicia ¹⁸.

No se rendirá por esto Caaveiro que se afianza en su nombramiento de Director de las obras públicas y privadas expedido por el Rey y que, por eso, no "deve ser postergado y avatido por un académico sólo en razón de tal". Continúa enviando escritos exponiendo una serie de hechos para probar su valía o superioridad respecto a Melchor de Prado y al resto de los arquitectos formados en la Academia, a la que él dice "que no es el único manantial de los conocimientos arquitectónicos" ¹⁹.

No es ésta la ocasión de discutir cuál de los arquitectos estaba en su derecho. Lo único que hemos intentado en esta breve exposición fue mostrar la encarnizada lucha entre el hombre formado en los talleres al uso antiguo, y representante de lo tradicional, y el paladín de la intransigencia académica.

La contienda entre los dos arquitectos la resolvió el Consejo de Castilla el 8 de diciembre de 1800, con la concordia entre ambos ²⁰.

NOTAS

1. Hauser, Arnold: "Historia social de la literatura y el arte". II, Madrid, 1962. Similar sistematización en el libro de Vicens Vives: "Historia social y económica de España y América". IV, Barcelona, 1958.
2. Hautecoeur, Louis: "Histoire de l'Art". III, París, 1959.
3. Gerstenberg, K.: "J.J. Winckelmann and A.R. Mengs". Halle, 1929.
4. Sánchez Cantón, F. Javier: "La crisis del Barroquismo al Neoclasicismo", estudio comprendido en "España en la crisis del arte europeo", Madrid, 1968.
5. Ceán Bermúdez, J. Augusto: "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España". I, Madrid, 1800. Para más datos puede consultarse: "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes", discurso de F.J. Sánchez Cantón en la sesión conmemorativa del II centenario de la fundación de la Real Academia de San Fernando celebrada el 13 de Junio de 1952. "Academia", I, 1951-52. Caveda, José: "Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando". Madrid, 1867.
6. Ceán Bermúdez, J.A.: Ob. cit.
7. López de Meneses, Amada: "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma". "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1933-34.

8. Llaguno y Amirola, Eugenio: "Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración..." I, Madrid, 1829.
9. Archivo Municipal de Santiago. Varia, T. III, 1705-1842, n^o. 9, M. 11, fols. 1 a 31 v.
10. Archivo Municipal de Santiago. Varia, t. III. Docs. cit.
11. Nos proporcionan noticias: Murguía, Manuel: "El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticias de los arquitectos que florecieron en dicha Ciudad y centuria". Madrid, 1884. Schubert, Otto: "Historia del barroco en España". Madrid, 1924. Couselo Bouzas, José: "Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX". Santiago, 1933. Otros datos en "Noticias biográficas de los maestros del último tercio del siglo XVIII, en el Apéndice de nuestra tesis doctoral, "Arquitectura barroca del siglo XVIII en Compostela", todavía sin publicar. Ninguno de los dos arquitectos es citado por Cean, ob. cit., o por Llaguno, ob. cit.
12. Ortega Romero, M^a del Socorro: "El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro". "Cuadernos de Estudios Gallegos", XXV, 1970. Archivo de la Catedral de Santiago. Personal seglar. Cambiadores, pincernas, maestros de obras, 1411-1874. N. 334. Estante 4, cajón 12, s. fol.
13. Murguía, ob. cit.
14. Archivo Municipal de Santiago: Varia, t. III, docs. cit.
15. Ortega Romero, M^a del Socorro: "Planos de Miguel Ferro Caaveiro para construir un Hospicio en Santiago". "Cuadernos de Estudios Gallegos", XXVI, 1971. Sus obras también se reseñan en la obra anteriormente citada: "El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro". Igualmente los documentos de Varia, ya citados, en el Archivo Municipal de Santiago.
16. Archivo Municipal de Santiago. Varia, t. III. docs. cit.
17. Archivo Municipal de Santiago. Varia, t. III, docs. cit.
18. Archivo Municipal de Santiago. Varia, t. III, docs. cit.
19. Archivo Municipal de Santiago. Varia, t. III, docs. cit.
20. Couselo Bouzas: Ob. cit.

LES MODERNISMES. BARCELONE-CRACOVIE VERS 1900

MIECZYSLAW POREBSKI. CRACOVIE. POLOGNE

L'art qui a atteint sa plénitude vers 1900 n'a pas encore de nom bien précis. Je vais l'appeler "modernisme". Le modernisme, je le considère comme toute une phase de processus artistique, une phase de renouvellement complet après le classicisme, le romantisme et le réalisme du XIX^e siècle et avant l'art des avant-gardes artistiques du XX^e. Et même d'avantage, J'y vois une phase nécessaire qui revient périodiquement depuis le VI^e siècle au moins (comme Curtius l'a prouvé) quand le mot modernus s'était manifesté pour la première fois.

L'art moderniste vers 1900 embrassait un territoire exceptionnellement vaste et cohérent. Après avoir rompu les répartitions traditionnelles de l'art européen entre le Nord et le Sud, l'Occident et l'Orient il s'étendait de la Scandinavie à l'Italie et de l'Espagne à la Russie. C'est un phénomène sans précédent - ce policentrisme, cette indépendance active et cette interpénétration mutuelle de tous ces centres particuliers. La peinture française pénètre jusqu'à Newa et les ballets russes conquièrent Paris. Un Polonais Przybyszewski devient un animateur des milieux artistiques de Berlin et d'Oslo, Munch compte également en Allemagne comme en France et aussi en Espagne.

C'est pour la première fois et peut être pour la dernière en même temps que l'Europe de XIX^e siècle, l'Europe des chemins de fer, de la presse illustrée, littéraire et artistique, de l'éducation classique commune, l'Europe de l'urbanisme conquérant profite si richement de moyens de communication et d'information qu'elle a mis même à sa disposition.

Traiter ce modernisme comme un produit de déclin, un fin-de-siècle et un fin d'une civilisation à la fois - c'est voir ses problèmes d'une façon dépréciante et d'un seul côté seulement.

Une image-clé de tout le modernisme polonais inventé par un poète et peintre, Stanislas Wyspianski, c'est le rosier protégé de paille pour l'hiver - symbole de sommeil qui apporte les cauchemars et qui nous rend impuissants, mais qui cache une promesse d'un réveil printanier.

Le modernisme formait une période typique de crise. Pendant toute cette période l'anti-naturalisme combattait le naturalisme, la fascination par le primitif surpassait la stylisation raffinée, et la sensualité decadente cédait au besoin d'un cri extatique.

Les débuts du modernisme sont issus de naturalisme et de ses artifices de métier. Ses termes venaient avec les premières avant-gardes du XX^e siècle qui surgissaient de la mêlée vivifiante.

Pour mettre en relief ce modèle du mouvement moderniste j'ai choisi deux centres, Cracovie et Barcelone. C'est à Barcelone que les prémisses pour surmonter le modernisme se sont formées et c'est à Cracovie que son penchant était d'une durée exceptionnelle et la plus significative peut-être.

La crise moderniste à Barcelone nous a donné Picasso et à Cracovie un artiste qui commence à être connu plus largement dommage que plutôt comme écrivain et l'homme de théâtre que comme peintre. Je pense à Stanislas Ignace Witkiewicz plus connu par son nom de guerre, Witcace.

Les débuts modernistes du jeune Picasso sont bien connus. C'est sa collaboration aux périodiques "Joventut" et "Catalunya Artistica" au moment où il se laisse influencer de l'atmosphère "nordico-gothique" pénétrant à Barcelone au tournant des siècles sous le patronat lointain de Wagner, Nietzsche, Munch et des préraphaélites.

Mais est-ce tout?

Il me semble qu'on peut discerner dans la phase précubiste de Picasso non un seul, mais quatre modernismes différents, formant un tout dynamique. Et en plus, que ce sont les mêmes quatre modernismes qui nous donnent un tableau complet de la crise entière.

Ces quatre modernismes sont les suivants:

1. le modernisme misérabiliste.
2. le modernisme populiste.
3. le modernisme symboliste.
4. le modernisme extatique.

La base de misérabilisme de Picasso c'est évidemment Steinlein et Forain, c'est Toulouse-Lautrec et plus au fond Degas et Van Gogh. Mais ce sont aussi des modèles plus proches, justement catalans, surtout Nonell, ses réfugiés, ses mendiants, ses vieilles femmes accroupies. C'est le thème de misère et de depaysement où les traditions et les prédilections typiquement espagnoles confrontent les tendances caractéristiques pour toute l'Europe de l'époque.

Dans ces tendances un pesimisme naturaliste de XIX^e siècle se retrouve, ainsi que le déterminisme biologique et la théorie du milieu, formant une image de la décadence irrévocable. Les formes fragiles et morbides de l'ornement naturaliste répondent à cet image - et ce sont les mêmes qu'on peut retrouver dans les personnages bleus et roses picassiens.

Mais ici et surtout dans les Saltimbanques le courant misérabiliste atteint un autre que je viens d'appeler populiste. Il complète le premier et il le surpasse.

C'est Apollinaire qui l'a remarqué le premier en observant que les saltimbanques de Picasso sont "vraiment des jeunes gens du peuple, versatiles, ruses, adroits, pauvres et menteurs", que leurs femmes sont bien "les jeunes mères de la classe populaire" et leurs déguisements – une mascarade traditionnelle du Carnaval.

Ce sujet populiste se manifeste depuis les débuts de Picasso, depuis ses "Coutumes aragoneses". Son intérêt pour ce sujet reste toujours vif comme le prouvent les dessins de Madrid et les pastels des années suivantes. Mais ce n'est pas le sujet seul qui compte. Picasso de son intérêt pour le genre et pour le folklore passe à la fascination par le primitif populaire ou archaïque; de l'art provincial de la vieille Catalogne à la découverte de la sculpture iberique ancienne. D'où ses retours d'Anthée dans les Pyrénées à Gosol, à Horta de Ebro, et puis à Cadaqués et à Cérét aux moments décisifs de son aventure cubiste.

Ainsi que son misérabilisme, le populisme de Picasso n'avait rien de particulier. La Bretagne de Gauguin et de la "Bande Noire" Worpswede et Dachau en Allemagne, Bro-nowice et les montagnes de Tatra près de Cracovie, Abramcewo près de Moscou – formaient les mêmes centres de l'orientation mystique vers la nature, la terre, le primitif, de la même orientation qui en Espagne était représentée par "les Basques" ou par "L'Espagne Noire" de Darío de Regoyos, une source d'inspiration de "Madrid" de Picasso.

Dans les cadres du naturalisme transformé par le modernisme l'orientation populiste reste en opposition à l'orientation misérabiliste: la morbidité et l'élan vital, la résignation de la mort et l'espoir de la résurrection s'opposent et se complètent, créant une tension de laquelle surgit l'opposition suivante. L'antinaturalisme naissant s'oppose au naturalisme, de nouveau en deux courants complémentaires. Le premier c'est le symbolisme qui descend au fond des significations cachées; l'autre le créationnisme extatique qui cherche l'issue montant vers le soleil.

Le symbolisme du Picasso bleu et rose prenait naissance justement de cette opposition. C'était sa "catábasis eis ántron" comme Jung l'appelait – un retrait de la conscience dans le bleu de l'inconscient et de la nuit pour reprendre une route difficile montante vers la lumière du jour.

Le symbolisme c'était la recherche des significations profonds, significations-modèles pour les sujets courants, misérabilistes, ainsi que populistes du modernisme. Le besoin et la domination d'un commentaire littéraire venait d'ici. Cet embrouillement littéraire provoquait une dernière opposition – un modernisme extatique.

Cette manifestation extrême du modernisme trouvait ses moyens d'expression dans un acte pur de peindre – dans l'exaltation de la couleur, dans l'élan des lignes, ou bien dans la construction des plans et des volumes solidement accentués. Les jeunes Fauves de Paris, les participants de "Die Brücke" en Allemagne, les formistes en Pologne entreprenaient le même chemin. Le jeune Picasso a choisi ce chemin aussi – dans "Les Demoiselles d'Avignon". Mais la même tendance commençait à s'accroître chez lui beaucoup plus tôt, en 1901, quand il a exposé ses bouquets de fleurs pleins d'émportement extatique. Miguel Utrillo l'a salué alors comme un représentant de "Malague éclatante de soleil" et le critique parisien Felicien Fagus découvrait sa spontanéité et

son enthousiasme juvénile. L'étape bleu va congeler pour quelques années cette force impétueuse, mais il la retrouvera dans les "Demoiselles" jetant son défi aux fauvistes.

C'est bien ce défi qui ferme la jeunesse moderniste et espagnole de Picasso. Mais est-ce qu'il le fait définitivement? Est-ce que tout son oeuvre postcubiste ne soit rien d'autre qu'un grand retour aux ces sources? Je suis porté à croire que Picasso avec tout son apport décisif au cubisme était au fond et a resté pour toujours un des plus grands peintres modernistes.

Et Cracovie avec le modernisme polonais? Ce serait difficile de présenter ici toute sa richesse et sa complexité encore peu connues. Le mécanisme des oppositions décisives qui a formé son dynamisme était - semble-t-il le même qu'ailleurs. Peut-être l'exubérance même de notre modernisme actif encore en 1914 et même après a contribué à cette absence passagère.

Et c'est pourquoi je n'ai pas choisi pour une confrontation un de nos partenaires de fauvisme, d'expressionnisme ou de cubisme. J'ai choisi Witkace, parce qu'il donne un exemple parallèle et opposé à la fois.

Comme Picasso Witkace était aussi le fils d'un peintre réaliste ou même naturaliste. Son père comme celui de Picasso renonça à la peinture, celui-ci pour l'activité littéraire et critique. Et Witkiewicz-père aussi plaçait toutes ses ambitions et espoirs dans les talents de son fils.

Comme le jeune Picasso à l'Espagne, Witkace prenait part aussi frénétique à la vie des capitales modernistes de la Jeune Pologne - Cracovie et Zakopane. Ses débuts étaient pleins de promesses, mais bientôt les difficultés commençaient. Peut-être les yeux de tout le milieu, du père, des professeurs, des amis, fixés sur lui l'ont réfréné. Il n'avait pas le courage de Picasso de partir. Les conflits personnels, les voyages, la guerre du reste ont causé qu'il a atteint sa plénitude personnelle comme peintre avec retard - vers 1920. Si j'en reviens c'est pour ça que les tableaux qui le prouvent, visions persécutives des formes convulsives animalières et végétales à la fois, des couleurs perverses, brouillées et mordantes transportant l'inquiétude moderniste sur le fond déjà formé par les avant-gardes d'alors.

Cette épreuve, Witkace lui-même a reconnu qu'elle mène nulle part. Conséquemment, il a proclamé comme peintre son activité close. Depuis ce temps-là il ne produisait qu'à la commande des portraits ironiques. Il ne les considérait pas comme l'art. Aujourd'hui on les appellerait peut-être psychodéliques.

Witkace était plus jeune que Picasso de 4 ans. Cette petite différence suffisait déjà pour qu'il soit dans son geste de rejet contemporain pas à Picasso mais au "frère cadet" des cubistes, Marcel Duchamp.

Encore une preuve qui montre comme était dynamique et vaste le processus dont les chemins menaient de l'Europe des modernismes vers le tournant des siècles à l'Europe des avant-gardes de nos temps.

"MODERNISMO" AND ARCHITECTURE: SOME ETYMOLOGICAL AND IDEOLOGICAL CONSIDERATIONS

JUDITH C. ROHRER, TRINITY COLLEGE, HARTFORD, U.S.A.

The literature on "Arquitectura Modernista" over the last two decades has included a sizeable amount of wordage concerned with the difficulties of defining the term². Rather than meeting the problem head-on, however, the issue of definition is generally side-stepped and the discussion pointed in a secondary direction. Thus a name or two is added to or subtracted from the list of "modernista" architects or works; gradations, sub-categories, and "generations" are established; geographical and chronological boundaries are reworked to broaden or restrict the scope of the phenomenon. But the nature of the phenomenon itself is never made clear. Thus far it would seem that all such discussions of definition have been counterproductive: while failing to produce a satisfactorily cohesive set of principles or stylistic characteristics which might justify the umbrella term "Modernismo", they have lent increasing vagueness to the word, not only devaluating its significance, but also obscuring the inherent meaning of much of the architecture grouped under that appellation. We find the ideals of one architect in the 19th century confused with the 20th-century formal solutions of another, or we see the path of architectural development paralleled inaccurately with the trajectory of modernismo in the literary and visual arts of the same period all with only token regard for the complex and highly politicized social "milieu".

A necessary, if somewhat tedious, step towards a fresh contextual evaluation of the architecture in question is a detailed study of the word "Modernismo" itself as used in its time by critics, the public and the architects³. A review of the major cultural and artistic Barcelona periodicals from 1880 to 1910, as well as the published lectures of the academies, excursionist societies and the Ateneo for the same period, has yielded only one important instance of the use of "Modernismo" in reference to architecture prior to the year 1900, and even after the turn of the century, the association of this term with architectural commentary is surprisingly infrequent⁴. The meaning of the word as it begins to appear in an architectural context is simply that of the Castilian (or, in the case of "Modernisme", the Catalan) translation for the French "Art Nouveau" or the German "Jugendstil"--an equivalent undoubtedly employed to reflect the novel formal "modernity" of these imported decorative styles which gained popular currency

with the Catalan middle classes as the result of the 1900 Paris World's Fair⁵. Apparently understanding the term in this literal sense, the architect Puig i Cadafalch in 1902 took issue with its aptness in reference to the work of Guimard, Horta, Olbrich and Van de Velde, saying "new things have indeed come about in the field of decoration, but the "modernista" building has yet to be built"⁶. His point was that these admired artists were less than totally modern in that beneath a novel surface decoration they continued to work with building forms inherited from the traditions of their specific regions—a deference to the past to which Puig, as we shall see, was sympathetic; it was the implications of the term "modernista" that he saw as misleading⁷.

As one might expect then, in terms of locally produced architecture the word was first applied to those works which reflected the tendencies manifest in the northern turn-of-the-century aesthetic; Geroni Granell, his "imagination nourished by...foreign works of various schools" was seen, through his work, to be "a fervent partisan of the new architectural forms" in vogue elsewhere and thus in 1900 a perfect example of "modernismo" in Barcelona⁸. But the term was quickly corrupted and abused, to the point that responsible critics appear to have refrained all together from using it with reference to architecture, or were careful to qualify its significance in specific cases in order to avoid possible misinterpretation. By 1902 we read of "Modernismo..." a word which has been so much abused in recent times to justify certain exaggerated tendencies often at odds with truth and good taste"⁹, and the next year a retrospective survey of recent developments in Barcelona architecture tells us, in describing the negative aspects, that "with the excuse of "modernismo", the illogical triumphed and bad taste reigned", producing "exaggerations which ran counter to all esthetic law"¹⁰. The architect Moncunill (himself included among the "modernistas" in present-day studies) writing as late as 1913 was still decrying those "innovations without feeling and the exaggeration of architecture known by the name "modernista" which had blinded the public to the positive aspects of truly modern architecture"¹¹. A similar indication of the negative connotations of the terms is provided by Opisso's difficulty in finding a stylistic label for Domènech i Montaner's Casa Lleó in 1906: "In no way can it be classified as "modernista" in the common sense of the word; it is an extremely special and personal style, full of innovation, but instead of chocking us it produces a wonderfully beautiful effect..."¹².

Mention must be made of the 1911 speech by the architect Domènech y Estapé entitled "Modernismo Arquitectónico", so important to Cirici Pellicer's definition of "modernista" architecture, and thus also to most subsequent authors¹³. Rather than providing a definitive overview of the architecture of the day, Domènech voices a series of complaints (a lack of respect for standard geometry and symmetrical massing, tree-trunk-like columns of unequal diameter, irregularly shaped openings and unbalanced fenestration patterns, the use of concealed iron reinforcement to achieve expressive effects in stone) which would appear at the time to have been applicable almost exclusively to the work of Gaudí and his associates, and perhaps even more specifically to the recently completed Casa Milà. In this light, the elaborate parallel which he constructs between the ecclesiastic Modernist heresy and the artistic "heresy" of "modernismo arquitectónico"—adding a belated twist to the term which has distracted present-day authors—can be interpreted as an ironic jab at the professed, relatively orthodox, religious sentiments of Gaudí and many of his admirers. It is further conceivable that the speech was written as a response to an article published early the year before in the usually non-controversial trade periodical "Arquitectura y Construcción". The piece by Salvador

Sellés entitled "El Modernismo y la Verdad en el Arte" admirably links Gaudí's work with that of Northern European architects under the banner of "true modernismo"—returning to the sense of progressive and truly new¹⁴. It is also relevant to note that in a turn-of-the-century dispute with Domènech i Montaner over the commission to build the Hospital de Sant Pau in Barcelona, neither the "good" Domènech¹⁵ nor his defenders included any reference to "modernismo" in their numerous and varied invectives¹⁶.

Indeed, perhaps the most striking result of such a focus on the word "modernismo" itself is the almost total absence of the term with reference to any of those Barcelona architects whom we have come to consider almost automatically as such. Virtually all turn-of-the-century writers seem to have considered the label inapplicable to the work of the so-called "first generation modernistas" of our recent architectural literature: Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Gallissá, Font i Gumà and Gaudí before 1910. In reviews of their work the term was simply not used, and there were times when their activity was pointedly contrasted with the existic and exaggerated "modernismos" of others.

The word "modernismo" per se was not, of course, a new nor a neutral term by the time it came to be applied to architecture. The usage in architectural criticism peaks in the 1902-4 period, a good ten years after the vogue for the word among the progressive artists and literati associated with the publications "l'Avenç" and "La Vanguardia" had fixed the word in the vocabulary and the popular imagination, proudly proclaiming themselves Modernistas to emphasize their passion for the new and their revolutionary break with past artistic tradition¹⁷. But a major stumbling block for Modernismo studies which has persisted since the pioneering works of Ráfols and Cirici, has been the mistaken assumption that the ideological goals and inspirational sources of the architects were consistent with those of these contemporary avant garde Catalan painters and writers. Historical evidence does not support such an assumption: architecture was missing from the famous "Festes Modernistes" organized by Santiago Russinyol in Sitges in the 1890's and was virtually absent as well from the pages of the various Modernista publications¹⁸. Likewise, developments in architecture were not among the satirized elements of the Modernista esthetic in the important anti-Modernista edition of "La Esquella de la Torratxa" in 1898¹⁹. In fact, as we shall see, the goals of the tradition-scoffing, cosmopolitan Modernista painters and writers were quite the opposite of those of the major contemporary architects, most of whom were active in or sympathetic to the Catalanista regionalist movement and began their contributions to the renaissance Catalan culture by proudly looking backward to the most glorious moments of the local past.

In 1901, the young architect Bonaventura Pollés observed that the artistic philosophy of the Modernistas who gathered at the Quatre Gats beer hall, designed in 1896 by Puig i Cadafalch, was "certainly quite different from the architectural character of the building itself which is inspired more in ideals borrowed from the public domain than in (their) still-soteric "modernismos"²⁰. Insight into the nature of this philosophical difference can be found in a lengthy article written by another architect, Bonaventura Bassegoda, in the regionalist newspaper "La Renaixensa" on the occasion of the public opening of the same "cervecería" in 1897; the article majestically closes with the phrase "We Catalanistas can congratulate ourselves on seeing our artistic ideals here written out

in stone"²¹. The Catalanista ideals to be realized in Puig's architecture had been set forth in concise form the year before by Bassegoda when he wrote: "We can produce truly national works by turning our eyes to the past where we will find the source of all artistic inspiration... The idea of the "Patria" should accompany all inspiration in art; otherwise, uniformity and exoticism will set the tone for our beloved city"²². Although they shared with the Modernistas a common hatred for enforced uniformity in artistic matters²³, Bassegoda and his coreligionaries understandably diverged from that "modernisme" which has meant disdain for the past and the home-grown" and for "those of us who have never ceased to adore the tombs of our forefathers and the land which they made great, those of us who in politics and in art have sought to link the golden age of Catalunya with modern times..."²⁴ This Catalanista-Modernista divergence was further underlined several years later when, again from the pages of "La Renaixensa", the regionalist historian and critic Josep Pijoan condemned what he called "artistic individualism" and the tendency toward non-conformity in the arts--"commonly referred to as modernisme" --because of its characteristic negation of all uniting bonds and all artistic tradition²⁵. At the same time the architects who shared the ideals of Puig and Bassegoda were affirming such bonds, referring to themselves as "la nova escola catalana"²⁶ and researching regional architectural history and craft traditions in their search for a truly Catalan style or, more accurately, for what Domènech i Montaner had characterized as early as 1878 as a Catalan gradation within what would most probably become an international "modern" style²⁷.

At this point we might recall that Domènech's well-known article, "In Search of a National Architecture", was also published in "La Renaixensa", the first successful regionalist periodical in Catalunya, and that Gaudí was among the first contributors when the magazine went daily in 1881²⁸. Given the close identification of a number of important architects with the Catalan nationalist cause, it is not surprising that this newspaper and its competitor-successor "La Veu de Catalunya" (from 1899) provide the most comprehensive and enthusiastic coverage of the work and ideas of these men over the 1880-1910 period²⁹. Especially important for reconstructing the ideological basis for the search for a Catalan style and the architects' role in the Catalanista movement are the published articles and speeches of Domènech, Puig, and Gallissà, who combined their architectural practices with active leadership in regionalist politics; and the architectural criticism and historical studies by Bassegoda which appeared on a semi-regular basis in the '90s show him to have been a far more important figure in the architectural picture of the day than one might expect from his limited professional activity. Other architects who collaborated with the Catalanista press in these years include Alsina i Arús, Pablo Salvat, Rubió i Bellver, Felix Cardellach, Vicens Artigas, and Pujol y Brull³⁰.

It is beyond the scope of this paper to investigate fully the many-faceted relationship between architectural considerations and the evolving Catalanista ideology³¹. Nevertheless, a brief resume of the architects' position as evidenced by this published material will serve to indicate how important that interconnection was to their architectural intentions.

All ardent students of archaeology and architectural history, and inspired by the teachings of Rogent, Piferrer, and Torres y Bages, the Catalanista architects early applied their enthusiasm and scholarly research to the task of Catalan consciousness - raising

and to the documentation of theoretical claims for the existence of an autonomous Catalan racial or national heritage. United in their belief in the role of architecture as both mirror and preserved of a people's history, and strongly influenced by the theories of the French philosopher Hippolyte Taine¹², much of their writing was concerned with demonstrating the historical existence of a distinctly Catalan architecture reflective of a national character. Under such suggestive titles as "Characteristics which Distinguish Catalan from Castilian Art of the Past", "On the Regional Spirit in the Industrial Arts", or "The Personality of Catalunya", and more general headings such as "Catalan Art", "Artistic Regionalism", or "Catalan Art", a racial identification with the art of the Middle Ages (characterized by Puig as "our only true past")¹³ was carefully established and documented. With similar intent the same architects led excursions to abandoned monuments and campaigns for the restoration of artistically and patriotically significant buildings. The politicizing nature of such activity soon became apparent:

... from the knowledge and the love (of this architectural heritage) there emerged an anger and a hatred for those who had laid waste to it and caused it to fall into ruin;... many who had come to "Catalanisms" on a Platonic level, out of tepid admiration for the arts and letters, now became the most ardent defenders of our right to that national life of happier times and the most relentless proponents of the doctrines that we Catalan regionalists today proclaim with clear minds and steadfast hearts to be the only salvation for the Spanish state¹⁴.

The composite message of the historical studies was clear: Catalan art had flourished in medieval times when the nation was on its own and powerful; an end to that art had come with the political suppression of the Catalan people and the centralist imposition of an "artificial" and "lifeless" artistic uniformity ironically referred to as the Renaissance; and the only way to effect a genuine "Renaixensa" where a truly resonant Catalan architecture might once again thrive would be the restoration of the conditions of power and autonomy under which the race would once again be free to express itself.

Meanwhile, in their own architectural designs and in their critical appraisal of the works of others the Catalanistas were bound to reflect the ideals of the movement. Puig, using arguments borrowed from Taine, early concluded that "all art is essentially regionalist" and thus "there is a necessary relationship between the works of today and those of yesteryear"¹⁵. Some years later, in the review of the 4 Gats building already mentioned, Bassegoda praised the way Puig made this relationship live in his work:

Here Puig i Cadafalch... defender of the arts of our land, has given us a liberal translation of the Gothic architecture of the XV and XVI centuries, when the brilliance of the Gothic style began to pale in the first chilly blasts of the Renaissance... True artist that he is, he brings the traditional Catalan house alive for us, but aware of the fact any style is a product of the climate, materials and society contemporary to it. he has the house speak modern Catalan--a Catalan which, nevertheless, retains words from other times with the changes being primarily ones of spelling and syntax. He revives the artistic spirit which pervaded the period, not a specific work¹⁶.

This desire to make the past come alive again--to take design inspiration from "the windows of "casals" and "masias", from the arcades of "plaçes" and marketplaces, from the twisted columns of the stock exchanges of Palma and Valencia"³⁷ -- had become a general criterion for Catalanista architects by the 1890s and can be seen quite clearly in the abundance of "words" borrowed from medieval time: in the work of Puig, Gallissà, Domènech and Bassegoda.

Perhaps the most important manifestation of the Catalanista emphasis on artistic tradition can be seen in the revival of architecturally related arts and crafts with a significant local history. From the early interest of Gaudí and Domènech in revitalizing the ceramic tradition of Valencia³⁸ to the experiments with ironwork and stained glass under the direction of Gallissà in Domènech's workshop in the "Castell dels 3 Dragons"³⁹, it was the Catalanista architects who were primarily instrumental in the encouragement of craft restoration; much of the architecture of the "new Catalan school" is marked by the use of the auxiliary arts in elegant profusion to evoke a palatial nostalgia. Likewise emblematic were the frank and "truthful" use of red Barcelona brick and other structural materials associated with the Catalan earth in the designing of facades⁴⁰, and the expressive use of traditional construction methods for which Catalan masons had always been famous⁴¹.

In more overtly iconographic manner, the Catalanista intent of much turn-of-the-century design can be seen in the proliferation of such symbols of Catalan religious and patriotic sentiment as St. George and the dragon, the "Three-branched Pine", the "quatre barres", and the numerous inscriptions and slogans relating to the "Patria" emblazoned above portal and hearth. Even the monumental emphasis given to the central "llar" or fireplace itself in most new Catalanista homes might be seen as a patriotic metaphor, given the frequent reference to the "llar Patria" and the "sacred fires of tradition" in the political rhetoric of the Day⁴².

Not unexpectedly, critical praise in the Catalanista press was chiefly reserved for "architecture inspired in the glorious past of the art of Catalunya"⁴³ --a criterion broad enough to allow admiration for the work of such relatively apolitical architects as Vilaseca, Oliveras, and Martorell from time to time, though the plaudits were most enthusiastically distributed among those Catalanistas consciously engaged in the formulation of a nationalist style. For a talent so ingeniously personal as that of Antoni Gaudí--and for a patron so important to the regional as that of Antoni Gaudí--and for a patron so important to the regional movement as Eusebi Güell--the criterion could be broadened even further, as in the case of the "Renaixensa" review of the newly completed Güell Palace in 1890:

...perhaps of even greater value than the architectural and artistic work itself is the pure, genuine, and exclusively Catalan character which it conveys...Why do we call it Catalan? Look at the physiognomy, the expression, and the look at our Catalan manner and you will find its portrait there. Mr. Gaudí is Catalan, no less Mr. Güell; all of the materials and elements of construction save one are products of our land; all of the work was done here. If the man who conceived and engendered the work is Catalan; he who paid for it, too; if all of a body's organs as well as its character, its sentiment and its soul are such, what more can be asked? "⁴⁴.

Given the dominance of "personalism" over "regionalism" in his work, as well as his disinclination to political activism, Gaudí's coverage during the "heroic", united phase of Catalanista architecture when "art and politics seem to walk hand in hand"¹⁵ was scant though always respectful. It is interesting to note, however, that when he did begin to emerge as the architectural successor to Domènech and Puig in terms of Catalanista esteem, he was welcomed in the spirit of the preceding order: The Sagrada Família was seen as "the plastic apparition of our ideals"¹⁶, and its architect hailed as "the architect of our 'Renaixement...'" (who) synthesizes in his marvelous creations the renescent Catalan soul"¹⁷.

That by the first decade of the 20th century, the new medievalizing style had become an important symbol in itself of the politics of the "Lliga" and of Catalan solidarity, is perhaps most succinctly evident in the controversy which flared up in 1907 over certain "subversive" inscriptions in the decoration of the facade of Puig's Casa Terrades¹⁸. Under banner headlines linking "separation and architecture", the anti-Catalanista Republican forces of "El Progreso" called for a police investigation into such blatant "crimes against the integrity of the patria" and characterized the "Lliga" as a group of men "working in the shadows, from which emerge architectural works which, even when aided by medieval legend, represent a threat to present reality and an embarrassment to civilization"¹⁹.

As early as 1894, Puig spoke of the incipient architectural "school" which sought to resuscitate the national art as "that art which many people in all innocence call 'catalanista', a name which may be more exact than we think"²⁰. Over the next decade the justification for such a denomination became even more apparent. Whereas late-19th century architects in Barcelona were certainly aware of contemporary developments elsewhere in Europa, their architecture must be understood within the Catalanista context if its full meaning is to be appreciated. Foreign influence is of interest mainly in the manner by which it was adapted to fit that context.²¹ Given the basic "artistic regionalism" and anti-cosmopolitanism embodied in their work, it seems ironic and even unjust that students of Catalan turn-of-the-century culture should link them with the Modernistas who turned their backs on the homeland, declaring themselves free from all inhibiting ties to tradition and in contempt of a Catalan bourgeois society "living too much in the past"²².

NOTAS

1. I wish to express my gratitude to the Samuel H. Kress Foundation for their support of my research, and to the American Council of Learned Societies for a travel grant which enabled me to participate in the Granada Congress. I would also like to express my appreciation to Prof. George Collins for his untiring encouragement and constant good advice.
2. It is interesting here to note that in the re-edition of his "Arquitectura Modernista" (Barcelona Lumen, 1973) Oriol Bohigas has judiciously chosen to replace the "Definición" section with a discussion of "Usos del Término 'Modernismo'".
3. A similar study with reference to literature and, to some extent, the visual arts can be found in J. Ll. Marfany, "Sobre el Significat del Terme 'Modernisme'", "Reçerques: Història, Economia, Cultura", No. 2 (Barcelona, 1972).

4. In the first important discussion of the problem, Luis Callén ("El Modernismo y la Arquitectura", 'Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña', June 1895, pp. 65-66) speaks of the new tendencies in other arts which so far have had little impact on architecture, despite predictions that new materials would inevitably produce "modernismo" in that "noble art".
5. In the bi-lingual introduction to the volume "Materiales y Documentos del Arte Español" (Barcelona, Parera, 1900) "Modernismo" appears as the equivalent for "Art Nouveau".
6. In "Domenech y Montaner", 'Hispania', December 30, 1902, p. 543. He had expressed a similar opinion in the "Epilogue" to volume II of the 'Historia General del Arte' (Barcelona, Montaner y Simon, 1901) where he noted that important advancements were being made in the decorative arts, but that only through the expressive use of concrete and iron would a truly new architecture come about.
7. Ramón Caselles in "Puig y Cadafalch" ('Hispania', February 28, 1902, pp. 77-78) characterizes Puig's own work as "esta mezcolanza de arqueología y modernismo, de amor a lo antiguo y de pasión por lo nuevo".
8. "Arquitectura Española Contemporánea", 'Arquitectura y Construcción', May 23, 1900, p. 152.
9. "Arte Moderno", 'Hojas Selectas', January, 1902, p. 69. 'Hojas Selectas', which began publication in 1902 under the direction of the architect Pablo Salvat, shows a consistent caution in distinguishing the "popular" from the "true" sense of the word "como símbolo del progreso artístico, que le da relieve y sabor de época". ("Arte Moderno", November 1902, p. 1026).
10. Rodríguez Codolá: "La Construcción Moderna en Barcelona", 'Hojas Selectas', November, 1903, p. 1038; relevant to the later discussion in this paper is that this "modernismo" is seen in contrast to "la labor de aquellos otros artistas que, soñando en el mejoramiento progresivo de la arquitectura en Barcelona, acudían a los monumentos de nuestra tierra para estudiar sus caracteres y empaparse de su espíritu...".
11. "Arquitectura Moderna", 'Arquitectura y Construcción', November, 1913, pp. 242-246.
12. "La Construcción Moderna en Barcelona", 'Hojas Selectas', 1906, p. 834.
13. Delivered on June 22, 1911 to the Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, and published in 'Arquitectura y Construcción' in May, 1912, pp. 130-144. Cirici's discussion of "Definiciones" can be found in pp. 75-78 of "El Arte Modernista Catalán" (Barcelona, Aymá, 1951).
14. 'Arquitectura y Construcción', January, 1910, pp. 2-13. The architects sharing the "true modernista" label with Gaudí include Otto Wagner, Olbrich, Horta, Cuypers, d'Aronco, Otto Rieth and Hoffmann.
15. La Esquella de la Torratxa, siding with Domènech y Estapà in the dispute, labelled their man "the good" and Domènech i Montaner, "the bad" in satirical cartoons relating to the incident.
16. The attacks were instead blatantly political, with Domènech y Estapà accusing the "Lliga" Catalanista of introducing a "nou caciquisme", and using their new political influence to keep such public commissions for themselves. See his "Comunicat" in 'La Renaixensa', January 18, 1902, p. 387.
17. J. Ll. Marfany, op. cit., p. 89, points out that by the turn of the century the Modernistas refused to refer to themselves as such, in reaction to the invading forces of "modernisme recargolat".
18. A notable exception was the "Art Usual" series, probably written by Miguel Utrillo, which ran in 'Pel y Ploma' during the Fall and Winter of 1899-1900 and dealt with "Art in Private Buildings" and "New Houses in Barcelona" as well as general problems of urbanism and art education.
19. This appeared on June 17, 1898; it might further be noted that the modernista "look" and life-style satirized in the "Manual del Perfecte Modernista" does not coincide with our image of the bourgeois, carefully groomed architects of the period.

20. "Arquitectura Española Contemporánea", 'Arquitectura y Construcción', March 8, 1901, p. 76.
21. "Notas Artísticas", 'La Renaixensa', June 27, 1897, p. 1132.
22. "La Arquitectura a Barcelona", 'La Renaixensa', February 16, 1896, p. 1031.
23. For a particularly strong attack on what he labels "'l'Art Administratiu'", see Puig i Cadafalch's article of the same title in 'La Renaixensa', January 26, 1896, pp. 572-574.
24. B. Bassegoda: "La Pintura Simbolista en la Passada Exposició", 'La Renaixensa', August 3, 1896, p. 4620.
25. "L'Individualisme Artístich", 'La Reanixensa', December 7, 1898, pp. 7101-7102.
26. Puig refers to the "escola catalana moderna" in "Regionalisme Artístic", 'La Veu de Catalunya', 1891, pp. 421-424; and Gallissà, in an 1898 speech at Ripoll speaks of the "nova escola artística catalana" ('La Renaixensa', April 24, 1898, p. 2465).
27. Domènech i Montaner, "En Busca de una Arquitectura Nacional", 'La Renaixensa', February 28, 1878, pp. 149-160.
28. Antonio Gaudí: "'l'Exposició d'Arts Decoratives en l'Institut del Foment del Treball Nacional'", 'La Renaixensa', part I: February 1, 1881, pp. 709-711; part II: February 2, 1881, pp. 739-740.
29. Domènech, Puig and Gallissà actively sided with the dissidents from the Unió Catalanista who, in 1899 began daily publication of 'La Veu de Catalunya' as the political organ of the Centre Nacional Català (and later, from its foundation in 1901, of the Lliga Regionalista); Bassegoda remained with the more "historicist", politically passive Catalanists at 'La Renaixensa'. In 1904, another schism within the Lliga ranks set Domènech, in uneasy alliance with "'l'esquerra Catalanista" in the founding of 'El Poble Català', against his former disciple, Puig and 'La Veu' which, from 1905 on begins a decided shift to the right (and begins to pick up on the architecture of Gaudí). See Isidre Molas, "Lliga Catalana" (Barcelona: Edicions 62, 1973) and Santiago Albertí, "El Republicanisme Català i la Restauració Monàrquica" (Barcelona, Albertí, 1972).
30. When I refer to the Catalanista press, I include only the specifically political press, not the broader cultural and artistic publications in Catalan.
31. Such a study is in progress as part of my doctoral dissertation for Columbia University under the direction of Prof. Collins.
32. Puig especially makes repeated reference to Taine's thought in the elaboration of his own theories. The Frenchman's anti-revolutionary nationalism was attractive to the Catalanista political theoreticians as well (see Solé-Tura, "Catalanisme i Revolució Burguesa", Barcelona: Edicions 62, 1967) and by 1908 Jaume Brossa, inciting the "nova generació catalana" to a more cosmopolitan outlook tells them the "honor" is theirs to "destruir tot el mal que en Taine ha fet a la nostra terra". ("La Fortuna y l'Herencia den Taine" 'El Poble Català', January 18, 1908, p. 1).
33. In a quote from Piferrer in "Art Català", 'La Renaixensa', February 16, 1892, p. 1360. The most Catalan of past styles was the Romanesque, "espill de nostre caràcter, imatge de nostra pàtria simbòlica, representació de nostra història" and the Gothic, by retaining so much of the Romanesque in Catalunya, despite its northern origins, further affirmed this affinity and the additional Catalan trait, "nostre amor a la tradició" (Puig i Cadafalch, "Fonts de la Arquitectura Romànica a Catalunya", 'La Renaixensa', January 1, 1889, pp. 8-13).
34. B. Bassegoda: "Las Ruinas Artísticas", 'La Renaixensa', November 14, 1897, p. 1934.
35. Puig i Cadafalch: "Regionalisme Artístich", 'La Veu de Catalunya', 1891, pp. 421-424.

36. "Notas Artísticas", 'La Renaixensa', June 27, 1897, p. 1131. Analogies to language and linguistic transformation, in part borrowed from Viollet-le-Duc, are common in the writings of the Catalanista architects, reflecting the importance of linguistic considerations to the case for Catalan autonomy. See, for example, Puig i Cadafalch, "La Cuestió del Castellà", 'La Renaixensa', December 5, 1895, pp. 6866-6868.
37. B. Bassegoda: "Notas Artísticas", 'La Renaixensa', June 27, 1897, p. 1131.
38. Domènech tells us that he and Gaudí traveled to Manises to learn the techniques of metallic glazing in order to revive that art in "'l'Antoni Ma, Gallissà en l'Intimitat'", 'La Veu de Catalunya', May 22, 1903, p. 2.
39. Domènech's account in the "Gallissà" article (note 38) is the best account of the workshop activities, which produced not only important artistic works and craft solidarity but also the draft of the 'Bases de Manresa'. It was in Domènech's workshop that Puig saw "la primera visión de esta Barcelona grande para la cual trabajamos todos... En aquel taller vi la realización de un ensueño: el arte explicado por Viollet-le-Duc realizado en nuestra tierra con mayor riqueza, con mayor flexibilidad, de una manera más humana y más moderna". ("Domènech y Montaner", 'Hispania', December 30, 1902, pp. 544-545.
40. In his praise of the 4 Gats building Bassegoda admires the fact that "tots los materials diuen la veritat no amagant gens ni mica sa naturalesa" portraying "lo respecte a lo verdader, principi que practicaren los nostres ascendents en los temps felissos de la corona d'Aragó". Gallissà ("La Nova Casa de Maternitat", 'La Renaixensa', December 19, 1895, p. 6970) praises the "crédit y fama dels nostres materials baratos de construcció", and Oliveras for creating with walls of Barcelona brick "totas las bellas que resultan de dir sempre la veritat".
41. See the paper read by Puig i Cadafalch to the VI International Congress of Architects in Madrid in 1904, published in part, from his notes, in 'La Veu de Catalunya', May 7, 1904, p. 3, with the title "Las Voltas de Mahó de Plá".
42. For example, in his inaugural speech as president of the Centre Escolar Catalanista de Barcelona in 1889, Puig evokes the image of "aquella patria antiga... com una llar payral" to which "jurem novament amor, revivant devant seu lo foc sagrat que... han sapigut trametre nos nostres avis". Domènech likewise spoke in 1879 ("Reforma de Barcelona", 'La Renaixensa', February 28, p. 133) of the Catalan dream "concebut junt al caliu d'aquella en altres temps envejada llar Patria" which yearns to revive "la antiga esplendent foguera".
43. B. Bassegoda: "La Arquitectura a Barcelona", 'La Renaixensa', February 16, 1896, p. 1031.
44. Dr. Franch (Cabot y Rovira), "La Casa de Don Eusebi Güell, part II", 'La Renaixensa', February 16, 1890, pp. 1062-1065.
45. A tendency decried by Domènech y Estapà in his "Discurso de Contestación" (to Font y Carreras' speech on the relationship between the sciences and the arts) to the Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, April 7, 1900.
46. J. Pijoan, "La Sagrada Familia: La Catedral Nova", 'La Veu de Catalunya', September 27, 1905, p. 1.
47. X. Viura: "La Nova Casa de Gaudí", 'La Veu de Catalunya', August 31, 1906, pp. 1-2.
48. This controversy centered on a ceramic tile plaque on the back facade of the house bearing the image of St. George and a legend imploring "Sant Patro de Catalunya torneunos la llibertat". In 1904 this Catalanista-Lerrouxist rivalry had taken similar architectural form in the debate over the Republicans' design for a Casa del Pueblo. See Puig i Cadafalch, "La 'Maison du Peuple' y la 'Casa del Pueblo'", 'La Veu de Catalunya', March 6, 1904, p. 3.

49. "Separatismo y Arquitectura: Los Propagandistas del Odio", 'El Progreso', November 10, 1907, p. 1.
50. "La Visita de la Associació d'Arquitectes de Catalunya a la Capella del Palau dels Reis d'Aragó", 'La Renaixensa', October 23, 1894, p. 6227.
51. Even in its time Catalanista architecture was occasionally criticized on its own terms for not being strictly regional enough in its prototypes (see, for example, Pollés' article cited above, note 20, or Lluís M. Vidal, "Discurso del Senyor President", 'Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya', February 1900, pp. 44-46). But even the most blatant borrowings from northern tradition might be interpreted as a reminder of the Aryan nature of the Catalan race (in opposition to the Semitic Castilians) set forth in Puig's speech "Carácter que Diferencia las Arquitecturas Catalana y Castellana Antigas", to the Ateneo on May 31, 1897; or perhaps they were meant to demonstrate the oft-cited characteristic Catalan ability to absorb artistic influences from the north and transform them—a topic of considerable moment while Puig was designing the "Casa de las Punxes" because of the important Gothic Painting exhibition (1902). (If we were to carry this line of thinking one step further we might even see the background castles of the much-discussed Dalmau painting, the "Mare de Deu dels Consellers", as the direct inspiration for Puig's design).
52. J. Ll. Marfany, op. cit., p. 78.

LOS MURALES CERAMICOS DE JOAN MIRO Y JOSEP LLORENS ARTIGAS Y EL MURAL DEL AEROPUERTO DE BARCELONA

ROSA MARIA SUBIRANA I TORRENT. MUSEO PICASSO. BARCELONA. ESPAÑA

Si bien las monografías sobre Miró reproducen algunos de los "nueve murales" de cerámica que dicho artista ha realizado junto con Josep Llorens Artigas, existen de hecho pocas referencias escritas directas o indirectas que hablen de ellos. Así mismo resulta difícil, a excepción de 2 ó 3, encontrarlos reproducidos en los libros.

Ante esta falta de material escrito o documental, el estudio ha tenido que ser elaborado principalmente a partir de los archivos fotográficos de los Museos de Arte de Barcelona y del fotógrafo barcelonés Catalá Roca.

La "amistad y colaboración" de Joan Miró y Josep Llorens Artigas surge a raíz de varias coincidencias. Ambos nacen en Barcelona; Llorens Artigas en 1892, Miró en 1893. Asisten a la escuela de Francesc Galí (1912), en donde se inicia su amistad y a las clases de dibujo del "Cercle Artístic de Sant Lluc" (1915). Los dos pertenecerán a la "Agrupación Courbet" que había sido fundada por Artigas en 1918, y éste último será el que prestará su taller a Miró durante su primera estancia en París en 1919.

Sin embargo su colaboración en el terreno artístico no se inicia hasta 1942, momento en que Miró visita una exposición de Artigas y se interesa por la cerámica.

Fruto de esta colaboración, que de hecho se intensificará de una forma continuada a partir de 1950, será la exposición de 232 obras: esculturas, jarros, placas decoradas que en 1956 se exhibirán en la Galería Maeght de París.

La realización de murales de cerámica se inicia con los "murales de la U.N.E.S.C.O de París". Al ser encargado a Miró en 1955 la decoración de dos grandes muros exteriores de 3m. de alto x 15 m. y 7'5m. de largo, propone hacerlos de cerámica y en colaboración con Josep Llorens Artigas.

Antes de iniciar, el proyecto, Miró, consciente de que "el arte mural es lo contrario a una creación en solitario", pide que se le deje un taller en el mismo lugar donde se

realiza el edificio para poder parlamentar con arquitectos y obreros e integrarse plenamente en el ambiente arquitectónico.

El proceso que se siguió en el trabajo es el siguiente: Miró realizó una maqueta al 1/100, a partir de ella Llorens Artigas padre e hijo realizan un estudio técnico de los materiales a utilizar. La elección es importante ya que los murales debían estar en el exterior y sufriendo los constantes cambios de humedad y temperatura del ambiente de París. Finalmente y después de varias pruebas deciden utilizar piezas de tierra refractaria recubiertas de engobe blanco y cocidas en horno de leña a 1000° de temperatura.

Coetáneamente Miró realiza una maqueta a tamaño natural. Dibuja ésta a lápiz y "gouache" y en lugar de utilizar su taller se instala en pleno bosque de Gallifa y cerca de la vivienda de los Artigas. Una vez terminado el proyecto lo cuadricula de forma que cada cuadro corresponda a las medidas de una de las piezas cerámicas.

Seguidamente, bajo las indicaciones técnicas de padre e hijo Artigas, pinta con esmaltes de gres y color cada una de las piezas modificando las formas en algunos de los casos.

En total se cuecen 250 placas y utilizando: 35 hornadas, 25 Tm. de leña, 4.000 Kg. de tierra, 200 Kg. de esmalte y 40 Kg. de color. El trabajo se termina el 29 de mayo de 1955, siendo una obra de un grafismo muy concreto y estudiado, pero que no pierde la vivacidad característica de las obras mironianas. Por estos murales será entregado a Miró en 1959 el premio de la fundación Guggenheim de New York.

En el edificio que Walter Gropius realiza en 1950 para la universidad de Harvard (Mass. U.S.A.): el "Harkness Commons and Graduate Center" se colocan obras de varios artistas contemporáneos: Joseph Albers, Herbert Bayer, Jean Arp y Joan Miró. Al deteriorarse la pintura mural que había realizado éste último, se le encarga en 1960 un mural de cerámica que lo substituya y que sea su réplica, sin embargo, Miró hace una cosa completamente distinta.

Las características de este segundo mural serán muy distintas a las del anterior no sólo en dimensiones sino también en el sistema de realización. Mide 2 x 6 m. y está formado por 128 piezas de tierra refractaria. Miró partió de un esbozo inicial y trabajó directamente sobre las piezas a las que previamente se les había dado un tono azul-gris-ocre. Sobre este fondo traza un grafismo negro que determinará la base del dibujo, a continuación irá coloreando el mural haciendo pruebas de los tonos a utilizar con papeles de colores.

El resultado será una obra más libre y espontánea. El fondo con salpicaduras del pincel, el grafismo más rápido y decidido junto a la efervescencia visual de los materiales confirmarán a Miró ya como un ceramista. Previo al envío a Harvard este mural fue expuesto en Barcelona, París y New York.

A partir de este momento los murales realizados son trabajos directamente no solo por la experiencia adquirida sino también por sus dimensiones. Entre ellos hay que enumerar:

Mural para "Escuela Superior de Comercio de Saint Gall", 1963, de 3 x 7 m.

"Alice Mural" para el museo Guggenheim de New York, 1966-1967, de 2 x 6 m.

Mural para la "Exposición Internacional de Osaka": pabellón del gas, 1970 de 4 x 10 m. Estaba compuesto por 640 piezas y se expuso junto a esculturas y otros murales de Miró.

"Oiseaux qui s'envolent" para la "Kunsthaus" de Zurich, 1971-1972, de 2'80 x 7'53 m. Este mural fué encargado por la "Unión de amigos de la cultura" y regalado después al museo, debido a que fué realizado posteriormente al mural del aeropuerto de Barcelona, Miró trabajó con más libertad pues incluso substituyó a menudo los pinceles y tiraba el esmalte directamente de los cubos para conseguir así un grafismo más vivo.

Mural para la "Cinemathèque de Paris", 1972, con características similares al anterior mural.

Como se ha observado, de los ocho murales de Miró citados sólo hay dos, el de la U.N.E.S.C.O. de París y el de la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence, que se conserven en el exterior y que tengan un interés en complementar la arquitectura o espacio circundante.

El "mural para el aeropuerto de Barcelona", inaugurado en 1971, tiene un carácter funcional completamente distinto a los anteriores pues se trataba de decorar una pared exterior de un edificio construido por un ingeniero y de unas dimensiones gigantescas. Tiene 500 m², o sea 12 veces mayor que el de Osaka.

Antes de iniciar el proyecto el mismo Miró hizo frecuentes viajes al aeropuerto de Barcelona para ambientarse frente al gran muro blanco. Seguidamente hace una maqueta sobre cartón (Col. Fundación Miró) y utilizando "gouache", ya que comprende que no puede trabajar directamente sobre él debido a sus dimensiones poco usuales. Como base se utilizan piezas refractarias de 26 x 36 x 3 cm. que se cuecen a más de 1000°; en total se necesitan 5.352 piezas.

Para poder iniciar el trabajo los Artigas hacen una fotografía de la maqueta y la cuadriculan según el tamaño de las piezas. La ejecución se realiza en cinco etapas pues el espacio disponible en el taller de Gallifa no permitía extender en el suelo mayor número de piezas. Miró intervino únicamente en la ejecución de la estrella y en lugar de utilizar un pincel tuvo que servirse de una escoba, tomando el esmalte de una palangana. La cocción de las piezas una vez pintadas fué muy laboriosa pues se necesitaron 464 horas. Los tonos fueron vigilados con gran interés por Miró.

Si bien la ejecución ya representaba de por sí una obra de titanes, su colocación comportaba nuevos problemas. Para ella se estuvo trabajando de octubre de 1969 hasta su inauguración en 1971.

Inicialmente se trasladan de Gallifa a un almacén situado en las inmediaciones del aeropuerto y en 100 cajas todas las piezas que previamente han sido numeradas. Frente al muro existente se hace un muro de ladrillos para prever el posible traslado en el futuro que permita recuperar pieza por pieza.

Ante el problema de la posible dilatación y peso de las piezas, pues cada pieza pesa 6 Kg. siendo el peso total de 35 Tm., estas se adhieren una a una directamente a la pared, pero separadas entre sí unos milímetros. En total hay 139 juntas verticales. Para evitar posibles equivocaciones, se empezó de arriba a abajo y de izquierda a derecha y únicamente intervinieron en la operación 2 albañiles. Teniendo en cuenta que se podían robar o deteriorar las piezas inferiores, el mural se colocó a medio metro del suelo y separado del público por un estanque.

Este gran mural si bien sorprende por sus dimensiones, resulta más rígido y estático que los murales antes citados.

Actualmente en Barcelona se habla de la posible realización de un mural para pavimentar el "Pla de L'os" de las Ramblas.

BIBLIOGRAFIA

Artigas, Joseph Llorens: "Route ensemble", 'Derrière le miroir' nº 87-88-89, Maeght Editeur, Paris junio-julio-agosto 1956, pág. 10-13.

Artigas, Joan Gardy: "La céramique murale pour Harvard", 'Derrière le miroir' nº 123, Maeght Editeur, Paris febrero 1961.

Bernier, Rosamond: "Miró de Ceramist" (interview), introducción al catálogo "Sculpture in Ceramic by Miró and Artigas", Pierre Matiste Gallery, New York diciembre 1956.

Catálogo exposición: "Joan Miró das plastische Werk", 'Kunsthaus' Zürich, junio-julio 1972.

Dupin, Jacques: "Joan Miró", Ed. Flammarion, Paris 1961.

Llorens Artigas, José: "Joan Miró, ceramista", 'Papeles de Son Armadans', tomo VII, nº XXI, Madrid-Palma de Mallorca diciembre 1957, pág. 332-337.

Mandiargues, André Pieyre: "Terres Nouvelles de Miró et Artigas", 'Derrière le miroir' nº 139-140, Maeght Editeur, Paris junio-julio 1963.

Miro, Joan: "Ma dernière oeuvre est un mur", 'Derrière le miroir' nº 107-108-109, Maeght Editeur, Paris 1958, pág. 24-29.

"Varios", Película de Catalá Roca: "Miró Artigas - Osaka 1970, céramique mural". Producida por Aimé Maeght. Música y Percusiones, Jean Pierre Finkbèrner.

LA ARQUITECTURA DEL MODERNISMO EN ANDALUCIA OCCIDENTAL

ALBERTO VILLAR MOVELLAN. UNIVERSIDAD DE SEVILLA. ESPAÑA

El modernismo arquitectónico tiene indudablemente su centro en Cataluña. De ahí parten las líneas maestras, cuyas manifestaciones pueden rastrearse en diversos puntos de la Península, si bien sufren mutaciones, tanto por influencias locales como por las que, ya en su tiempo, se llamaron "exóticas", las cuales permiten enlazar el modernismo con esa internacional euroamericana que fue el Art Nouveau. Pero, aunque nacido en Cataluña, el modernismo no fue un fenómeno exclusivamente catalán, según se vió en la exposición "El Modernismo en España", celebrada en el Casón del Buen Retiro en octubre-noviembre de 1969, uno de cuyos fines era precisamente hacer constar la amplitud del estilo en nuestro país. Efectivamente, se presentaron -además de las catalanas- piezas interesantes de varias ciudades, como Madrid, Zaragoza, Teruel, Valladolid, Melilla, etc., etc. Sin embargo, aún cuando quedara patente la existencia de un modernismo extracatalán, se notaron en la muestra ausencias importantes: Andalucía, por ejemplo, que tuvo una aportación prácticamente nula.

Por ello, nuestra investigación se ha dirigido a demostrar que las corrientes arquitectónicas modernistas llegaron también al Sur, donde se conservan aún obras que, si no resisten comparación en número con las del Nordeste, sí ahondan en aquella idea de la expansión que en España alcanzó el estilo. Hemos encontrado construcciones muy significativas en Málaga y, sobre todo, en Granada, donde la Gran Vía de Colón nos ofrece un muestrario de gran interés. Pero nuestro estudio se ha dedicado por ahora a las ciudades de Andalucía Occidental.

La arquitectura modernista de Sevilla ofrece sin duda el desarrollo más apasionante, a causa de la oposición que manifestó siempre el estamento cultista a la introducción de las nuevas formas, en una lucha ideológica y estética que acabó con el triunfo del regionalismo arquitectónico, de la mano de los arquitectos de la Exposición Iberoamericana. Algunos de éstos, sin embargo, nos legaron en su juventud las piezas sevillanas más representativas del estilo 1900.

El gusto nuevo, que tiene su primera manifestación -y la más importante en cuanto a



Fig.1. José Gómez Otero: Hacienda Buenavista, 1904. Camas (Sevilla).—Fig.2. Mobiliario de la joyería Reyes, 1900, Calle Álvarez Quintero (Sevilla).



Fig.3. Aníbal González Álvarez-Ossorio: Edificio de viviendas de alquiler. 1905. Plaza de San Agustín. Sevilla. - Fig.4. Aníbal González Álvarez-Ossorio: Casas de Laureano Montoto, 1905-1906. Calle Alfonso XII, 27-29. Sevilla.

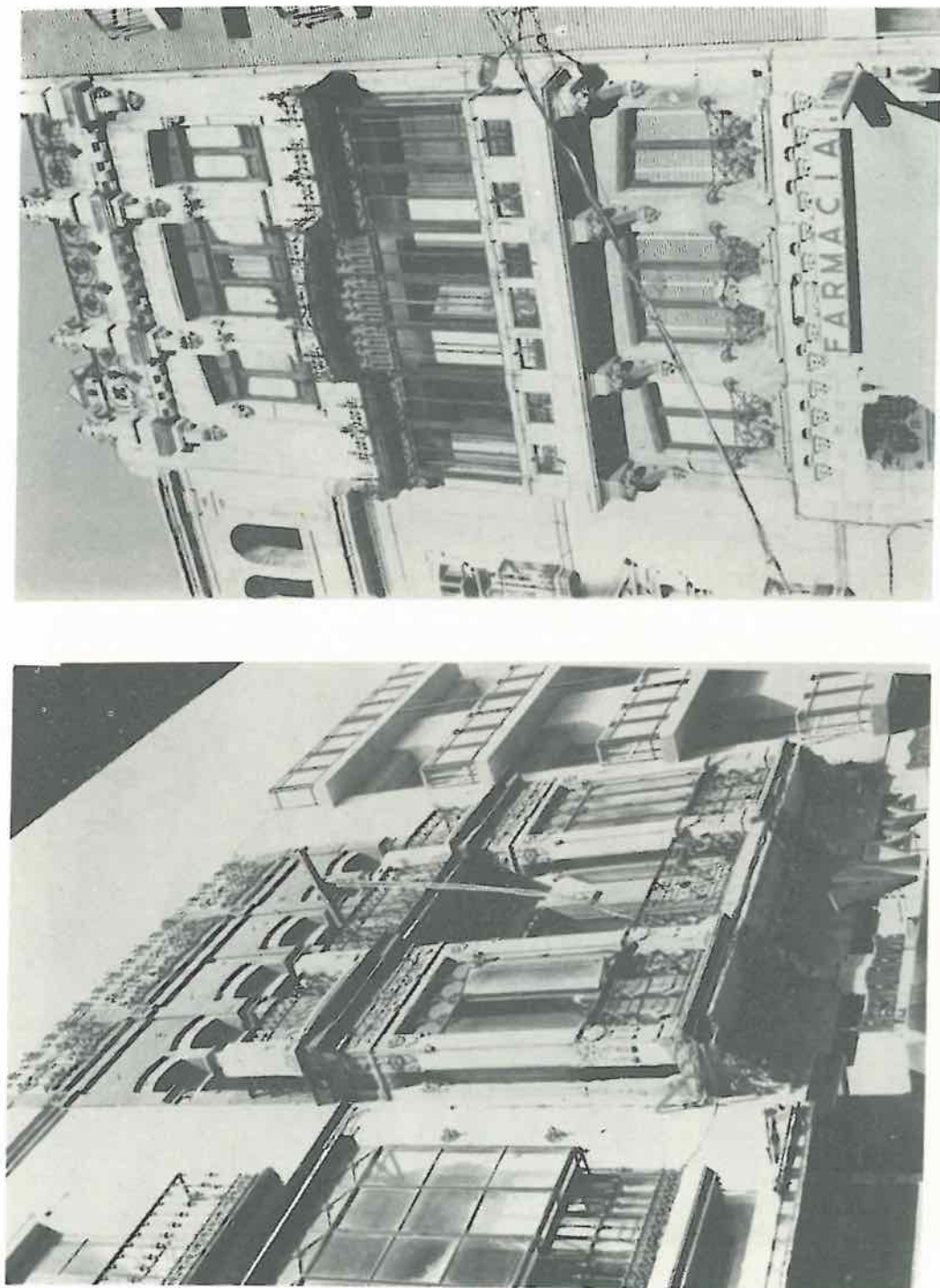


Fig. 5. Juan Talavera y Heredia: Casa Arcenegui. 1909. Calle Velázquez. Sevilla.- Fig. 6. José Espieu y Muñoz: Casa de Antonio López. 1907-1908. Calle Orfila, 11. Sevilla.

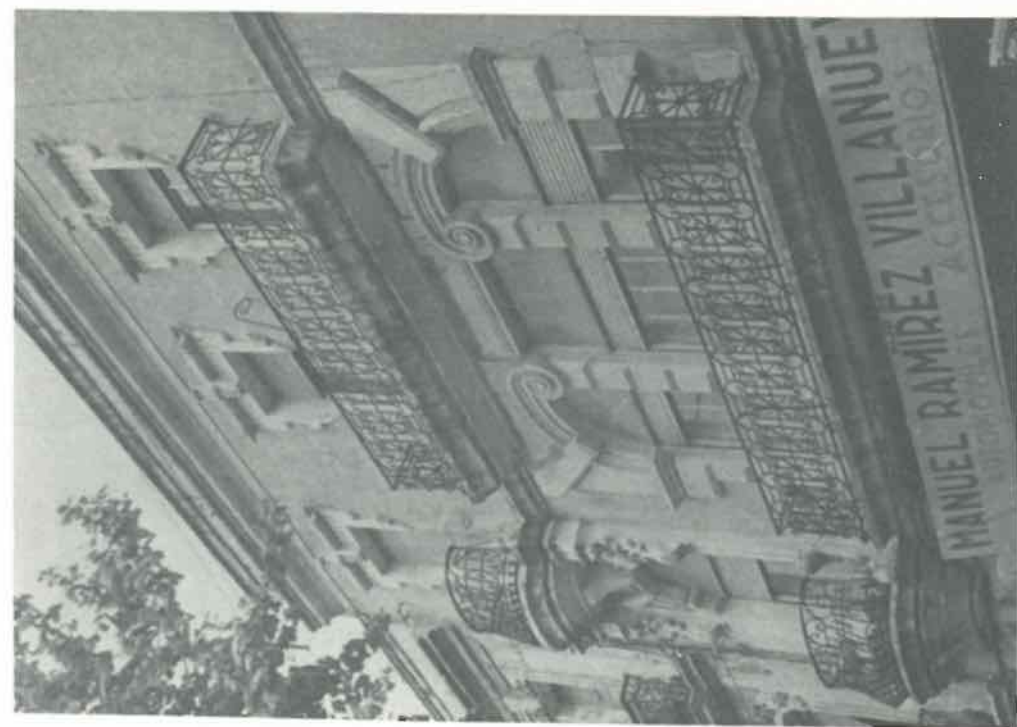
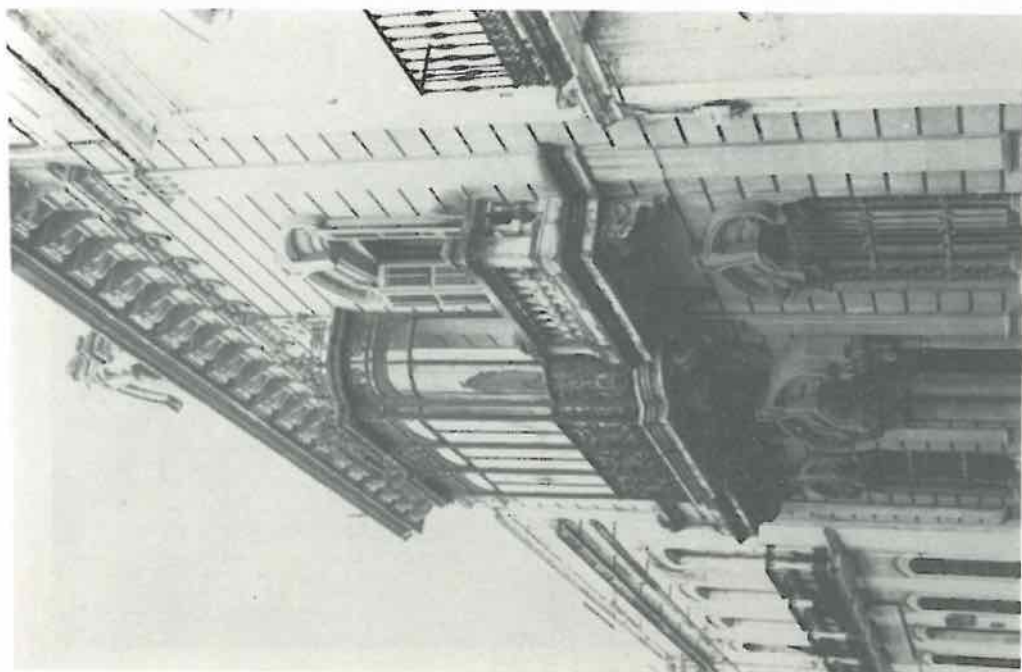


Fig.7. Adolfo Castañeyra y Boloix: Edificio de avenida Gran Capitán, 20. Córdoba. - Fig.8. Francisco Fernández Rubio (?): Clínica del Dr. Sanz de Frutos. Calle Queipo de Llano, 26. Huelva.



Fig.9. Adolfo Castiñeyra y Boloix: Casa de avenida Gran Capitán esquina a Reyes Católicos. Córdoba. -
 Fig.10. Bar "El Tupi". 1910 (?), Calle 18 de julio esquina a Alfonso XII, Huelva.

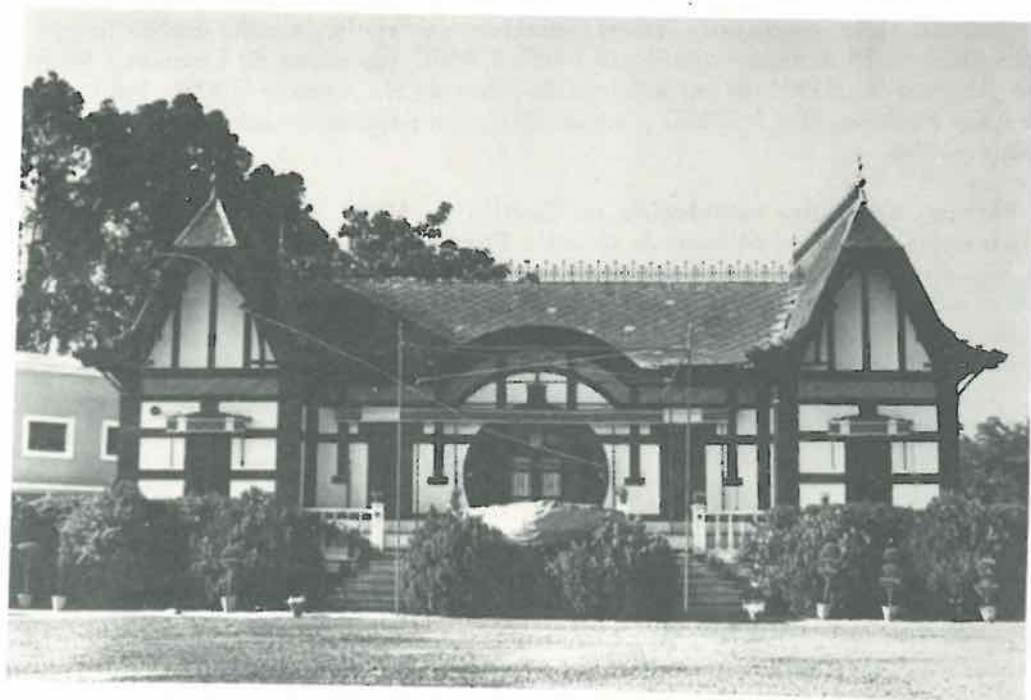


Fig. 11. Casa del Dr. Jiménez Lebrón, 1912, Calle San José, 34, Cádiz. - Fig. 12. Francisco Hernández Rubio: Pabellón del segundo depósito de sementales. Jerez de la Frontera.

interiores- en el despacho de la Joyería Reyes (1900) de la calle Álvarez Quintero, se introduce a través de los contactos con Madrid y Barcelona. Esta pudo influir mediante relaciones comerciales en materia de mobiliario y decoración -G. Homar y J.F. Granell trabajaron en alguna ocasión para Sevilla-, mientras que la capital lanza durante la primera década del siglo toda una generación de jóvenes valores.

Estos arquitectos -Aníbal González (título 1902), José Gómez Millán (t. 1903), J. Espiau y Muñoz (t. 1907), J. Talavera (t. 1909), etc.- forman un conjunto de caracteres individualizados, que rara vez se dejan influenciar unos por otros y hacen muy difícil una clasificación por estilos; excepto la piedra, emplean combinación de diferentes materiales: ladrillo visto, herrajes, cerámica, etc., utilizados casi siempre para edificios entre medianeras, de un decorativismo fachadista con plantas tradicionales, y costeados por una burguesía preferentemente comercial.

Las fechas de producción son, en rigor, de 1905 a 1914, si bien hay precedentes desde 1900 y consecuentes hasta 1918. Hemos distinguido tres etapas en el desarrollo de esta arquitectura. La primera -1900 a 1903-, de edificios poco significativos, con algún novedoso aspecto ornamental. De 1903 son las casas de la calle Jerónimo Hernández, 18-20, debidas a José Gómez Otero, autor también de la Hacienda Buenavista (1904), en el término municipal de Camas (Sevilla).

La segunda etapa, entre 1904 y 1910, es la de eclosión: las delicadas estilizaciones florales, el secesionismo, etc. Así se aprecia en las últimas obras de J. Gómez Otero, como las casas de Álvarez Quintero, 40-42, o en las primeras de J. Gómez Millán, entre las que destaca los almacenes "El Aguila" de Sierpes (1910). Pero el autor de mayor riqueza estética es sin duda Aníbal González, que sería después uno de los padres del regionalismo. El desaparecido Café París (1906), las casas de Laureano Montoto, de calle Alfonso XII (1905-6), el edificio de plaza de S. Agustín (1905), las viviendas de calle Luis Montoto, 3 y 5 (1905) y otras más, son patente muestra de la fecundidad de su inspiración.

Simón Barris, argentino establecido en Sevilla en 1902, nos dejó algunas piezas de tipología francesa, como el edificio de la calle Tomás de Ibarra (1904), o la casa donde él vivió, en calle Luis Montoto, 7. En 1907 se titula en Madrid José Espiau y Muñoz, quizá el arquitecto más prolífico de la generación, que emplea un lenguaje decorativo a base de goticismos y elementos secesionistas, como muestran sus obras de calle Orfila, 11 (1907), Álvarez Quintero-Manuel Cortina (1908), San Pablo, 3 (1909), Pérez Galdós, 1 y 3 (1910-11), etc. Los motivos vieneses, sin embargo, -tamizados por su enorme personalidad- se aprecian mucho mejor en la producción de Juan Talavera y Heredia: casas de calle Velázquez, 8 (1910), Oriente, 88, etc.

La última etapa, entre 1910 y 1914, cuenta con los trabajos primeros de Antonio Gómez Millán, Ramón Balbuena, los más o menos esporádicos de Antonio Arévalo, P. Gutiérrez Moreno, y la labor de Hernández Rubio en el ya desaparecido Pasaje de Oriente. La moción que presentó en 1910 el concejal Javier de Lepe contra la arquitectura modernista y la fijación, en 1912, de un concurso de casas "estilo sevillano" con vistas a la Exposición Iberoamericana que había de celebrarse en la ciudad, dificultaron extraordinariamente el desarrollo último del modernismo y la evolución hacia fórmulas de carácter racionalista, y lanzaron a los arquitectos en brazos del estilo histórico regional.

En Córdoba, aunque se ha destruido bastante, quedan aún obras muy significativas de un modernismo preocupado también por la fachada, salvo excepciones. La mayor parte de estas construcciones surgen con ocasión de los ensanches parciales que en la primera década se realizan en Paseo del Gran Capitán, Conde de Gondomar, Claudio Marcelo y Campo de la Victoria. Las fechas van de 1903 a 1912 aproximadamente, y el aporte fundamental va ligado a la persona de Adolfo Castiñeira y Boloix, que ya trabajaba al finalizar el siglo. Sus obras modernistas, que alternan con otras eclécticas, presentan un estilo inconfundible por su carácter ampuloso, de composiciones florales que huyen de lo delicado para insistir en lo monumental, como puede apreciarse en el Palacio de la Diputación de calle Alfonso XII (1908), edificio de Gran Capitán, 60, o la casa Redondo en la calle de Claudio Marcelo.

Otros arquitectos trabajan de forma menos uniforme, como Pedro Alonso, que fue el titular del Municipio y reformó el Asilo de la Infancia -calle Conde de Gondomar- (1903), con una fachada de motivos florales que encuadran los vanos, y Manuel Rivera, que firma en Málaga (1909) el proyecto para el edificio que hoy ocupa el Banco Mediterráneo de Conde de Gondomar en estilo muy sobrio.

Los materiales utilizados para las fachadas son generalmente piedra y ladrillo, si bien éste pocas veces aparece careado y sí, en cambio, se enlucce para pintarse en tonos claros -caso de la casa de Gran Capitán, 20, de Adolfo Castiñeira- o se mantiene el color cemento, en ocasiones con esgrafiados, como en el número 44 de la misma avenida, donde las cabezas aladas secesionistas se sustituyen por las de mujeres cordobesas. La obra más ligada al secesionismo, aunque tardía sin duda, es el edificio de calle Concepción, 10, de pretendida monumentalidad, pero con sobriedad decorativa.

La influencia de Sevilla, prácticamente nula en la arquitectura modernista cordobesa, se hace algo patente hacia 1914, con ciertas muestras de neomudéjar o estilos históricos de la tierra, pero la nueva generación de arquitectos posterior a esa fecha (Francisco Azorín, Fernando García Calleja, Félix Hernández, etc.) ocasiona la evolución del gusto hacia lo monumental, según se hacía por aquellos años en Madrid.

Muy relacionada con Sevilla culturalmente a principios de siglo y apoyada sin duda en el poder económico que le proporciona la explotación minera y su canalización a través del puerto, Huelva tiene por esas fechas un resurgir arquitectónico que constituye el primer paso en el logro de una fisonomía ciudadana. La desaparición de los documentos del Archivo Municipal referentes a esta época, hace muy difícil la investigación, pero se conservan todavía piezas de verdadero interés. Las fachadas se decoran con materiales locales: ladrillo visto, ladrillo vidriado o, sencillamente, estuco pintado. Las plantas presentan la distribución tradicional: edificios entre medianeras con salas en torno a un patio, cubierto éste a veces, como en la clínica del Dr. Sanz de Frutos, de calle Queipo de Llano, 26. Aquí, la decoración de flores labradas en estuco -flores como el capullo de rosa plano, tan usado en Escocia y también en Cataluña- llega incluso al interior de la casa, hecho no muy frecuente en el Sur.

No faltan las piezas de sabor popular, como el bar "El Tupi", calle 18 de julio, 2, con herrajes florales muy cuidados. Ciertas obras, por ejemplo la casa de calle Calvo Sotelo, 5, presentan influencias extranjeras -concretamente ésta nos hace pensar en Holanda- lo cual no es extraño si consideramos la presencia de técnicos de otros países

para la industria minera, cuyos servicios se centraban en la capital onubense. Así, algunas obras coetáneas, aunque no encuadrables en el modernismo, responden a cánones británicos.

No podemos olvidar la actuación en Huelva de Hernández Rubio, el autor del sevillano Pasaje de Oriente, que, aunque residente en Jerez, dejó en aquella ciudad ocho obras, según las noticias que tenemos, algunas de ellas modernistas. Con mucha probabilidad es de su mano la citada clínica Sanz de Frutos.

En Cádiz, el panorama arquitectónico de estos años es muy pobre. Se construyen pocas obras privadas y las públicas se expresan por lo general en tonos trasnochados, llenos de eclecticismo en el mejor de los casos. La lenta erección del Gran Teatro, hoy Falla, es todo un símbolo. Ello es buena muestra de la decadencia económica de la ciudad en este comienzo de siglo, tan sujeto a la crisis del 98. El Ayuntamiento se preocupa más por los ensanches fuera del casco urbano, o de la promoción por todos los medios a su alcance de las fuentes de riqueza, que de cuestiones constructivas. Entre los edificios privados, el de mayor interés es la casa del Dr. Jiménez Lebrón en la calle de San José, 34. Pero Cádiz, siempre abierta a influencias, no podía cerrar sus puertas al modernismo y éste, ante la imposibilidad de mostrarse en grandes construcciones, se refugia en las tiendas del comercio medio, como aún puede verse en la sastrería "Moreno Utrera" de calle San Francisco, estereras "Acuaviva" de calles Queipo de Llano y Rosario, barbería "Julio", en plaza de San Juan de Dios, café "Los Patricios" de la misma plaza y otros.

En Jerez de la Frontera, donde quizá se ha perdido bastante, trabajó el ya citado Francisco Hernández Rubio, arquitecto de carrera muy dilatada, del que conservan obras casi todas las ciudades de Andalucía Occidental. De su etapa modernista quedan en Jerez el Pabellón del Segundo Depósito de Sementales, el Pabellón Municipal del parque González Ontoria, la caseta del Casino Militar en el mismo parque, etc. Dentro del modernismo comercial anónimo merece citarse la farmacia de calle J.A. Primo de Rivera, 28. Finalmente, otras poblaciones de la provincia, como Algeciras, La Línea, ofrecen algunas pocas muestras; es interesante, sobre todo, el teatro Olivares Beas de Arcos de la Frontera, importante también para la arquitectura del hierro.

En resumen, podemos concluir que la investigación, aún en marcha, nos ha dado un modernismo en Andalucía Occidental fundamentalmente urbano, de cariz burgués, preocupado por el decorativismo de las fachadas, pero que utiliza generalmente un tipo de planta convencional, adaptada en ocasiones a la forma tradicional andaluza de los patios y coaccionada otras veces por la escasez del terreno, que origina las primeras "casas de pisos" para vivienda.

SECCION 9
SECTION 9

PRESIDENTE JAN BIALOSTOCKI
PRESIDENT

VICEPRESIDENTE JOSE CAMON
VICEPRESIDENT

Problemas de interpretación y de
clasificación histórica

Problèmes d'interprétation et de
classement historique

Problems of interpretation and
historical classification

REFLECTIONS ON FACTS AND GENERALIZATIONS IN THE HISTORY OF ART

JAN BIALOSTOCKI, MUSEE NATIONAL DE VARSOVIE, POLOGNE

It is well known that only what we say directly about a work of art may correspond to its actual appearance, scope and function¹. Whenever we leave the works of art of themselves and start generalizing, whenever we consider a work of art as a component of a group, we have to pay for it with an only approximate precision. As the degree of generalization increases, the degree of correspondence between the concept and reality decreases. But we can not help generalizing, if we do not wish to remain on the level of cataloguing and inventorizing, if we want to transgress the border between chronicle and history.

History describes mankind's existence in time. The natural unit of human history obviously is the life of one man; but in order to arrive at statements of general validity we have to go from the life of one man to the life of groups - social, political, geographical, cultural ones. There has always been a conflict between two branches of historical writing, namely "biography" and "history" "tout court". This conflict dates back to Classical Antiquity; its developments in the last two centuries have been recently analyzed by Arnaldo Momigliano². Also art history knows this problem: biographies of artists were the first form of art historical writing, and - as Richard Krautheimer once proposed³ - one may see the first phenomena of a historical interest in artistic matters in the biographies of Provençal troubadours in the fourteenth century.

The overcoming of the "biographical" stage in the eighteenth century has always been considered a great achievement in the development of the history of art as an autonomous discipline. By creating general concepts which permitted to connect individual works of art or individual artists in groups, the history of art - in a development leading from Xenocrates (known through Pliny), to Vasari, Bellori and Winckelmann and eventually to the threshold of nineteenth century - succeeded in constructing general pictures of artistic achievements and of the development of major artistic problems. When in the nineteenth century history "tout court", conceived chiefly as political history, remained mainly committed to the history of facts, the history of art already was a history of styles, long before Heinrich Wölfflin made the concept of an art history without

names popular. It seems that the interest of art history in generalizations and concepts of style not only predated that in other historical disciplines; it seems that art history has also provided those other disciplines with the most rewarding systems of "generalizing structures", fit to organize historical matters differently from the purely biographical, dynastic or chronological order, current in political history. In the period between the two world wars the principles of organizing material adopted by history derived not infrequently from the history of art: patterns like the "Gothic" or the "Baroque man" came to history and cultural history from the history of art. Moreover, of the two most successful historians of culture of the last century - Jacob Burckhardt and Johan Huizinga - one was an art historian and the other relied heavily on art and studies on art.

How important art was for Burckhardt is proved by the fact that he turned from history to the history of art. How important it was for Huizinga may be realized from his inaugural lecture as professor of history at Groningen University, where he started his reflections by calling them "a confession of faith, or an article of faith", this faith being that "in the importance of the aesthetic element in historical thinking"⁴. It is true that Huizinga relied more on a direct experience of art than on a use of art historical interpretation when he said: "Suppose you have a somewhat vague idea of the fall of the ancient world. You may do something to clarify it by careful reading. But how much better to visit Ravenna and see the mosaics there! Then, whenever you think of those times, you will always see their actual splendor as it survives in the flecks of green and gold in the San Vitale and the hue of nocturnal blue in the mausoleum of Galla Placidia. The true image of the era is now indelibly fixed in your imagination"⁵. One may doubt whether such an image of the era really is "true"; Huizinga's "aesthetic" bias has already been questioned by E.H. Gombrich, who calls such an attitude "the physiognomic fallacy"; "Who would find it easy, after a visit to Ravenna and its solemn mosaics, to think of noisy children in Byzantium; or who thinks of haggard peasants in the Flanders of Rubens?"⁶ Huizinga was certainly aware of the dangers inherent in this attitude, as is evident from his further considerations. However in his times the dominating historical theory was that of Karl Lamprecht who drew the dividing line between art and history in a different way. For him all historical studies concerned with isolated events belonged to the realm of art: "The singular and individual can only be grasped artistically"⁷. Lamprecht was the pioneer of what he called "socio-psychological" analysis in history, and one of the exponents of the sociological trend in German historical scholarship⁸. Patterns derived from social and economic studies later became dominating also in French historiography, especially but not exclusively, in the so-called School of the "Annales". Such patterns tended often to be substituted for stylistic patterns also in the study of art, as may be seen in the research based on Marxist principles in the East as well as in the West.

It seems to me that at least some trends of thought in the history of art were ahead of time also in what concerns the study of meaning and symbolism. The approach developed lately in cultural anthropology, linguistics and ethnology seems to have been formulated in somewhat similar terms already among scholars connected with Warburg and his circle, as Ernst Cassirer, who was - it is true - not a historian of art but of culture and of ideas, who worked along similar lines as his art historian colleagues. The long tradition of art conceived as expression of specific socially, ethnically, and chronologically determined entities, a tradition marked by the names of Vico, Herder

and Hegel has found its formulation, it seems, in modern art history earlier than in the other branches of the humanities⁹. A close similarity of ideas and even formulations between Cassirer's "Begriffsform im mythischen Denken" of 1924 and Lévy-Strauss's "La pensée sauvage" of 1962 has been recently pointed out by Werner Hofmann - it is significant for the time gap between the development of these two lines of thought¹⁰.

The history of art then is far ahead on the way of generalization, using, as it did and does, various patterns of organization, first of all those based on an analysis of form but also those based on meaning and symbolism. One may say that if we have to adopt the fashionable term of "structure" art history has become a "history of structures" earlier than other branches of history. But - and this seems to be a vital element in the studies of art - at the same time the reliance of art scholarship on actual historical reality is much stronger than that of other historical disciplines. In his interesting recent paper "Histoire des événements et histoire des structures" Ernesto Sestan describes the contrasts and discussions among political historians concerning the very idea of a "historical fact"¹¹. Which of the millions of happenings in time that occur in the world in any minute and disappear in the past, should be retained, reconstructed, classified as "historical" and worthwhile facts to be described and analyzed by a historian? They are not tangible, they do not last, they are ephemeral conjunctions of people and objects in some specific relations. They can be selected from the stream of happenings only by a conscious human mind, led by well-formulated selecting principles. One may say that a fact which has not been recorded by any human mind can be reconstructed by circumstantial evidence only in a hypothetical way. It seems therefore that those historians who aim at a sober limitation to facts alone have to overcome many difficulties. The art historian is in a slightly different position. His objects of study, the works of art, are there: his "facts" may be touched, measured, photographed, submitted to chemical and physical analysis, they may be x-rayed in order to reveal their inner secrets. Theoretically an art historian may return to them as often as he needs contact with the originals, or he may rely on photographs which are substitutes, it is true, but whose relation to the originals is subject to well-established rules. But even he cannot avoid the problem of selection, since the number of objects which he has inherited from the past is legion and their values are very varied.

The fact that an art historian is confronted with material objects makes it necessary for him to apply in his work not only historical methods, but also critical ones, namely methods of art criticism, when he analyzes the aesthetic structure of those objects. The existence of the "object" of investigation in material shape requires that the art historian should aim at a reasonable balance between generalization, expressed in classifying the work of art in various systems - stylistic, functional, typological, chronological, ideological, and interpretation of a work - in depth so to speak. After a period of particular interest in generalization, in the last decades a change may be seen again towards a study of individual works. This change is best exemplified in the philosophy of Croce, as well as in that of the Existentialists, in the epistemology and aesthetics of the Phenomenologists. But also the interest in content, so important in modern history of art, has directed the attention to the meaning of each single work, or the meanings of them on various levels, as opposed to the interests in constructing encompassing abstract structures. The interpretation of a single work of art is one of the favored "literary genres" in contemporary history of art. We come across this form

of scholarly investigation and or presentation in such editorial projects as "Werkmonographien zur bildenden Kunst" in Reclam's "Universalbibliothek" or Penguin's new series "Art in Context" and in individually conceived masterly articles by representatives of various trends of art historical scholarship (for instance Erwin Panofsky, Meyer Schapiro, Herbert von Einem, Michail Alpatov). Such a procedure is of course not possible without taking into account all the possible links of the work under discussion, which may lead to possible generalizations. This is the basis of the editorial program of the Penguin series, formulated by John Fleming and Hugh Honour, as well as of the title of the series itself ("Art in Context"): "Each volume in this series discusses a famous painting or sculpture as both image and idea in its context — whether stylistic, technical, literary, psychological, religious, social or political".

This new concentration on individual works instead of on general concepts characterizes also some valuable undertakings which expose one work of art to the scrutiny of several scholars, who either represent various branches of historical scholarship, or various methodological approaches. One may quote as examples such monographs by various authors as the book on the Bayeux Tapestry published in Great Britain, the volume on the Chapel of the Cardinal of Portugal in San Miniato in Florence, published in America, the three volumes on the Gniezno bronze doors published in Poland, and the set of volumes devoted to the Vienna Ringstrasse, published in Austria¹². In all of them the tendency to understand a great work of art on all levels of its material, aesthetic, ideological, and social substance is manifest. In such studies the work of art or a set of works of art combined into a coherent whole, a Chapel or an urbanistic composition, one treated as the creation of an individual or of a group of individuals, but also as a visible and lasting product of the situation in which those individuals lived, as a product of historical developments in several streams of historical evolution. And of course it would not be possible to write such monographs without first having been able to see all their elements, features, and qualities in their historical place, conditioned by the complexity of the various lines of development¹³.

The present growth of monographic interest in individual works of art coexists with attempts as syntheses which in the last decade seem to exceed by far everything published in the preceding decades. English, French, and German series of synthetical survey of art history, some of them proceeding at an unusually fast pace, like the "Propyläen Kunstgeschichte", seem to show that we are going through another period which is, or considers itself to be, ripe for synthesis. Synthesis of course does not mean accumulation of information, nor a summing up of monographs but it means generalization. It means also selection and it aims at giving a meaningful pattern to the selected phenomena. In the new version of the "Propyläen Kunstgeschichte" the polarization of methodological approaches has found expression already in the organization of each volume: an introductory text, fairly short, is followed by an ample catalogue, composed of a series of sometimes quite substantial small monographs on individual objects. They are interpretations "in depth" of our "facts", the individual works of art, while the introductory chapters should provide a synthesis, a general pattern of stylistic development and meaning of which the individual works are part. That the traditional concept of style ceased to be the main concept of historical classifications is demonstrated by the fact that in the above mentioned new version of "Propyläen Kunstgeschichte" not one of the twelve volumes published until now has a stylistic concept for its title; but only artistically neutral chronological and geographical terms, while the

first version published in the Twenties included volumes entitled "Die Kunst des Barock" or "Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert" and others¹⁴.

Generalizations used by art historians in our time tend to be based on function and meaning more than on form alone. They point to a new period of collaboration between art historians and other historical disciplines: interest in social contexts and in meaning have made such a collaboration necessary. But it seems that the basic polarization of approach in art historical literature will remain. The fascination of work of art is strong enough to attract the art historian and one might say that contact with the works of art acts on him as the touch of Earth acted on Antaeus' strength. Art historians have to return periodically from their synthetical endeavours to the life-giving contact with their "facts" the works of art themselves. Without that touch of earth, they run the risk of perishing in the Herculean grip of abstraction.

NOTES

1. The present essay includes some thoughts and formulations with which I have introduced the section "Interprétation de l'oeuvre d'art et son classement historique" at the XXIIIrd Congress of the History of Art in Granada in September 1973.

2. A. Momigliano, "Greek Biography", Cambridge, Mass., 1971, Introduction.

3. R. Krautheimer, "The Beginning of Art Historical Writing in Italy" (1929), in *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York-London, 1969, p. 257-274.

4. J.H. Huizinga, "The Aesthetic Element in Historical Thought", (1905), in *"Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other Essays"*, London, 1968, p. 219.

The background for this lecture and its implications are now discussed by E.H. Gombrich in his "Huizinga's Homo Ludens", *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, LXXXVIII, 1973, p. 275-296; see also H. Gerson, "Huizinga und die Kunstgeschichte", *ibidem*, p. 348-364.

5. Huizinga, *op. cit.*, p. 240.

6. E.H. Gombrich, "Art and Scholarship" (1957), in *"Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art"*, London, 1963, p. 108.

7. K. Lamprecht, "Die kulturhistorische Methode", 1900 and "Die historische Methode des Herrn von Below", 1899, quoted by "Huizinga", *op. cit.*, p. 224-225. See now also G. Oestreich, "Huizinga, Lamprecht und die deutsche Geschichtsphilosophie: Huizingas Groninger Antrittsvorlesung von 1905", *Bijdragen*, *op. cit.*, p. 143-170.

8. On this development see the excellent study by C. Antoni, "From History to Sociology. The transition in German Historical Thinking", Detroit, 1959.

9. On this trend: I. Berlin, "Vico and Herder; Two Studies in the Philosophy of History", Oxford, 1972; the same, "Counter Enlightenment", in: "Dictionary of the History of Ideas", II, New York; 1973, p. 100-112.

10. W. Hofmann, *Fragen der Strukturanalyse*, "Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft", XVII, 1972, p. 143-169, especially p. 159-164.

11. E. Sestan. Histoire des événements et histoire des structures, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXXIV, 1972, p. 209-228, especially p. 216.
12. E. Stenton, S. Bertrand, G. W. Digby, "The Bayeux Tapestry", London, 1957; F. Hartt, G. Corti, C. Kennedy, The Chapel of the Cardinal of Portugal 1434-1459 at San Miniato in Florence", Philadelphia, 1964; M. Walicki, ed., "Drzwi Gnieźnieńskie", I-III, Wrocław, 1959.
13. A new system of concepts, very useful for description of the complicated texture of artistic structure, is provided by G. Kubler in his "The Shape of Time, Remarks on the History of Things", New Haven and London, 1962.
14. The respective books were written by W. Weisbach and by E. Waldmann.

"MICRO-ARCHITECTURE" AS THE IDEA OF GOTHIC THEORY AND STYLE

FRANCOIS BUCHER. STATE UNIVERSITY OF NEW YORK, BINGHAMTON. U.S.A.

The "idea" or total conception of style has always emerged from literary, philosophical, art theoretical and even mystical views. A combination of these concepts in major structures was greatly hindered by technological and financial stipulations. My "thesis" attempts to re-define the ideal Gothic structure, and with it the Gothic style through the use of "Micro-Architecture" as monstrances, retables, tabernacles etc. It is here that intellectual demands upon the style could be fully realized for these reasons: 1) The design theory used for small works was identical with that used for large structures. 2) The boundaries between architecture, metalwork and carpentry were fluid. 3) Stylistic inventions were developed in small works, and often transferred. 4) Eventually "Micro-Architecture" realized the idea of Gothic. It began to play a major role. But its seminal morphology had become so sophisticated, that it could no longer be duplicated in the buildings which suited the supreme Gothic statement.

Art historians from G. Dehio to P. Frankl searched for the physical realization of the "Ideal Gothic Cathedral" without a conclusive use of a unified methodology consisting of:

- 1) The "capellae vitreae" and other phantastic architectural visions of poets such as in Albrecht's Grail Castle in the Younger Epos of ca. 1270, its successor in the 14th century Marienlob or in Amadis de Gaula.
- 2) Philosophical and alchemical concepts of light, transparency, precious materials and the resulting heliophany leading to the anagogical experiences of the Pseudo-Dionysian school.
- 3) Theological concepts of the geometrically perfect structure as a symbol of the Heavenly Jerusalem, the body of Christianity etc.

These and other factors influenced the architect towards theoretical, structural and stylistic experiments in the direction of gigantic scale, tenuous supporting members, maximum transparency, brilliant and precious color, in short designs which could eventually no longer be realized on a large scale. The builders thus turned increasingly

towards highly complex small structures in which they combined ideal stipulations. I propose to classify them under the term "Micro-Architecture".

They consist of innumerable public and sacral monuments such as Rollos, Montjoies, fountains (Nuremberg), tombs (Prague) and church furniture such as tabernacles (Esslingen) monstrances or custodias (Sahagun, Toledo) reliquaries (Pamplona), retablos (Burgos, Toledo, Zaragoza), baldachins (Regensburg) stalls (Barcelona). They in fact provided for the major income of local masons' and goldsmiths' shops.

Design Theory. We possess ca. 300 drawings for "Micro-Architecture" which prove that the Gothic geometric theory which pervaded the structural arts from 1250-1550 became increasingly refined in the use of fractional rotation and projection. By 1450 architects catered to non-functional designs of such complexity, that these could no longer be realized in stone on a large scale. They are highly intellectual "tours de force" which challenge everything from morphology to staties with such expertise, that they must be counted among the most brilliant Western architectural designs. It is in the realization of these small monuments that the architect could display complete control and implement the fullest subtlety of theory through the use of metal, wood and even paper maché which were light and could bear higher stresses.

Stylistic Transfers. The Gestaltungsdrang expressed in "Micro-Architecture" also served as a testing ground for conceptual Gothic morphology through an unorthodox use of materials. The mobility, flashiness and sheer bravado of the works made them an ideal source for design ideas which were disseminated even more rapidly through engravings (W. V. Olmuez, M. Schongauer, Master E.S.).

For these reasons the bold stylistic experiments began to be imitated in stone architecture, even to the point of structural illogicality. This feedback in fact helped to define the Decorated Style with its double curved og IV^e arches and the Flamboyant decor which must be connected with pliable or structurally stronger metal and silver objects. This transfer culminates in the antiarchitectural traceires of the Palace of the Counts of Poitiers, S. Maria la Real in Najera, and in St. Esteban in Salamanca.

The concept of miniaturized architecture and the obsessive preoccupation with stairs -such as the double helical Parler arrangement in Prague- found its supreme expression in the virtuoso use of the stair element in the Strasbourg spire by Johannes Hültz which was widely admired by contemporary masters. Documents show that cantilevered balconies, chantries and pulpits also won high praise, especially if they were supported by double curved, linear ribs comprising several levels (Vienna). For masons, -many of whom had developed a personal style through their masterpiece of small scale- virtuosity began to consist in giving the impression of lightness within a stone mass under tension.

Here the competition between architects on one hand, and carpenters and smiths on the other hand became direct since the latter operated with materials suited to tension. small vaults with double curved, highly profiled ribs with few carrying members and subsidiary, occasionally detached - rib grids positioned on simple shafts; anti structural double vaults (Ingolstadt); or the pierced baldachin of Burgos must be seen in

connection with "Micro-Architecture". The increasingly complex baldachin configurations (Sedlmayr) which began to govern the internal dynamics of space, the transformation of ribs into twigs, the extreme thinness and linearity of all the members stress the increasing preponderance of the "minor arts" as a generating force affecting large, late Gothic structures.

Fluidity and Boundaries. Both for the theory of Gothic and the interchangeability of specialization, "Micro-Architecture" provides a basis for an explanation of the stylistic development. It is here that the ultimate refinements of 13th century rotational methods and vertical geometric progression were combined with a maximum loss of mass. No wonder that aurifaber who often worked closely with the magister operis, especially in Spain and Italy sometimes emerged as an architect (A. Pisano, Pilgram, Brunelleschi, G. de Siloe):

The unified theory for all the structural arts made these professional shifts nothing more than switches in scale. Thus it is only due to structural knowhow that architects designed small works more frequently than did smiths receive large scale commissions.

Conclusions. Minor structures, ever more complex, surreal and impracticable, triggered the increasing refinements of Gothic. At the same time they contributed to its exhaustion and downfall. It is in the neglected "furniture" that we resolve our quest for the impossible dream in search of the "ideal" Gothic archetype. Freed from structural considerations, supported by the thinnest possible members it is these monuments which relate most closely to the anti-structural, visionary temples of the poets and Philosophers, and even of the painters (Brothers Limbourg, Gossaert). They combine the sharpest linearity, the highest complexity, the greatest transparency and the smallest possible mass with the most intensive optical effects achieved through precious stones, gilding and color. Obvious indications of scale - as windows, figurines etc - show them to be potentially immense, at least in the imagination of a careful observer. For reasons of cost, quality control and the limitations imposed by stone, a complete translation of the imaginable cathedral was never realized. The facades (Reims, Strasbourg) the interiors (Ste. Chapelle, Cologne, Karlstejn) are but facsimiles of the Gothic vision.

We must therefore reclassify Micro-Architecture as a large collection of exemplary models which most profoundly combined the basic tenets of theory: Dazzling structural dexterity as governed by an intensely geometric complexity. In the end it is only in the small "cathedrals" within cathedrals that the idea of Gothic is found: A dissolution of a visionary structure through hypnotic light. (Achen Domschatz, Estzergom, Cloisters New York).

PARMENIDES Y EL ARTE DE FIDIAS

JOSÉ CAMÓN AZNAR. FUNDACIÓN LAZARO GALDIANO. MADRID: ESPAÑA

Aunque correspondiente a una generación anterior a Fidias es en su tiempo cuando las ideas de Parménides encuentran su expresión en el arte. Los dos poemas el "Antológico" y el "Fenómeno-lógico", sobre todo el primero, figuran entre las grandes creaciones poéticas del genio griego. Allí las imágenes surgen brillantes y concisas, envolviendo abstracciones tan absolutas como no había conocido hasta entonces el pensamiento de Grecia. Su concepción del mundo no se apoya en elementos, ni en sustancias primarias radicales. Un audaz impulso conceptual, le hace manejar sin limitaciones naturalistas Leyes y Entes como el único contenido y la única génesis posible del cosmos. Con Parménides nos movemos en un universo metafísico, donde el ser excluye toda contradicción y dualismo. Y donde este ser, que totaliza el mundo, sólo se realiza en el pensamiento, con las cualidades inherentes a las nociones teóricas.

Este pensamiento cambió la faz de la cultura griega. Ella informó al arte. Y Fidias admite la mejor interpretación con las teorías de Parménides como clave. Y ellas renovaron los puntos iniciales de la filosofía griega, que no alcanzó la pureza metafísica a que Parménides la había remontado por las interferencias, hilozoicas y orgiásticas sicilianas y jónicas.

En su poema "Antológico" el que nos revela con tonos de profética grandeza la estructura del mundo como lugar de Esencias, con el único fatalismo de la no-existencia del no-ser.

Todo este poema se halla saturado de misterio. Y sin embargo, quedando flotantes los enigmas, nos sentimos penetrados de una claridad mediterránea. Esos versos resonantes de palabras cristalinas, de voces aladas, claras de brisas y de sol, nos expresan los más oscuros conceptos, con influjos heracliteanos y órficos. En ellos las imágenes parecen formularse entre templos de piedra, senderos iluminados, caballos palpitantes y alegorías de abolengo cósmico. Desde el primer verso aparece un juego de símbolos tan plástico y marmóreo, que nos hacen pensar en formas de alegría y plenitud fidiacas. Son "doncellas solares" que abandonando los palacios de la noche muestran todas las rutas de la luz. Son carros con ruedas como torbellinos de fuego. Pétreos dinteles

con hojas de bronce que cierran el acceso a los días y a las tinieblas. Yeguas con belfos de humano patetismo. Y coronando estos versos del proemio, la Verdad como astro, de "Circular belleza" es decir inscrita en la ley de los dioses, con una entraña inmovible, ajena a las opiniones de los hombres.

En este poema ontológico hay en sus comienzos una audaz afirmación que nos aclara esa estructura mental de las formas fidiacas: "es una misma cosa del Pensar con el Ser" Y después con reiteración mágica, insiste Parménides en que el único mito que queda para descubrir la naturaleza es el del fatalismo del Ente a Ser.

El arte en esta época clásica participa de esa unicidad de la materia con la sustancia. El ser formal es absoluto y necesario, en la identidad de su Idea y de su realización plástica. Sus mármoles participan por eso de esa imperturbabilidad que les dá la exención de naturalismo, pero al mismo con la vitalidad dominadora que les impone el fatalismo de su existencia.

La naturaleza en ellos es inagostable, porque estas figuras son realizaciones naturales pero plasmadas en el orden mental, antes de ser entregadas a los tránsitos y procesos temporales. Estos dioses fidiacos no necesitan atributos ni magismo cultural. Ellos son inmortales por que las Esencias viven en el Orden, es decir en la Mente. Como dice Parménides el Ente es:

"de la raza de los todo y solo
inmutable e infinito.
Solo tiene presente
en el tiempo y en la extensión
que es una y continua"

Nunca el pensamiento se ha elevado en Grecia a las sublimidades del Himno de Parménides. La unidad panteísta de Espinoza, encuentra su antecedente más grandioso y puro en estas teorías. Todo se halla sumergido en la unidad del Ser, que todo lo comprende y dentro del cual todo es idéntico a sí mismo. No ha sido, ni será, es. "Ni génesis, ni muerte". El Ser viviente en su plenitud. Y además, de una manera fatal. Pero tiene algo este Ser que lo diferencia del cristiano. También es el Todo. Pero esta Unidad tiene sobre sí un terrible signo; su limitación. El ser de Parménides tiene límite. Su figura es la de la esfera. Infinita en su perfección y, sin embargo, limitada. Estas notas son las que mejor convienen al arte griego de su generación. También en las esculturas de Fidias la perfección absoluta es trascendente y, sin embargo, limitada. También en ellas, todas sus particularidades son igualmente esenciales y tan activas como las de una esfera. Todas ellas se encuentran participando de la total plenitud y luminosidad del Ser.

Arrancamos en esta cultura clásica de principios absolutos y las formas se hallan modeladas por esta calidad metafísica, de la necesidad de ser que lleva consigo, como en el argumento de S. Anselmo, la necesidad de existir, es decir de realizarse en formas.

Estas formas, como en la concreción de los fósiles, absorben de la naturaleza la materia necesaria para cuajarse sin perder por ello esas cualidades absolutas. Y esto es sencillamente la perfección. Que sólo se ha conseguido en este milagroso minuto de la

historia de Grecia, en el cual se crean formas, vitales pero al mismo tiempo sin huella alguna de la naturaleza ni de la personalidad del artista creador. Parece que el escultor se ha limitado a fraguar el mármol en un molde anterior a los tiempos y a los mundos. En el vaciado de una la idea del Ser absoluto. Como dice Parménides el Ente no puede acrecerse en "el antes" ni disminuirse en "el después". Lo mismo que estos mármoles, planeados en la raíz de la teoría, no pueden iniciarse ni continuarse en el proceso intuitivo del espectador.

Lo característico de la contemplación artística en todas las culturas y lo que da calidad egregia a las obras de arte es la posibilidad de imaginar su proceso creador desde la imagen abocetada, a las secuencias posteriores al punto de su plasmación formal. Es fácil imaginar en nebulosa cualquier obra de cualquier cultura que no pertenezca al ciclo fidíaco. Y es singularmente sencillo continuar en la conciencia la resonancia emotiva de una imagen siendo precisamente las más bellas aquellas cuya técnica y expresión, son capaces de impregnar y continuarse en el alma del espectador. El acierto precisamente del artista, consiste en detenerse en aquel punto de la representación que no agote las posibilidades expresivas e imitativas y pueda seguir el curso de la acción. Pues bien, en las obras fidíacas estas presunciones iniciales y finales ante la obra de arte son imposibles. Sus formas han nacido ya así, con la fatalidad de su perfección, impolutas y totales desde su génesis, y sin posibilidad de tránsito y madurez. Y ello no por estar subordinadas como en etapas anteriores a módulos abstractos, sino por ser la realización integral del Ser, de la Idea, que al encarnar en formas, se convierte en la vida misma aunque despojada de todos los relieves que pudieran ser pasto del tiempo. Por ello frente a la mitología hesiódica, Parménides proclama que "sólo en lo que no tiene génesis ni fin puede crearse".

Estos dioses de Fidias se parecen entre si como las olas iguales del mismo mar. Hay en ellos la esencial semejanza de encarnar perfecciones. Arrancan de la misma necesidad y plasman la misma jerarquía de conceptos.

Hay en estas criaturas de Fidias una dual relación. Por un lado se encuentran homogéneas, como fraguadas en las mismas leyes que hacen al ser inmutable y eterno. Por otro se encuentran tan radicalmente distintas como Existencias independientes. Por lo mismo que Parménides no acepta la divisibilidad del Ser, tampoco admite la confusión, ni colisión con los prójimos pues los Entes son absolutos.

Pero la necesidad para Parménides fuerza a la creación por medio de límites. Lo indefinido es igual a lo indigente, a lo que puede ser engruesado o aliviado. Y la perfección solo se concibe limitada por su belleza. Por primera vez en esta época clásica puede hablarse de planteamientos estéticos. Pero los límites es decir las formas, ahora no precisadas como en etapas posteriores por el gusto personal del artista ni por la semejanza naturalista, sino por la floración exacta de la Idea que se petrifica en una plástica más pura que un organismo porque carece de relieves individuales. Ahora el límite no es una exigencia moral ni matemática, como en la época pitagórica sino la concreción de unas esencias detenidas en las formas modélicas. Estas estatuas de Fidias carecen de esa articulación que encaja en unos miembros o en otros según preceptos numéricos y que provocó ese duro modelado que exhibe con tanta crudeza la escala de la proporción: Hasta Fidias la cultura griega no se liberó de ese claroscuro que precisa con sombras incisivas, la neta separación de cada parte del cuerpo. Desde el primer Apolo

arcaico hasta Policleto, los desnudos varoniles se proyectan con la misma preocupación de adaptarse rigurosamente a unas medidas que modelan las formas con inexorable rigidez. Fidias es el primero que hace arrancar los límites de las exigencias plástica de cada ente, situándolos con la abstracta regularidad de una Idea al encarnarse, dejando margen en su perfección para que puedan flexionarse según los modelos individuales. Pero Fidias se detiene en las superficies genéricas allí donde las formas presentan una homogeneidad de esencias incontaminadas de la realidad circunstancial y fluyente. Estas estatuas tan aplomadas parece sin embargo que flotan, que se mantienen ingravidas en la región de las Ideas. El carácter genérico de estas esculturas puede explicarlo este verso enigmático y central en la teoría de Parménides. Es "el pensar idéntico a los entes por los que se expresa". El pensamiento se fusiona así con la esencia de las cosas. Y este pensamiento para realizarse gráficamente tiene que asimilar y plasmarse en lo que de idea tenga cada ser de la naturaleza. Así pues en la estatuaría de Fidias cada forma no puede evadirse de ese universo mental en el que se identifican la concepción y lo concebido. Sus criaturas se hallan modeladas en el seno de la Idea y son a su vez Ideas de los seres representados. Es esto lo que determina en sus esculturas ese milagro de claridad expositiva, de nitidez plástica y al mismo tiempo de generalidad conceptual. Y remacha Parménides esta visión de la identidad esencial de las Ideas al proclamar que no existe más que un solo nombre propio aplicable a las cosas; y es el de "ser". Ciertamente que estas cosas se hallan revestidas de propiedades particulares que intentan recorrer y desperfilar los límites del ser. Pero es empeño vano por que el ente es esencialmente uno y no tiene fragmentos que puedan disyuntarse de la totalidad. "La necesidad lo mantiene en sus límites". No puede estar inacabado ni nada faltarle, pues entonces no sería". Es ello aplicable a la plástica de Fidias. Cada particularidad de sus esculturas se halla incorporada con fatalidad ineludible al bloque integral de la Idea que revela. Por eso en esta estatuaría no hay figuras mutiladas. Lo mismo que no hay trozos en una Idea, no hay tampoco fragmentos en una escultura. Cada uno de sus pedazos se hallan tan cohesionados como un círculo -la imagen preferida de Empedocles, para aplicarla al ente- y formar, aún independientes, entidades completas. En la escultura elaboradas con semejanzas realistas, aunque estas no sean muy apuradas la desaparición de cualquier relieve característico deja incompleta a la obra. No es posible imaginar descabezada a una estatua alemana del siglo XV. Y sin embargo la mutilación del Iris del Partenón en nada le disminuye esa célica impresión de claridad vibrante "Lo igual dentro de los límites del ente, impera". Es esta la explicación que a través de Parménides encontramos para esa vitalidad estética de los fragmentos fidiacos. En cada uno de ellos está toda la obra y cada uno es esencialmente igual a la totalidad. La idea no es divisible. Y es precisamente esa capacidad de mutilación y de encarnar cada trozo todo el ser y el espíritu de la obra, lo que da al arte de Fidias ese genial y casi divino atributo de Ideal. Lo mismo que una llama al fragmentarse en otras llamas al fragmentarse en otras llamas no pierde nada de su ser y de su estructura, así estas estatuas al romperse en pedazos siguen viviendo con el mismo ímpetu representativo y la misma original ideación de un ser.

He aquí los puntos principales del pensamiento de Parménides en relación con el arte de Fidias. Lo mismo que este arte apenas si se sostiene en un solo taller y por una generación, así las teorías de Parménides, con su espiritual pureza y su trascendencia absoluta, fueron turbadas en las generaciones siguientes por preocupaciones morales y por interpretaciones elementales y naturalistas de declinación orgiástica. Hay que proclamar que Parménides representa la cima más pura del pensamiento griego con un

aliento poético y un sentido de lo absoluto casi kantiano. Este mundo de esencias que había de ser mancillado en la generación siguiente por Empedocles. De Parménides hay que arrancar la teoría de las Ideas. Y no solo en éste, sino en otros puntos de su doctrina, es el precursor de Sócrates en lo más puro de su dialéctica.

ATHANAZY RACZYŃSKI A LISBONNE ET A MADRID

ANNA DOBRZYCKA. MUSEE NATIONAL DE POZNAN. POLOGNE

Athanazy Raczyński, né à Poznań en 1788, originaire d'une ancienne famille polonaise, est une des personnalités marquantes du XIX^e siècle qui se sont occupés des choses de l'art. Il est connu surtout comme collectionneur et fondateur de la Galerie Raczyński, faisant actuellement partie du Musée National de Poznań. Connaisseur en matière d'art, il a laissé nombre d'ouvrages importants avec l'"Histoire de l'art moderne en Allemagne", en trois volumes, publiée de 1836 à 1841¹.

Il était un des premiers historiens de l'art dans l'acception moderne du terme; il est l'auteur d'un catalogue de sa galerie² qu'il a enrichie toute sa vie, en basant son activité de collectionneur sur des principes scientifiques; il est l'auteur de communiqués sur des pièces d'archives (Geschichtliche Forschungen, 1860)³, de comptes rendus d'expositions. Il alliait un culte pour l'art ancien à un vif intérêt pour les problèmes de la vie artistique contemporaine. Très instruit, il parlait 8 langues, il était doué d'une vive intelligence, d'un esprit pénétrant et d'une assiduité au travail exceptionnelle. Ces qualités l'ont servi dans la carrière diplomatique qu'il a exercée depuis 1830.

Il a passé son enfance et ses années de jeunesse à Rogalin, propriété familiale près de Poznań et fait ses études à Dresde, Francfort et Berlin. Les campagnes de 1806 et 1809 ont éveillé chez les Polonais l'espoir de recouvrer l'indépendance de leur pays, perdue à la suite du 3^{ème} démembrement de la Pologne en 1792. Raczyński s'est battu comme officier de l'armée polonaise, contre les prussiens. Nommé, en 1811, chambellan du roi de Saxe, puis conseiller à la légation de Saxe à Paris, il est rentré en Pologne, où il a épousé Anna Radziwiłł⁴. Il a entrepris de nombreux voyages en Europe: il étudiait la culture et les coutumes des pays visités, apprenait leurs langues et nouait les relations, surtout intellectuelles; il a rassemblé des collections d'oeuvres d'art, particulièrement de peinture. En 1826 il s'est installé à Berlin. Quatre ans plus tard il a été nommé ministre du roi de Prusse au Danemark. En 1842 il a poursuivi sa carrière diplomatique à Lisbonne enfin à Madrid. Les relations avec la cour de Prusse, entretenues pendant de longues années, ainsi que les discordes avec sa famille (après la mort tragique de son frère Edward, 1845), ont éloigné Raczyński de son pays natal.

En 1852 il a abandonné la carrière diplomatique et s'est installé à Berlin. Il s'est alors consacré entièrement à ses études sur l'art, il agrandissait ses collections de peinture, rassemblait les pièces d'archives qui devaient servir à la généalogie des familles nobles polonaises, en particulier de la famille Raczyński, s'occupait de ses propriétés en Pologne.

Les années que Raczyński a passées au Portugal et en Espagne, de 1842 à 1852, c'est un chapitre important dans l'histoire de sa vie, des années d'activité diplomatique que nous connaissons par les nombreuses lettres qu'il a échangées avec le ministre d'Espagne à Paris et à Berlin, Donoso Cortés, publiées en 1880 par le comte Adhémar d'Antioche⁵. Cette correspondance montre Raczyński comme homme d'état et homme politique de grand talent diplomatique, observateur sagace, dont les jugements sur les gens sont pénétrants, mais parfois intolérants. Dans les "Mémoires" de Raczyński (coll. particulière, Grande Bretagne), ces "affaires d'Espagne" occupent beaucoup de place. Les informations envoyées par le diplomate de la cour d'Espagne, contiennent des remarques intéressantes sur la politique de l'Espagne, ses crises, les différences des partis politiques, les intrigues et les conflits de la cour.

L'amitié de Raczyński avec Donoso Cortés fait que leur échange de vue est très sincère : le marquis de Valdegamas était de tempérament plus spontané. Raczyński avait plus de "finesse, précision et l'art du raisonnement"⁶, il était plus clairvoyant et plus froid dans ses jugements.

Cependant ce qui retient notre attention ce n'est pas l'activité diplomatique de Raczyński à Lisbonne et à Madrid, c'est l'historien de l'art. Déjà en 1875 Joachim de Vasconales l'appelle celui qui a découvert le premier les trésors de l'art du Portugal. Dans son ouvrage capital, "Les Arts en Portugal"⁷ et son annexe, le "Dictionnaire historico-artistique du Portugal"⁸ il présente au public nombre de matériaux, documents et texte, des fragments de chroniques, de mémoires, de manuscrits portugais - qui concernaient l'art ancien du Portugal. Il y a aussi décrit les monuments de ce pays, les intérieurs d'églises, les coutumes anciennes, le caractère du peuple portugais, profitant des informations d'autres personnes qui s'intéressaient à l'art du Portugal, comme le vicomte de Jaromenha.

Une grande partie du livre est consacrée à des considérations sur l'oeuvre de Gran Vasco, célèbre peintre portugais du tournant des XVe et XVIe siècles, auquel on attribuait alors en Portugal des dizaines de tableaux et dont le curriculum vitae, maintes fois remanié, prêtait à controverse. Raczyński non plus n'a évité les erreurs dans cette matière⁹. Il a tenté de définir le caractère et la personnalité de Gran Vasco à la base de différentes sources et de l'analyse de nombre de ses tableaux. Et c'est cette méthode, fondée sur les sources historiques et sur l'analyse comparée du style des tableaux, à l'aide de laquelle il tâche de découvrir la vérité et caractériser l'oeuvre du peintre, qui met Raczyński au rang des historiens de l'art modernes. Il a en tout cas le mérite d'avoir été le premier qui ait tâche de parvenir à toutes les sources et à tous les documents possibles. Il analysait la facture des tableaux, comparait les signatures, collectionnait les gravures, toutes sortes d'informations accessibles, appréciait les valeurs plastiques de l'oeuvre d'art à côté des valeurs idéales.

C'est lui qui a publié les "Dialogues romains" de Francisco de Holanda d'une copie

du XVIII^e siècle, trouvée à Lisbonne; dans une traduction française d'Auguste Roquemont. Malgré les contestations de critics contemporains et des éditeurs postérieurs à l'égard de cette édition¹⁰, la publication des "Dialogues" est considérée comme un grand mérite de Raczyński.

Séduit par la beauté de l'art ancien de la péninsule ibérique, Atanazy Raczyński s'efforce de "débrouiller le chaos dans lequel les arts se trouvent, ramener à leur juste valeur les exagérations et les illusions qui se sont introduites dans l'opinion publique, rétablir les faits, rendre l'hommage à la vérité, montrer l'importance des arts du Portugal sous les règnes d'Emmanuel et de Jean III, présenter un tableau général des arts de ce pays"¹¹...

Dans ses travaux sur l'art du Portugal il était secondé par ses contemporains: le Vicomte de Juromenha, le Vicomte de Balsemao-directeur de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne; Alexandre Herculanio, Manuel Bernardo Lopes Fernandes, Francisco de Sousa Loureiro directeur de l'Académie des Beaux-Arts, Francisco de Assis Rodrigues-sculpteur et professeur de la-dite Académie. Antonio José Pereira - peintre... A côté des Portugais figure le nom d'un érudit français, conservateur de la Bibliothèque Ste. Geneviève à Paris, Ferdinand Denis¹². Atanazy Raczyński entretenait des relations étroites avec l'Académie de Lisbonne et ses professeurs, comme Manuel Antonio Fonseca, dont il appréciait la peinture historique. Il déplorait le manque de professeurs jeunes à Lisbonne, le niveau bas de ses productions artistiques. Il recherchait les moyens de remédier au mal, il trouvait qu'il fallait envoyer les jeunes faire leurs études à l'étranger - en Allemagne, puis en Italie. Il a donné lui-même exemple, en envoyant à ses frais le fils du professeur, Thomas Fonseca. Parmi les pièces des "Libri Veritatis" qui se trouvent au Musée National de Poznań et qui contiennent des documents, des actes, des factures etc, quelques lettres se rapportent au père et au fils Fonseca. Ces deux artistes, ainsi que le peintre Joao Jose dos Santos, ont accompagné le diplomate dans quelques-uns de ses voyages au Portugal. De nombreuses localités ont été les étapes du voyage et sont le sujet de notes de Raczyński: Vizeu, Lamego, Porto, Caldas, Alcobaça, Batalha, Leiria, Coimbra, Thomar et d'autres.

Les "Mémoires" d'Atanazy Raczyński contiennent aussi des notes sur les voyages entrepris en Espagne, lors de son séjour à Madrid (depuis 1848). Outre les villes et les villages, mentionnés dans les "Arts en Portugal", y ont trouvé place ses impressions de l'Escorial et de Tolède; comme tout dans les "Mémoires", elles sont mêlées à des questions de politique aux "affaires d'Espagne", à des souvenirs de la cour et des confessions de la vie privée de l'auteur.

La curiosité de Raczyński pour la peinture espagnole et portugaise s'est éveillée au cours de son séjour à Lisbonne et à Madrid. Les nombreux contacts intellectuels et diplomatiques lui ont permis d'agrandir systématiquement ses collections, d'après un plan établi. C'est à cette époque, en 1844, qu'il a acheté deux tableaux, attribués alors au portugais Gran Vasco¹³ Stes Agnès et Apollonie, Stes Barbe et Catherine, provenant des collections du marquis Panalya à Lisbonne. Il a acquis dans le même temps, un curieux triptyque de l'école portugaise, avec la Déploration, de la fin du XVe siècle¹⁴.

Sa galerie s'est enrichie alors d'excellents tableaux espagnols. Parmi les acquisitions les plus précieuses figure la magnifique Assomption de Juan Carreño de Miranda, pleine

d'éclat et de couleurs éblouissantes, admirée autrefois et décrite par Palomino dans l'Alcorcon¹⁵. En 1852 Atanazy Raczyński a acheté à Madrid (chez un peintre Araujo) l'Adoration des bergers de José Antolínez¹⁶. Le couronnement de ses acquisitions espagnoles c'est l'achat à la vente Christie de Londres, du 2 mai 1853, d'un des plus beaux tableaux de Zurbarán¹⁷, La Vierge du Rosaire, vénérée par les chartreux. Des notes de journaux contemporains parlent des coulisses de cet achat¹⁸. Cette oeuvre remarquable, peinte par Francisco de Zurbarán pour le couvent des chartreux de Jerez de la Frontera, provient d'un grand cycle de peintures des années 1630-39. C'est aussi de Londres et de la même collection que Raczyński a acheté le tableau de van Kessel, le Chien et les Nains¹⁹.

Le collectionneur désirait vivement un tableau de Velasquez pour sa galerie. Il a échangé à ce propos quelques lettres avec le duc Seville de la Nueva, le "Caballerizo Mayor" de Madrid. Il a traité aussi avec le directeur de la galerie du Prado, le peintre de la cour d'Espagne Federico de Madrazo, lui proposant un échange éventuel de tableaux²⁰, d'ailleurs sans succès. Ce n'est qu'en 1854 que Raczyński a reçu en cadeau deux petits tableaux - du roi d'Espagne Francisco qui écrit: "J'ai réussi à avoir deux petits tableaux de Velasquez, certainement authentiques, que je voudrais offrir à Raczyński, en souvenir de son séjour à la cour d'Espagne"²¹.

Raczyński poursuivait ses relations avec les connaisseurs de la peinture espagnole, avec Olfers, directeur, avec Madrazo, peintre et directeur du Prado, qu'il avait en grande estime²², avec Isidoro Bruno, peintre et conservateur, avec l'artiste Joachim Becker et d'autres. Nous admirons aujourd'hui la sûreté de jugement de Raczyński, le choix heureux d'excellentes oeuvres de peinture pour sa galerie²³. Les remarques notées scrupuleusement et la correspondance, touchant les oeuvres achetées, nous sont parvenues dans les "libri Veritatis" mentionnés; les conclusions sont comprises dans ses notes des catalogues de la Galerie.

Ayant visité de nombreux musées et pénétré des collections privées, Atanazy Raczyński exprime son opinion au sujet de l'arrangement des galeries, décrit et analyse les oeuvres qui éveillent son intérêt. Ses propositions, concernant les musées, sont très modernes, novatrices. Ses jugements sur les tableaux particuliers et sur l'ensemble des collections exposées sont très intéressants.

Une connaissance plus approfondie de la personnalité d'Atanazy Raczyński exige que l'on considère un autre champ de son activité. Lui-même n'y attachait aucune importance, il la traitait comme marginale. Ce sont les dessins et les aquarelles qu'il a exécutés en grand nombre au cours de sa vie - depuis sa première jeunesse jusqu'à ses dernières années. De ses travaux conservés, le Musée National de Poznań possède 35 dessins et aquarelles. Dans une collection privée d'Angleterre se trouve un album de 70 aquarelles, peintes par Raczyński entre 1818 et 1864 et offertes par lui à sa petite-fille en 1869. Une quantité de dessins et d'aquarelles illustrent les pages de ses Mémoires dans lesquelles le texte est parsemé d'impressions au crayon, à la plume ou au pinceau. En 1849 Raczyński a offert au roi d'Espagne un album de sa main avec des vues d'Espagne. Ce sont pour la plupart des vues de ses nombreux voyages en Allemagne, en Suisse, en Espagne, au Portugal, il y a des images de Pologne, du Rogalin familial, de Zawady, des paysages champêtres, des scènes de genre et des motifs d'architecture. Ils possèdent un charme naturel et révèlent une grande facilité à manier le crayon et le pinceau,



Fig.1. F. de Madrazo: Portrait d'Atanazy Raczyński. 1850. Poznań, Musée National.



Fig.2. José Antolínez: L'Adoration des bergers. Poznań, Musée National. - Fig.3. F. Zurbarán: Vierge au Rosaire adorée par les Chartreux. Poznań, Musée National.





Fig.4. Juan Carreño de Miranda: L'Assomption. Poznań, Musée National.



Fig. 5. Ecole portugaise: La Déploration (fin du XV^e siècle). Poznań, Musée National.



Fig. 6. Cercle de Velázquez: L'aveugle. Poznań, Musée National.

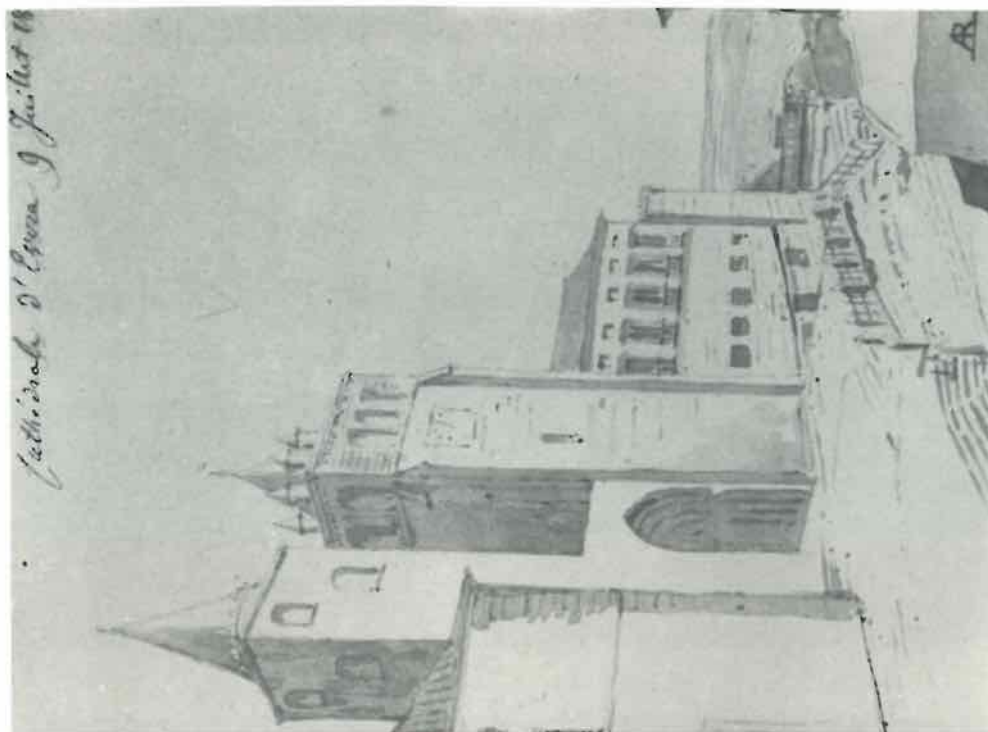


Fig. 7. Atanazy Raczyński: Cathédrale à Evora. 1844, Poznań.

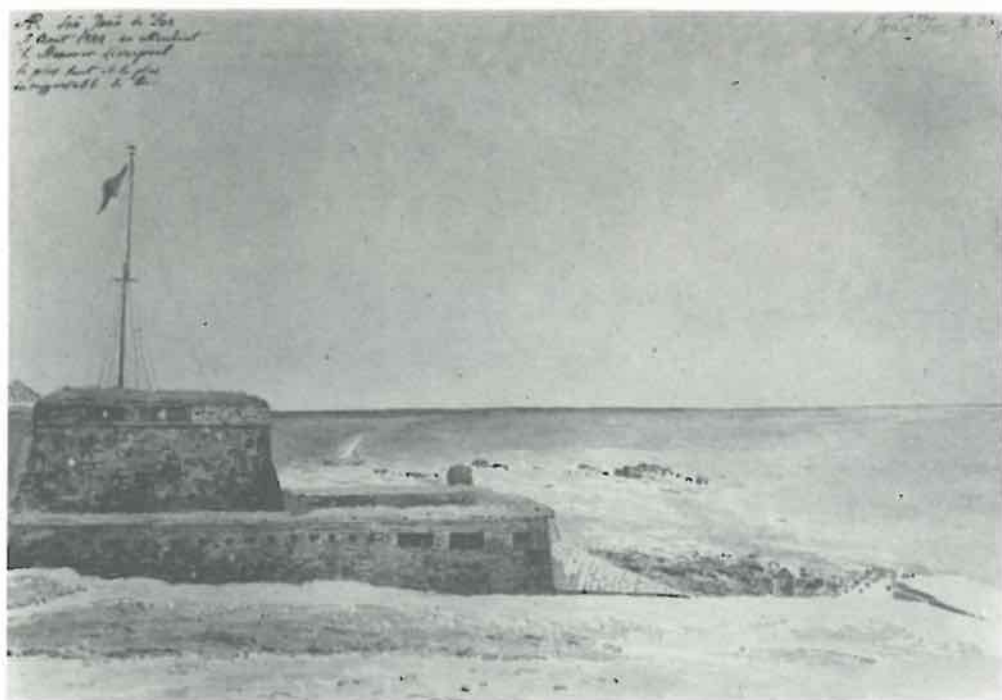


Fig.8. Athanazy Raczyński: La Pena, Poznań, Musée National. – Fig.9. Athanazy Raczyński: Sao João de Foz, Poznań, Musée National.

une sensibilité à la lumière et à la couleur et surtout une fraîcheur des impressions, notées sur le vif.

Dans ce XIX^e siècle où tant d'opinions divergentes avaient cours tant du point de vue du goût que de l'idéologie les idées de Raczyński sur la substance de l'art diffèrent des courants progressistes dont le centre était alors Paris. Sa conception de l'art découle de sa philosophie, formée définitivement dans les années de son âge mûr. Après les épisodes orageux de sa jeunesse - il avait dû s'enfuir pour rejoindre l'armée polonaise, - après les luttes, les mémoriaux en faveur de la question polonaise, les désillusions et le découragement le poussent à se chercher une place dans la vie, à se créer une philosophie personnelle. Il devient cosmopolite et partisan de l'évolution lente, sans violence et sans agissements révolutionnaires. L'art aussi - selon lui - doit être le reflet de la beauté et de la vérité; il n'admettait pas la peinture comme celle de Géricault ou de Delacroix, ni les artistes qui... "incitaient à la hardiesse".

Raczyński, capable de manier le crayon et le pinceau, allait voir les artistes dans leurs ateliers, leur accordait sa protection, discutait avec eux des problèmes de l'art contemporain. Voyant que les Académies de Lisbonne et de Madrid ne produisaient pas d'oeuvres éminentes, il postulait leur renouvellement. Toute sa sympathie et les sentiments de ses "années d'Espagne" vont à la l'art ancien des pays de la péninsule. Il désirait la continuation des bonnes traditions dans la vie artistique contemporaine. Il a accompli une tâche immense, s'efforçant de rassembler, classer et d'ordonner les différents documents, les informations, les jugements qu'il a confrontés avec ce qu'il avait pu voir encore lui-même.

Atanazy Raczyński, personnalité intéressante dont l'activité exige encore des études plus poussées, est digne de notre attention. Lorsqu'il entreprenait le premier à une si grande échelle - ses études "ibériques", revant de rendre sa place à cet art, il écrivait: "Toutes les nations ont leur part à la gloire dans la marche que le monde suit sans cesse vers le perfectionnement..."

NOTES

1. "Histoire de l'art moderne en Allemagne" I-III, Paris 1836-1841.
2. "Katalog der Raczyńskich Bilder- Sammlung", Berlin 1841. Les éditions corrigées et complétées: 1842, 43, 47, 51, 53, 56, 62, 66, 69 et 1876.
3. A. Raczyński: "Geschichtliche Forschungen", I-II, Berlin 1860.
4. Fille du prince Dominik Radziwill
5. A. d'Antioche: "Deux diplomates. Le Comte Raczyński et Donoso Cortés, Marquis de Valdegamas. Dépêches et correspondance politique 1848-1853", Paris 1883.
6. A. d'Antioche op. cit.
7. A. Raczyński: "Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la société artistique et scientifique de Berlin", Paris 1846.
8. A. Raczyński: "Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faite suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les Arts en Portugal", Paris 1847.

9. Cf. J.A. Franca: "A Arte em Portugal no século XIX", I-II, Lisboa 1966, vol. I, p. 390. L'auteur donne la première appréciation juste de l'importance d'Atanazy Raczyński dans l'histoire des études sur l'art du Portugal.
10. M. Rzepińska: "Polacy pierwszymi wydawcami 'Dialogów rzymskich' Francisco da Hollanda", 'Biuletyn Historii Sztuki', Warszawa 1966 XXVIII p. 334-339.
11. "Les Arts en Portugal", op. cit.
12. Cf. H. de Campos Ferreira Lima: "Cartas dirigidas pelo Conde de Raczynski a Ferdinand Denis", 'Historia' 1932, V.I,t.I p. 26-40; t. II, p. 109-118.
13. Musée National de Poznań. Inv. nos Mo 1047 et 1048; considérés par L. Reis dos Santos (Paines dos Mestres de Terreir im Evora, 1950, p. 13) comme des oeuvres de Gregorio Lopes. Autrefois attribués à Fernando Sturmio.
14. Dans les catalogues de Raczyński comme peintre inconnu, espagnol. Chez L. Donop ("Die gräfflich Raczynskischen Kunstsammlungen", Berlin 1886) attribué à l'école portugaise du XVI^e s. Musée National de Poznań, inv. no Mo 141, cf. A. Dobrzycka, Malarstwo Hiszpańskie XIV-XVIII wieku w zbiorach polskich. Catalogue de l'exposition, Poznań 1967 no 78 (école portugaise fin du XV^e s.).
15. Musée National de Poznań, inv. no Mo 7; provient du maître-autel de l'église à Alcorcón cf. A. Dobrzycka op. cit. no 9.
16. Musée National de Poznań, inv. no Mo 1; un des meilleurs tableaux de José Antolinez.
17. Musée National de Poznań, inv. no Mo 38; chef d'oeuvre de Zurbarán provenant de la galerie espagnole de Louis-Philippe. Cf. A. Dobrzycka op. cit. no 41.
18. L'achat d'un Zurbarán par Raczyński a éveillé une grande agitation. Le correspondant du Times reprochait au conservateur de la National Gallery d'en avoir acquis, pour la Galerie de Londres, qu'un petit tableau quelconque attribué au Zurbarán, pour 265L, tandis que la merveilleuse Madonne des chartreux, un beau tableau de grandes dimensions, est tombé au mains de Raczyński pour 165 seulement.
19. Musée National de Poznań, inv. no Mo 17; le tableau figurait à la vente de Londres comme une oeuvre de Velázquez. Raczyński a remarqué l'inconvenance de cette attribution. Il a attribué Le Chien et les Nains à Jan van Kessel; Madrazo et Carnicero ont confirmé son opinion.
20. A. Dobrzycka: "Madrazo i Raczyński", 'Muzealnictwo' no 21, Poznań 1973, p. 21-26.
21. La lettre du roi dans les "Libri Veritatis" - un ensemble intéressant de documents - dans lesquels se reflète l'histoire de la galerie. Ce sont différents documents, lettres, notes et observations de Raczyński, ainsi que la correspondance avec les artistes contemporains. Cf. A. Dobrzycka, "Galeria Atanazego Raczynskiego w świetle 'Libri Veritatis'", 'Muzealnictwo' no 9, Poznań 1959, p. 5-16.
22. "Libri Veritatis", I, p. 521, (1853).
23. En 1858 Atanazy Raczyński fait don, à l'église d'Obrzycko (voïvodie de Poznań), d'un grand tableau d'Eugenio Caxés de 1609, La Cène, acquis à Séville, du cardinal Vaamondee. Ce tableau avait été auparavant la propriété du couvent des hiéronimytes de Ségovie. Cf. J. Białostocki, "Un cuadro de Eugenio Caxes en Polonia", 'Goya' no 32, 1959, p. 130; A.E. Pérez Sánchez, "Pintura española en colecciones polacas", 'Goya' no 83, 1968, p. 290-299.

PRINZIPIEN DER KUNSTHISTORISCHEN PERIODISIERUNG

PETER H. FEIST, UNIVERSITÄT DE BERLIN, R.D.A.

Fragen der Periodisierung stehen heute in weiten Bereichen unseres Faches nicht sehr hoch im Kurse. Gemeinsam mit den Stilbegriffen ist der Vorgang der Periodisierung in Verruf geraten; beides, so meinen viele Wissenschaftler, unterwirft die Vielfalt künstlerischer Erscheinungen einem allzu starren Schema. Es gibt daher kaum eine methodologische Diskussion über Prinzipien der Periodisierung¹. Entsprechend unentchieden werden sie angewandt. Besonders auffällig ist dies bei der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Wichtige Gesamtdarstellungen differieren erheblich in der zeitlichen Umgrenzung und Binnengliederung dessen, was als "Kunst des 19. Jahrhunderts" bezeichnet wird². Dabei ist jedem klar, dass es sich nicht einfach um die Kunst von 1800 bis 1900 handeln kann, weil geschichtliche Vorgänge sich nicht nach dem System unserer Jahreszählung richten. Eine Periodisierung, die in der Eigenbewegung des Gegenstandes unserer Wissenschaft, der Kunst in ihren geschichtlichen Veränderungen, begründet ist, darf aber nicht als ein nachträglich gefundenes subjektives Hilfsmittel zur besseren Überschaubarkeit des Materials aufgefasst werden. In wissenschaftlichen Begriffen widerspiegelt sie vielmehr objektiv existierende Prozesse und Zusammenhänge. Sie ist damit "notwendiger" Bestandteil der Kunstgeschichtsschreibung.

Periodisierung geht davon aus, dass wir nicht einer diffusen Menge distinkter Einzelwerke und Ereignisse gegenüberstehen, sondern kunsthistorischen Zusammenhängen und Entwicklungen. Sie begnügt sich nicht mit der einfachen Feststellung von Gemeinsamkeiten, Abhängigkeiten, Anfangs- und Enddaten, sondern sucht diese auf Triebkräfte und Gesetzmässigkeiten der Entwicklung zurückzuführen. Damit erklärt sich teilweise das unterschiedliche Interesse verschiedener Kunsthistoriker am Problem der Periodisierung. Wer Gesetzmässigkeiten oder überhaupt das Vorhandensein von Entwicklungen leugnet, wird für die Erkenntnis von Perioden und Epochen wenig Verständnis aufbringen. Für kunsthistoriker mit einer dialektisch-materialistischen Auffassung von der Kunst und ihrer Geschichte wird hingegen die richtige Bestimmung von Perioden zu einem Prüfstein ihrer Methodik und zu einem Eckpfeiler des Geschichtsbildes. Eine zweite, ebenfalls von wissenschaftlichen Grundpositionen abhängige Entscheidung in der Frage der Periodisierung fällt dann, wenn man sich entschliesst, nicht nur nach im "engeren"

Sinne künstlerischen Phänomenen und Vorgängen zu gliedern, die Periodisierung auch nicht im "geistesgeschichtlichen" Bereich des ideologischen Überbaus belässt, sondern anerkennt, dass "ökonomische" und "soziale" Vorgänge einen bestimmenden Einfluss auf die Kunstgeschichte ausüben.

Ich möchte Argumente dafür anführen, dass ein wichtiges Datum der Sozial- und politischen Geschichte des 19. Jahrhunderts, das Jahr 1848, auch ein Periodendatum der Kunstgeschichte mehrerer europäischer Länder ist. Wir finden es in zahlreichen älteren und manchen neueren kunstgeschichtlichen Publikationen berücksichtigt³, jedoch ebenso häufig - z. T. ohne nähere theoretische Reflexion - vernachlässigt⁴. - Das Jahr 1848, oder genauer die Jahre 1848-49, oder genauer die Jahre 1848-49, besaßen grösste Bedeutung für die ökonomische, politische, Sozial- und Ideengeschichte Europas. Eine von Frankreich ausgehende Welle untereinander verbundener bürgerlich-demokratischer und bürgerlich-nationaler Revolutionen wurde trotz der Niederlagen, die letztlich überall hingenommen werden mussten, zu einem entscheidenden Hebel bei der Durchsetzung kapitalistischer Produktionsverhältnisse und der bürgerlichen Gesellschaftsordnung. Die Revolutionen wurden zum herausragenden Ereignis im Kampf für eine demokratische Lösung der nationalen Frage in Deutschland und anderen Ländern. In ihnen begann ein selbständiges soziales und politisches Handeln und Denken der sich damals formierenden Arbeiterklasse⁵.

Was hat das mit der Kunstgeschichte zu tun? Die Ereignisse von 1848 führten "unmittelbar" zu keiner Kunsttechnischen oder gestalterischen Neuerung, keiner Begründung einer künstlerischen Gruppierung oder Strömung, keinem Stilwandel. Im Bereich der Ikonografie und Motivgeschichte liegt es etwas anders; hier waren die Wirkungen gesellschaftlicher Vorgänge - wie gewöhnlich in der Neuzeit - am stärksten. Die Geschehnisse von 1848 lösten zwar keine Darstellung aus, deren Originalität und Qualität an Delacroix' Bild von 1830-31 "Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikade" (Paris, Louvre) heranreicht. Man muss allerdings daran erinnern, dass Delacroix' Gemälde seit 1831 von der Reaktion verborgen gehalten wurde, damit es keine Wirkung ausüben konnte⁶. 1848 bewirkte aber eine enorme Vermehrung, geografische Ausbreitung sowie motivische Differenzierung von Revolutionsdarstellungen. Bis ins 20. Jahrhundert blieb die Ikonografie des Revolutionsbildes davon massgeblich beeinflusst⁷. In der deutschen Kunst brachte das Jahr 1848 ausserdem die "erste" bildliche Gestaltung des selbstbewussten Auftretens der revolutionären Arbeiterklasse als einer geschichtlich handelnden Kraft mit sich. Dies geschah in dem Gemälde des Düsseldorfer Malers "Johann Peter Hasenclever" (1810 - 1853) "Ein Magistrat im Jahre 1848" (Münster, Landes-museum). Es ähnelt motivisch einer gleichzeitigen Lithografie "Daumiers"⁸.

In der Entwicklung mehrerer Künstler bildete das Revolutions-jahr einen Einschnitt. Der eben genannte Hasenclever war vorher nie über gemütvollte Sittenbilder hinausgeklagt und er kehrte auch dahin zurück, nachdem die revolutionäre Welle abgeflaut war, die ihn zu einer neuen Bildidee und einer für ihn ungewohnten gestalterischen Qualität emporgetragen hatte. "Adolf-Menzel" (1815 - 1905), der bedeutendste deutsche Maler des Jahrhunderts, verfolgte die Revolution in Berlin voll Sympathie⁹, aber er brach seine Darstellung der triumphalen "Aufbahrung der Märs-Gefallenen" (Hamburg, Kunsthalle), d.h. der im März 1848 in Berlin getöteten Revolutionäre, unvollendet ab¹⁰. Die Entwicklung seines bürgerlichen, demokratischen Realismus, die in Studien der vierziger Jahre dicht an die Stufe des Impressionismus herangeführt hatte, wurde

im Folgenden ersichtlich abgebremst. Er konzentrierte sich jahrelang auf Bilder zur preussischen Geschichte und konnte sich auch später nie entschliessen, seine realistischen Studien auszustellen. Diejenigen künstlerischen Darstellungen, die immer wieder reproduziert wurden und so im junkerlichen und grossbürgerlichen Deutschland bis heute die Vorstellung von der Revolution prägen halfen, waren nicht Menzels oder Hasenclevers Arbeiten, sondern die zwar eindrucksvollen, aber in ihrem Revolutionsverständnis konservativ-reaktionären Holzschnitte "Auch ein Totentanz" von "Alfred Rethel" (1816 - 1859)¹¹. Der Künstler hatte den Gedanken der bürgerlichen Erhebung zunächst begeistert begrüsst¹², schreckte jedoch angesichts der Niederlage vor der Konsequenz des Kampfes zurück: Revolutionäre sind aus seiner Sicht nur Verführte.

Mit weiteren Beispielen liesse sich belegen: Der rasche Sieg der Reaktion wirkte sich in Deutschland auch künstlerisch entwicklungshemmend aus. Anders in Frankreich. Dort hatte die Revolution eine Situation geschaffen, in der "Courbet" (1819-1877) mit den "Begräbnis von Ornans" (Paris, Louvre) und den "Steinklopfern" (ehemals Dresden, Gemäldegalerie; Kriegsverlust) der entscheidende Aufschwung seines Realismus gelang. Die Ergebnisse konnte er im Salon zeigen; sie wurden rasch weithin bekannt. Auch die Maler von Barbizon erfuhren jetzt eine breitere Beachtung¹³. Obwohl in Frankreich die Republik von 1848 ebenfalls einer Restauration unter Napoleón III. weichen musste, blieb dieser Impuls aus den Jahren 1848-52 in der Folgezeit wirksam.

Die Revolution von 1848 und ihr Ausgang bedeutete also viel für die Entwicklung des demokratischen Realismus. Von diesem Zeitpunkt an wuchs seine Bedeutung als progressivste künstlerische Richtung jener Epoche. Die gesellschaftliche Realität lieferte der Kunst neue Stoffe, u. zw. nicht nur die Darstellung von Strassenkämpfen, sondern auch die neuartige Beachtung des Daseins von Kleinbürgern und Proletariern. Je nach dem Grad, in dem sich das gesellschaftliche Gefüge, in dem Kunst existiert, in den einzelnen Ländern veränderte, erhielten bereits vorhandene realistische Bestrebungen Entfaltungsmöglichkeiten-- oder nicht. In Deutschland kam eine echte gesamt nationale Kunstszene nicht zustande. Es entfaltete sich keine "progressive" bürgerliche Klassenposition mehr, die Künstlern einen sozialen und ideellen Rückhalt gegeben hätte. Andererseits beschleunigte die Revolution trotz ihrer Niederlage die Entwicklung des Kapitalismus, d. h. auch des Warencharakters der Kunstwerke und der unbefriedigenden sozialen Funktion des Künstlers¹⁴. Diese und andere Voraussetzungen für das Kunstschaffen wurden durch die Revolution bzw. ihre Niederlage ursächlich bestimmt oder zumindest nachdrücklich beeinflusst.

Der tatsächliche und zu erwartende "gesellschaftliche Gebrauch" von Kunst, die öffentliche Resonanz und das gesamte, aus den widerstreitenden Interessen sozialer Klassen und Gruppen sich herleitende ideelle oder ideologische "Klima" sind an den Schaffensantrieben und Schaffens tendenzen von Künstlern und an der Entfaltung künstlerischer Strömungen stark beteiligt. Die Erfahrungen, die alle Klassen in den meisten Ländern Europas während der Revolution gesammelt hatten, verliehen den Begriffen Demokratie und Sozialismus ein neuartiges Gewischt und Gepräge. Seit 1848 behaupteten beharrliche Fürsprecher wie Gegner des Realismus dessen innere Zusammengehörigkeit mit der Demokratie bzw. dem Sozialismus. Wir können hier ausser acht lassen, wie weit und in welchen Fällen das richtig war; faktisch wurde die Entfaltung des Realismus in den einzelnen Ländern durch diesen Zusammenhang sozialpsychisch, aber auch direkt kunstpolitisch beeinflusst. Der Realismus wurde über Jahrzehnte hinweg - das verstärkte

sich noch einmal nach der Pariser Kommune von 1871 – vorwiegend "politisch", "klassenmässig" qualifiziert. Bezeichnenderweise taten das seine Gegner nachdrücklicher als die meisten seiner Vertreter¹⁵. Der Realismus wurde stets mit Revolution und Proletariat in Beziehung gebracht. Realisten drohte immer die Kennzeichnung als Demokrat oder Sozialist¹⁶. Auf jeden Künstler, der beim grossbürgerlichen oder aristokratischen Publikum seine Käufer finden musste, wirkte dies, vor allem in Deutschland, als eine Abschreckung vom Realismus. Umgekehrt behauptete noch Jahrzehnte später der Realist, Max Liebermann (1847 – 1935), dass er, weil 1847 geboren, eben ein alter "Achtundvierziger" geblieben sei¹⁷.

Als methodologische Schlussfolgerung aus dem hier nur skizzierten Vorgang ergibt sich: Einzelheiten des Kunstschaffens, die auf individuellen ikonografischen, formalen oder technischen Erfindungen beruhen, müssen sicherlich "kunstimmanent" periodisiert werden. Hingegen werden "umfassendere" Entwicklungen künstlerischer Richtungen oder Stile letztlich so stark von den gesellschaftlichen Verhältnissen, der sozialen Lage der Künstler und dem ideologischen Klima bedingt, dass die grundlegenden Ereignisse der politisch-sozialen Geschichte auch die sinnvollsten kunstgeschichtlichen Periodendaten ergeben. Erst im Bezug auf diese treten auch Einzelheiten der Künstlerbiografien wie der Motiv- und Formgeschichte ins rechte Licht. Dies gilt besonders für die Kunst seit dem späten 18. Jahrhundert, bei der ein unmittelbarer und bewusster Zusammenhang mit gesellschaftlichen und politischen Bewegungen besteht, als je zuvor, und die ideologische Funktion der Kunst im Interesse sozialer Gruppen direkter zu Tage tritt¹⁸. Einzelereignisse der politischen Geschichte sind dabei in der Regel weniger wichtig als grössere soziale und ökonomische Veränderungen, die sich über einen gewissen Zeitraum erstrecken und darum nicht auf eine bestimmte Jahreszahl zu fixieren sind. Das gilt z. B. für den Übergang zum Imperialismus und zur spätbürgerlichen Moderne, der sich in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts vollzog.

Aber Revolutionen, diese "Lokomotiven der Weltgeschichte", wie Marx mit dem Blick auf 1848 sagte¹⁹, sind in Gelingen und Scheitern so bedeutsame Einschnitte in die gesellschaftliche Realität und das gesellschaftliche Bewusstsein, dass sie sich auch als Drehpunkte der historischen Entwicklung ausweisen. Man erfasst darum Wesentliches an der Kunst des 19. Jahrhunderts präziser, wenn man gegebenenfalls nicht "um die Jahrhundertmitte", sondern "vor 1848" oder "nach 1848" sagt.

NOTAS

1. Anders ist die Situation in der Geschichtswissenschaft. Vgl. etwa Ernst Engelberg hgs.: Probleme der Geschichtsmethodologie, Berlin 1972. Ernsthafte Überlegungen zur Periodisierung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts stellen jedoch z. B. Klaus Lankheit: Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965 (Kunst der Welt) und natürlich marxistisch-leninistische Kunsthistoriker an (vgl. Allg. Geschichte der Kunst, hsg. Akademie der Künste der UdSSR, Institut für Theorie und Geschichte der bildenden Kunst, Bd. 6: Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Moskau 1964, deutsche Ausgabe Leipzig 1969).
2. Werner Hofmann (Das irdische Paradies, Kunst im 19. Jahrhundert. München 1960) begründet ebenso wenig, warum das früheste behandelte Kunstwerk von 1783, das späteste von 1907 ist, wie Rudolf Zeitler, warum seine "Kunst des 19. Jahrhunderts" (Propyläen-Kunstgeschichte, West-Berlin 1966) nur den Zeitraum 1820-1880 umfaßt, d. h. etwa 65 Jahre weniger als Hofmanns Darstellung und 40 Jahre weniger als Fritz Novotny's "Painting and Sculpture in Europe 1780-1880" (Pelican History of Art, Harmondsworth 1958). Zeitlers Periodisierung ist umso merkwürdiger, als das von ihm aufgestellte Prinzip einer "dualistischen Struktur" des Kunstwerks nach seiner Darlegung seit etwa 1780 anzutreffen sei und zwischen 1830 und 1850 wieder zurücktrete. K. Lankheit a. a. O. umschreibt mit "19. Jahrhundert" den Zeitraum von 1780 bis 1885/90 oder 1905.
3. Karl Woermann: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. 6, Leipzig 1922²; Joseph C. Sloane: French Painting between the Past and the Present, Artists, Critics, and Traditions from 1848 to 1870, Princeton 1951; K. Lankheit, a. a. O., Allg. Geschichte der Kunst, Bd. 6, a. a. O., Nicht im Titel, wohl aber im Text nimmt Nello Ponente: Les structures du monde moderne, 1850-1900, Genève 1965, auf die Revolution von 1848 Bezug.
4. Hans Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Wildpark-Potsdam 1924-1931 (Handbuch der Kunstwissenschaft); Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948; Maurice Raynal: Le dix-neuvième siècle. Formes et couleurs nouvelles de Goya à Gauguin, Genève 1951; Kurt Martin, Jan Lauts: Kunst des Abendlandes, IV: Neuzeit, II, Karlsruhe 1963; W. Hofmann, a. a. O.; R. Zeitler, a. a. O. Die häufig gebrauchte Angabe "Mitte des Jahrhunderts" oder "um 1850" scheint einem unreflektierten Symmetriedenken zu entspringen, das umso merkwürdiger ist, wenn 1850 z. B. gar nicht die Mitte des ins Auge gefaßten Zeitraums von 1780 bis 1880 markiert.
5. Vgl. Walter Schmidt: Sieg und Festigung des Kapitalismus im Weltmaßstab und die Rolle der Arbeiterklasse in den bürgerlich-demokratischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Berlin, 20 (1972) H. 10, S. 1245-1263; Walter Schmidt u. a.: Illustrierte Geschichte der deutschen Revolution 1848/49, Berlin 1973.
6. Hélène Adhémar: "La Liberté sur les Barricades" de Delacroix, étudiée d'après des documents inédits, in: Gazette des Beaux-Arts, Paris, 6e pér. 43 (1954/I) S. 83-92, bes. S. 89. Das Motiv des Fahnenträgers auf der Barrikade kehrt jedoch 1848 häufig wieder.
7. Reiches Bildmaterial in dem Katalog der verdienstvollen Ausstellung "Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49", Neue Gesellschaft für bildende Kunst, West-Berlin 1972. Vgl. auch Nóra Aradi: Aszocialista képzőművészeti története, Magyarország és Európa (Die Geschichte der sozialistischen bildenden Kunst, Ungarn und Europa), Budapest 1970; dies.: Iconologic research of socialist fine arts, in: Acta Historiae Artium, Budapest, 17 (1971) H. 1-2, S. 103-126.
8. Zu Hasenclever vgl. Wolfgang Hütt: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, Leipzig 1964, bes. S. 117 ff. Das Bild ist farbig reproduziert in "Kunst der bürgerlichen Revolution" a. a. O., S. 91. Honoré Daumier, "Die letzte Sitzung des Ministerrates", Lithografie, 1848, Abb. ebda. S. 46.
9. Das wird durch briefliche Äußerungen belegt. Vgl. Werner Schmidt, Ausstellungskatalog "Menzel, Handzeichnungen", Berlin, National-Galerie 1955.
10. Farbig reproduziert in Wolfgang Hütt: Adolph Menzel, Leipzig 1965, Tafel 57, und in "Kunst der

- bürgerlichen Revolution", a.a.O., S. 81. Eine Parallele von Carl Rahl erwähnt Heinz Lüdecke: Verschollene revolutionäre Kunstwerke, in: Bildende Kunst, Berlin, 10/1971, S. 534-535.
11. Katalog der Ausstellung "Alfred Rethel, Auch ein Totentanz. Todesdarstellungen von 1828 bis 1852", Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf 1956. Eine Abbildung bei R. Zeitler, a.a.O., Tafel 80.
 12. Alfred Rethels Briefe, in Auswahl hsg. v. Josef Ponten, Berlin 1912, S. 114-121.
 13. Aber im Second Empire Napoléons III. sagte der kaiserliche Direktor der schönen Künste, Graf Nieuwerkerke: "Dies ist Malerei von Demokraten, Malerei von Männern, die ihre Wäsche nicht wechseln und sich der guten Gesellschaft aufdrängen wollen; diese Kunst mißfällt mir und ist mir widerlich". (John Rewald: Die Geschichte des Impressionismus, Köln 1965, S. 16).
 14. Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. II, Leipzig 1971, s. v. "Kapitalismus und Kunst", S. 535-538.
 15. So schreibt z. B. der Feind des Realismus Friedrich Pecht in der Bearbeitung von Franz v. Reber: Geschichte der Neuen deutschen Kunst, 3, Leipzig 1884, S. 286: "Daß dieses ungekämmt Plebejertum in der Kunst aber gerade bei uns einen so breiten Platz erlangte, hängt doch mit der politischen Entwicklung, vorab mit dem Auftreten des Demokratie - ja des Socialismus, viel enger zusammen, als es den Trägern dieser neuesten Richtung selber irgendwie bewußt wurde". Hingegen schrieb (später) ein Befürworter des Realismus, Max Osborn, in der Bearbeitung von Anton Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, 5, Leipzig 1925, S. 170: "Courbets Realismus schien ihm selbst aufs innigste verbunden mit seiner politischen Anschauung... Gewiß, Courbet war in der Politik ein leidenschaftlicher Anhänger der äußersten Linken... Doch mit dem Charakter und dem Wesen seiner Malerei hat das natürlich gar nichts zu tun".
 16. Vgl. u. a. Théodore Duret: Die Impressionisten, Hannover 1925, S. 97; Lionello Venturi: Les archives de l'impressionnisme, 1, Paris - New York 1939, S. 35; Jean Cassou, Emile Langui, Nikolaus Pevsner: Les Sources du XXe siècle, Paris 1961, S. 5 f.; Alfred Langer: Wilhelm Leibl, Leipzig 1961, S. 12; Klaus Lankheit in: Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850, Ausstellung der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Nürnberg 1967, S. 26: "Seit der gescheiterten Revolution von 1848/49 wirkte der Zeitgeist überall in den deutschen Landen solchem Realismus entgegen".
 17. Autobiographisches, 1910, in: Gesammelte Schriften, Berlin 1922, S. 9 f.
 18. Vgl. Peter H. Feist: Konzeptionelle Überlegungen zur Geschichte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Weimarer Beiträge, Berlin - Weimar, 20 (1974) H. 3, S.
 19. Karl Marx: Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850 (1850), in: Marx/Engels: Werke, Bd. 7, Berlin 1960, S. 85.

Notas de Feist

PORTRAITS DE LA RENAISSANCE ITALIENNE: PROBLEMES ET METHODES

CLARA GARAS. MUSEE DES BEAUX ARTS. BUDAPEST. HONGRIE

Le nombre des portraits existants de la renaissance comme aussi le nombre des dates relatives aux portraits dans les documents et les sources littéraires est considérable, or pour la majorité des cas nous ne sommes pas en mesure de mettre en relation les dates avec les tableaux connus. Ce n'est que très rarement qu'on puisse identifier ou le peintre, ou le modèle, ou tous les deux. Ça pourrait paraître indifférent, on pourrait toujours dire, et on le dit souvent, que ce qui importe c'est l'oeuvre d'art. Cependant le portrait de la renaissance italienne, le "Ritratto naturale" a son sens artistique en premier lieu comme représentation d'un individu déterminé, il est lié avec mille liens à l'époque, au milieu social, aux données complexes de la réalité. Detaché de ce fond naturel le portrait pose sous plusieurs aspects des problèmes difficiles à résoudre. L'anonymat tant du modèle que du peintre introduit un facteur d'incertitude dans l'appréciation de l'oeuvre, dans le jugement correct sur son rôle et sur son importance dans le développement de l'art.

Un problème à envisager dans ce contexte est la circonstance, que ne soient que relativement peu de peintres qui sont tirés en considération comme auteurs des portraits. L'oeuvre attribuée au Titien et au Tintoret, à Lotto et Moroni, Piombo ou Andrea del Sarto est devenue immense, gonflée, bien inégale en qualité. Par contre, nombreux peintres, mentionnés dans les documents comme des portraitistes sont restés sans oeuvre identifiée, leurs portraits disparaissant dans l'amas des tableaux faussement attribués.

Une recherche systématique, l'analyse approfondie des documents permettront d'établir l'oeuvre authentique des maîtres et à distinguer les peintres de portraits jusqu'à présent peu connus ou insuffisamment déterminés. La confrontation minutieuse des oeuvres et des sources, la recherche tirant en considération toute la richesse des gravures, médailles etc.; l'interprétation exacte des emblèmes et des devises, l'évaluation spécialisée des accessoires, des attributs, des costumes, des instruments, des gestes etc. nous mettront en mesure d'identifier en plus grand nombre les modèles des portraits, d'éliminer les attributions erronées. Non seulement les questions par qui et

de qui, mais aussi comment le portrait est exécuté, l'analyse des circonstances du procédé, des commandes, des types du portraits ont une importance décisive au point de vue du développement. La pratique de la renaissance nous pose aussi très souvent le problème difficile des répliques, la question des versions authentiques du maître, des variantes d'atelier, des copies contemporaines ou postérieures. Etroitement lié à ce complexe est la nécessité d'élucider l'histoire des collections de portraits de la renaissance, des différents ensembles de portraits de célébrités, très en vogue à l'époque.

Les quelques exemples que nous citerons ici doivent de divers aspects d'illuminer les méthodes et les possibilités relatives à la recherche de l'art du portrait de la renaissance. Touchant le problème des portraitistes peu connus nous voulons citer le peintre de Vérone, Giovanni Caroto, bien connu par ses tableaux religieux, mais dont les portraits, tant appréciés par ses contemporains et Vasari, paraissent être perdus.

Le "portrait d'un gentiluomo vecchio e raso con sparviere in mano" qui selon Vasari fut exécuté par Caroto en concurrence avec un peintre flamand, et qui finit par parvenir au studio d'Isabella d'Este à Mantoue, est sans doute identique au portrait d'homme à l'épervier dans la collection royale d'Angleterre, portant au revers toujours encore l'inscription "From Mantua 1631 No. 35". Jusqu'à maintenant il était attribué alternativement à Buonconsiglio, à Savoldo, à Cavazzola, et le plus souvent à Alvise Vivarini, or sa provenance directe de Mantoue, l'accord avec la description de Vasari - c'est en effet un homme âgé, rasé, tenant un épervier - nous permet d'en reconnaître l'œuvre authentique de Giovanni Francesco Caroto.

Un exemple de grand intérêt pour le cas où le peintre du portrait était bien connu, mais non le personnage représenté, se présente avec le "Portrait d'un jeune homme" par Raphaël au Musée des Beaux Arts de Budapest. Ce petit tableau était toujours considéré comme une œuvre de jeunesse de Raphaël, datant des années 1504-1506. L'interprétation exacte des documents contemporains nous permettent de l'identifier au portrait de Pietro Bembo, vu par Marc Antonio Michiel à Padoue dans les années 1530 dans la maison de Bembo. "El retratto piccolo de esso M. Pietro Bembo che giovane stava alla corte del Duce d'Urbino, fu de mano de Raffael d'Urbino, in mta". L'abbreviation des notices di Michiel, "in mta" fut interprété - erronément - comme "in miniatura", ainsi le portrait de Bembo peint par Raphaël était toujours considéré comme une miniature qu'on croyait perdue. Or le mot indiqué par "in mta" signifie in maesta, designant - en concordance avec la suite du texte - la position du modèle, c'est à dire vu en face.

Le portrait de Pietro Bembo était donc petit, représentait le poète envisageant le spectateur, il fut exécuté à Urbino par Raphaël, quand tous les deux se y trouvaient, c'est à dire en 1505-1506. Tous ces faits concordent parfaitement avec le portrait de Budapest. De plus l'identification peut être renforcée par la comparaison du tableau et la médaille de Valerio Belli, montrant le profil de Bembo une douzaine d'années plus tard. Les cheveux longs sont devenus épars, le front est plus haut, les traits sont considérablement plus durs - mais ce sont toujours encore les mêmes proportions, les mêmes contours, en somme le même modèle.

Un problème d'un intérêt spécial est l'autoportrait de la renaissance. D'après le témoignage des documents presque tous les peintres de l'époque ont peint leurs autoportraits cependant, or il n'y a que très peu qui sont connus et identifiés avec certitude.

Nous croyons de pouvoir élargir le nombre de ces derniers par un portrait de Sebastiano del Piombo, l'homme à la flûte, existant en plusieurs exemplaires (Naples, etc). Nous sommes en mesure d'ajouter quelques portraits représentant Raphaël - faits probablement d'après des autoportraits, et nous pensons de pouvoir reconnaître les traits du Titien jeune - jusqu'à présent inconnu - dans une fresque à Padoue. L'étude des autoportraits et des portraits des peintres fournit des dates importantes pour la connaissance de la pratique, des divers types et le développement du portrait au XVI^e siècle.

THE USEFULNESS OF COMPARISONS BETWEEN THE PARTS AND THE SET: THE CASE OF THE CAPPELLA PAOLINA

CREIGHTON GILBERT. QUEENS COLLEGE OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK. U.S.A.

Michelangelo painted the frescoes of the Sistine Ceiling in about four years, then many years later the smaller surface of the Last Judgment in about seven years more or less, depending on how the planning stages are counted, and then still later took about eight years for his last two frescoes, a relatively modest enterprise of two surfaces each about six by seven meters, in the years 1542 to 1550. This third and last fresco project of the Pauline Chapel is only the fourth painting he ever produced, excluding shaky attributions. There are so few and Michelangelo is so famous that their being little known is an odd fact. The reason is of course their inaccessibility, in a private chapel off limits to tourists. It is true that our "museum without walls" can function without an accessible original, yet a neat example of how much difference accessibility can make is the last Pietà of Michelangelo, hardly known so long as it was the private property of the Rondanini, but now part of the repertory of classics since it has entered the Museo Civico of Milan, the favorite Michelangelo of the sculptor Henry Moore.

This should be mentioned, because it is equally true that the Pauline frescoes are rather little discussed by scholars, the symbolic point of contact between the two facts being that even slides of them are rather hard to get. So, in a reflection of the inaccessibility, I would like to try to modify and open up their situation by taking up some rather basic questions. What discussion does exist has been influenced by their obscurity. Thus Max Dvorak, the first art historian to discuss them at length, said that they are colorless. He was also the first to make a proposal about their chronology, saying the Crucifixion of Peter is later than the Conversion of Paul. More recent students have usually taken note that they are not at all colorless, yet have endorsed Dvorak's chronology, not, I think, because by coincidence it was correct, but in routine repetition. To me it seems that Dvorak's chronology should be reversed, for various reasons among which the color is important.

Since style history is all comparative descriptions, a pair of works will evoke two workable approaches. The instinctive and more usual one, as readers of examination papers know, is to discuss the differences between the two individual works, perhaps



Fig. 1. Michelangelo: The Conversion of Paul, fresco. Cappella Paolina, Palazzo Vaticano.

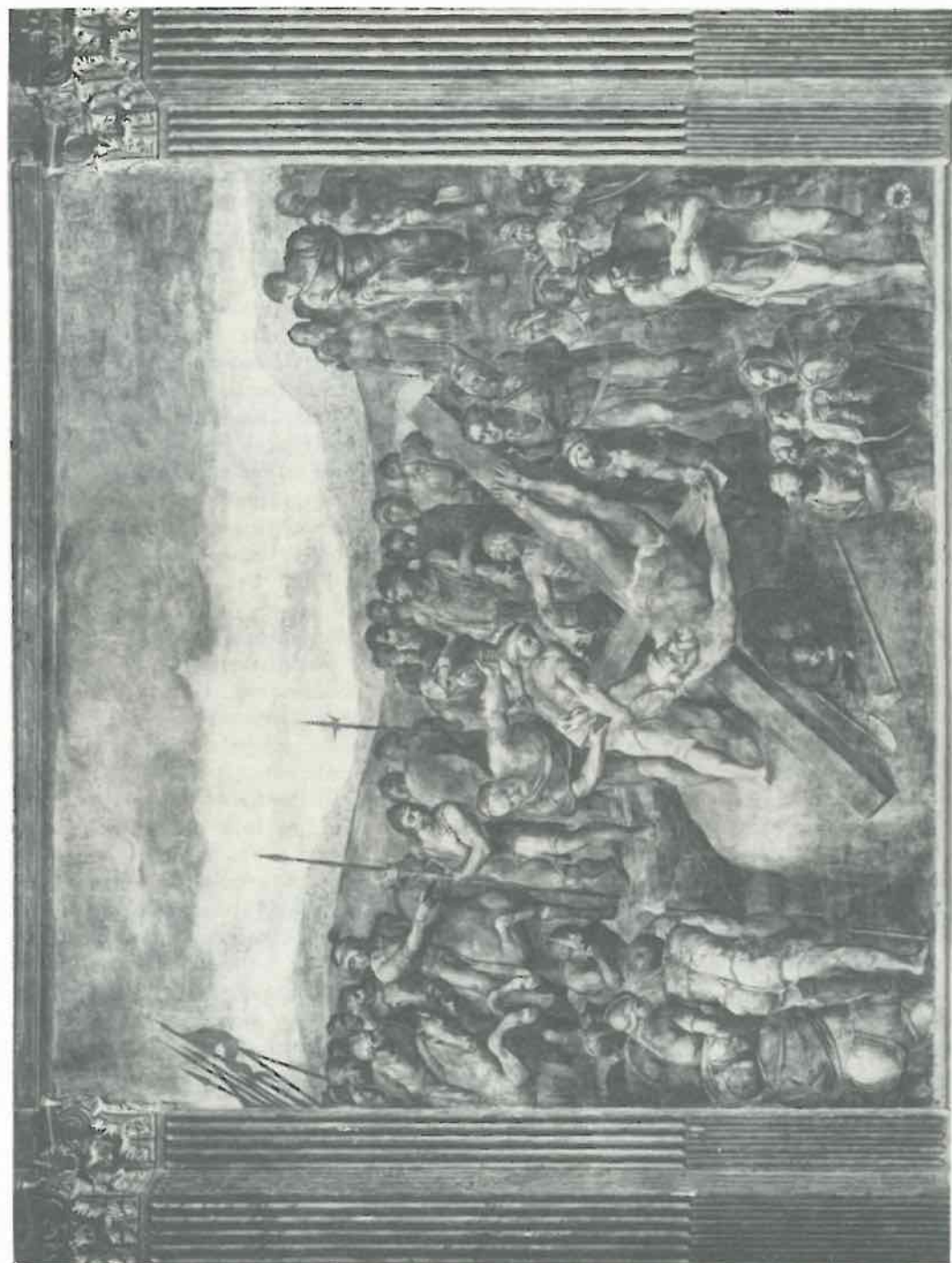


Fig.2. Michelangelo: The Crucifixion of Peter, fresco. Cappella Paolina. Palazzo Vaticano.

out of a basic instinct to use our eyes to individuate and distinguish our environment. The other approach is to distinguish the works as a set from everything else, also suggested when, as here, we introduce a fresh pair into a settled context. I will thus first suggest the difference between the Paolina frescoes and their nearest relative, Michelangelo's second fresco project, the Last Judgment.

A major difference seems to me the space recession in the Paolina frescoes. The movements of the figures, as they are interrelated on the ground, probe toward the back within an emulation of atmosphere, exploiting the locations to and from which the figures move through time. Such resources are not used in the Last Judgment, where the motion is on the vertical plane, so that we see a relief sculpture, a ground from which the figures all protrude partially, moving up and down through time. Nor is recession present to any degree in the Sistine ceiling; in the Creation of Adam, the most famous unit, we see as it were a relation between two sculptures, of which one is set on a stone base. The Ceiling comes closest to the Paolina pattern, if we seek those qualities, in the Noah scenes, in a way seen also in the Doni Madonna and the project for the Battle of Cascina. All these, at most, arrange mobile figures on a shallow lateral stage, which (in two cases) open at the back to reveal a second distant figure group in small scale on another shallow lateral stage. In none of these configurations is there any forward and back movement; all show figures as of monumental sculptures who may often turn heads and arms, but are glued to a fixed base. In the Paolina, instead, we see figures moving over the surface of the world, an environment which then develops some characteristics on its own account.

The strangest point here, historically, is that what is exceptional in Michelangelo is ordinary in his epoch; most Italian painters' narrative paintings of the period show this quality (which is perhaps why it has not been spoken about here). I think that Michelangelo was stimulated here to pay his respects to what other painters did. But first I would like to mention another reason for his change, even more elementary and thus perhaps not noted, that these frescoes had as a pre-condition, before Michelangelo began to make decisions about them, a quality normal in the time but absent from his other works, that they are on an ordinary wall of a room, neither on a ceiling nor on a colossal wall. Since Michelangelo was among other things architecturally sensitive, this condition of his work may have set him off. It may be consistent that the early Doni Madonna and Cascina design which are relatively similar to the Paolina frescoes in the way noted had a similar ordinary pre-condition, and that, as I would surmise, he maintained their system in the first parts of the ceiling before coming to the new and specifically ceiling-linked formulations of the others. Elsewhere I have expressed the view that in the first frescoes of the ceiling, a strange new world, Michelangelo in other ways retreated to some well tested ideas, before he hit his stride. To think of Michelangelo as ever being unsure of himself is contrary to our universal view of him, but may perhaps match another conventional attitude of ours, that his work reveals his personal stresses more than does that of any of his contemporaries.

I would now like to turn to differences between the two frescoes, and begin with one involving the receding space. It is more marked in one of them than in the other in every respect, not only in the physical motion but in its conveyance of the drama. The Conversion of Paul (Fig. 1) explains itself by elastic tensions toward and from the front plane. At the center Paul's blindness is conveyed by his torso and head pressing forward;

the unresolved strain is comparable to that of a figure of thirty years before, the Ezekiel of the Sistine Ceiling, pressing to the side, or, perhaps its nearest partial predecessor, God Blessing his Creation, pressing forward with technical refinement but in a typically sculptural isolation that provides resolution rather than tension. As Paul is foreshortened and his attendants press forward along with him in minor reverberations, we see his horse, which a moment ago we know he was complacently riding, galloping in fright away from him, in spectacular backshortening, setting up in the space between them an elastic tension that is growing as we look, so that the stress of time is also being measured. At both sides, just beyond Paul's helpers leaning forward, other soldiers who are their duplicates run toward the back, notably the conspicuous pair at the left, the one to the right of Paul climbing as if out of a hole, and the one running after the horse. Then at the top Christ flies forward in congruence with Paul, so that the nearness of Paul's new life, as a convert, is given as pressing a realization as the rapidly increasing farness of his previous life with the horse. Christ's centrifugal, expansive gestures are counteracted by the centripetal clusters of his angels, his outward force contained by their inward force, a more harmonious analogy of the forward and back tensions below, and a two-dimensional one.

By contrast, in the Crucifixion of Peter (Fig. 2) the figural stresses and vectors do not go so deep. The space tilts back but more up, making a steep incline up a hill, as the cross is being lifted up and slightly back, so that it diagrams the whole direction. The figures on the left side move up, in a series diagrammed by the spears, and shear against the downward movement of the figures on the right, presumably diagrammed originally by the steps at the lower right cut into the hill, no longer visible. This obvious contrast has regularly been noted. Now this composition up and down the surface seems closer to Michelangelo's previous work, both in the general way already outlined, and in particular in its use of the Last Judgment formulation. There the upward rising figures on the left shear against the downward drifting damned of the right, and both are diagrammed by the judging arms of Christ as direction pointers. It seems obvious that this formulation comes natural in the theme of a Last Judgment, at least once invented it seems natural -- it had not been used before Michelangelo -- and does not have this sort of primitive appropriateness to the theme of the Crucifixion of Peter; anyhow, we of course know that Michelangelo painted the Last Judgment earlier. So it seems sensible to suppose that Michelangelo worked out this schema for it, where it is a unifying stress enormously orchestrated in detail, and then re-used it in the Crucifixion of Peter. In the Crucifixion, I think he has forced the shearing motions to be appropriate to the theme, more brilliantly than is generally noticed. He makes the up and down tensions of the sides stir up together in the cross in the middle; it is receiving all kinds of aids to be lifted up from the left, while on the right instead we are given evidences of its gravitational tendency to fall down, and the people are pushing from below to resist this rather than pulling it up from above. The cross itself thus becomes the great protagonist, in its instability and, as some would infer, its mannerist anxiety.

Since this continuity from the Last Judgment design dominates the Crucifixion of Peter as a whole, we may entertain the hypothesis that it was painted earlier than the Conversion of St Paul, where there is nothing of the kind, and where the new ideas of spatial depth are so much more developed. Of course to accept the conclusion on that basis would be wrong, although traditional in art history, since the unfolding of artistic possibilities in relation to external concerns could perfectly well account for a more wayward



Fig.3. Titian: *The Martyrdom of St. Lawrence*, canvas, Chiesa dei Gesuiti, Venice.

sequence of events. (The contrast between the dates now known of Caravaggio's two St. Matthews and all the previous hypotheses about them illustrates the fallacy of logical stylistic sequences.) In this case I will suggest that the logical sequence may be confirmed as the real one by other observations, and, having now set it up as plausible, I want first to explore the chief reasons why in most studies it has been unused, and the Crucifixion of Peter is regarded as later. This opinion has its bases in an iconographic worry and on the interpretation of a comment by Vasari.

The iconographic worry is that these two subjects do not correlate as a pair in any religious tradition. At best, some writers have pointed out various ways in which the Pope had a separate interest in each of the two themes, and of course that really does satisfy the minimum requirement of explaining why he ordered them. It is often pointed out that a half century later Caravaggio furnished another Roman chapel with the same pair of stories, with many formal debts to Michelangelo; it is proper to add that the pair must have been ecclesiastically satisfying to that group of clergy too. Yet of course it is uncomfortable to be ignorant why it was satisfying. Hence we can understand that scholars have linked this problem to the comment of Vasari that Michelangelo's project for this chapel consisted of a Conversion of Paul and a scene of Christ Giving the Keys to Peter. Since there is no such scene here as Peter giving the Keys, this must either be a mistake, or Vasari must have had some reason for referring to it. It is often suggested (Barocchi has assembled the citations) that his reason was the existence of a preliminary project for this subject, and it is pointed out that it would indeed make a proper pair with the Conversion of Paul. But the proposal lacks subtlety when it suggests that in this way we can solve the riddle of the disparateness of the two scenes finally represented. Obviously it only postpones the problem briefly; we must still ask what is virtually the same question, why was the Crucifixion of Peter substituted? Since the literature has not faced this question -- only *ex post facto* speculations seem to be offered, without links to views of the sixteenth century -- doubt is cast on the preceding hypothesis, about the preceding plan; its apparent *raison d'être* seems to have been an illusion. A second problem arises in that Vasari was writing in 1546-47, when Michelangelo had begun executing his fresco in the chapel (as we know from records of a scaffolding in 1545-46) so that both subjects were in their final and present form; Vasari was then in error about what was happening there as of the time he said it, and so the hypothesis of a previous plan fails in its secondary function of reconciling Vasari with the events. It should perhaps be underlined that he reports not simply a project but the executing of these two scenes: "*dipigne due storie, una di San Pietro, d'altra di San Paulo, l'una dove Cristo da la chiavi a Pietro, l'altra la terribile conversione di Paulo*".

The same circumstances may be restated in a more abstract and theoretical way. Between the two possible reactions to Vasari's reference to Giving the Keys, a simple mistake or a reflection of a previous plan, the second has been favored. This is on the good principle of method that we should avoid assigning error to our key witness (to whom we owe much of the data that allows us to form our views) when there is some reasonable way to believe him. But we now see there is none, and our description of the second way of interpreting him was wrong. We must choose between a simple error on his part and a slightly more complex error, reporting that an old plan was being executed when it had been discarded some years before. We may now prefer the theory of simple error, on the ground that the other hypothesis only came to mind on false pretenses -- that it could save Vasari's truth -- and so has no basis even for being one of the alternatives considered.

It might still be argued for as explaining why he chose this particular wrong theme, of the Giving of the Keys, but that, surely, has another more attractive explanation: Vasari was like us, also bothered that the two actual subjects do not make a pair, and so he put down two that would. This explanation is consistent with the hypothesis of simple error, and is better, since it refers to grounds for a mistake that really do exist, while the other requires reconstructing a set of events for which there is no evidence at all outside this hypothesis itself. That such events occurred remains, of course, not impossible; so do all art historical hypotheses and their contraries, since we have no absolutes, and it is to be hoped that views having this non-impossibility as their only support might not be brought up. They are, of course, particularly when they are the survivors of ideas that once had apparent support; inertia defends them, and only a more attractive other idea will dislodge their believers.

Before taking this up, it should be noticed that the idea of the changed project seems to have Benefitted from two other doubtful supports, the particular one that Vasari was an intimate friend of Michelangelo, an idea rests wholly on his own claims, and the general one that we are often tempted when ideas contain a date for a work to relax our caution in accepting them.

What may effectively work us out of these difficulties is to observe that the two subjects in the chapel, Peter Crucified and Paul Converted, do after all make a thematic pair, in a way that even excludes the Giving of the Keys, and is especially appropriate to a papal patron. The Michelangelo literature appears not to have noted that a ruling on the iconography of pairs of paintings of Peter and Paul is offered by one of the most widely circulated books of the period, Durandus' *"Rationale Divinorum Officiorum"*, whose fifty-seventh and fifty-eighth editions were printed in 1540. To some editions (such as that of 1519) an auditor of the Apostolic Camera contributed a preface calling it the one hand-book a young priest must have, so it is plausible that Paul III used it when he was one. The rather well known chapter on paintings in churches sends us by cross reference to another (VII, xliii) instructing us that in church paintings Paul is to be represented at Christ's right, and Peter at his left. That is what we have here, since the dedication of the altar between the frescoes is to Corpus Domini. (Before checking whether other pairs of Peter and Paul conform to this rule, it has therefore to be noted that it is only applicable where Christ is the central element). Durandus adds that this placement is also found on the papal seal, which thus makes it especially apt to a pope's chapel. And he introduces the rule (As an analogy to the arrangement of evangelists, which is his theme in this passage) by explaining that the right side signifies immortality and the left mortality. Evidently when Peter is on the left, mortality is effectively evoked by his Crucifixion, and never would have been by the Giving of the Keys as proposed by Vasari. Where Paul is on the right, immortality seems to be reasonably suggested by the conversion, and this is confirmed when we explore the tradition from which Durandus' statement is an extract. The question of why Paul should be shown to the right of the cross and of Peter on papal seals and elsewhere, in conflict with Peter's primacy, was a topic that in fact gave pause to an astonishing series of eminent theologians. As the seal itself is traceable to the eleventh century, so is the discussion; the remarkable Saint Peter Damiani wrote a long letter on how Paul could have got on to the right in answer to a question about it from the equally remarkable Abbot Desiderius of Montecassino, a later pope. His explanations seem not to apply to our frescoes, but we are more interested when, following some minor intermediate

discussion, it recurs in a sermon of Pope Innocent III. It was Innocent who refurbished the apse mosaic of Old St. Peter's where Christ, Peter and Paul appear in this grouping, and which probably stimulated Desiderius' original curiosity. Innocent's answer turns out to be the formula of immortality on the right and so on, and Durnadus' often reprinted text is simply an exact quotation from him. Still more interesting is the still more notable St. Thomas Aquinas, who first talked of the phenomenon in relation to the images on the seals, and also tied it to another famous problem, the passage in Galatians where Paul's complaint of an error by Peter has been a perennial text on the issue of Peter's primacy. But St. Thomas interests us still more when he gives his explanation of why Paul should have the association with immortality: it is because he was called by Christ after Christ's departure from his mortal manhood, unlike the other apostles. Thomas' phrase, "Paulus vero, qui vocatus fuit a Christo iam glorificato, ponitur in parte dextera", seems a complete prescription for our right hand fresco of Paul being thus called, as the mortal left assigned to Peter seems a prescription for his crucifixion. Later reflections of this curious tradition are minor, and it may be complained that we should not match Michelangelo's program to parts of two medieval texts. The answer is that this entire tradition was the subject of a study by a papal functionary published in 1573, to which of course my apparent erudition must be credited, and which permits us to claim plausibly that it was also available in that city thirty years previously.

No other source offers even as much base for a date as Vasari, so we are returned to stylistic observation. The literature is very scanty, usually doing no more than associating the fierceness of the Last Judgment with the Paul as against the calmness of the Peter. Tolnay, who is more detailed, is still rather casual, only citing links between individual secondary figures in a few cases with earlier ones by Michelangelo. To me it seems that the compositional patterns, more strongly adherent in the Peter to Michelangelo's earlier modes, and showing new departures in the Paul, have analogies in similar differences on other levels between the two scenes.

In the Crucifixion, the famous figure copied by Blake may be an initial illustration. The pose with crossed arms makes the figure an inward-pressing, compact, self-contained, fairly simply outlined form, somewhat evoking the famous line about the desirability of designing a sculpture so that it can roll down a hill. The figure is also essentially sculptural in Michelangelo's way in being essentially a nude, with garments deemphasized and tight to the body, repeating its muscular articulation, and also in the clean linear outline, not so thin as to be called incisive but certainly a distinct edge. In all these respects it is pleasantly comparable to counterparts in the Last Judgment, such as the famous one used by Rodin. It is also typical of many figures in the Peter fresco. Those discussed are those of which the few slides were available, which seems perforce a good way to ensure an impartial selection, not biased to prove the point! Beside the first figure we see a compact group of similar overlapping figures, making a rollable sculpture among them, and having in common their most articulate expressive feature of hands clutched to their bodies in front of them, with bits of garments tending to frame hands and heads. At the top right, a pair of monumental figures of the same kind will perhaps recall especially well some saints of the Last Judgment. Further into the center, another group of two figures gives a good idea of the color areas, a little chalky as in earlier works, but with powerful emphasis on simple quilts of squarish local color clean and gently gleaming. The people involved in pushing and pulling the cross do not show such preferences of pose, to be sure, but confirm this description of the color handling.

I do not want to suggest that a total reversal in the Conversion of St. Paul will be alleged; at the age of sixty-five Michelangelo was going to revise his technique and his personal expression only in certain ways. And yet it does show new emphases that, I think, mark the self-renewal only possible at so late an age to great artists. A reading of the Conversion may again begin with a single figure, surely an astonishing one, the central foreground soldier. The almost singing charm with which it is painted connects with a series of fascinating pictorial inventions. The figure is centrifugal in every way, all the simple ways and some which are creations of fantasy; it opens out to the world its interested sensors, not only in the turned head and the billowing elbows, but in the two separated legs working differently and independently of each other as well as at a distance apart, and even in the helmet which works as a kind of extra, centrifugal head with the shadow going through the eye holes. The helmet is a rare motif, but separated legs recur throughout this fresco, as well as outthrust arms going in different directions. These are signs that the figures are ready to mesh with the world. Another surprise is that the clothes are important pictorially, in creating shapes, which are soft, and new kinds of color. All the people in the lower part of the fresco are clothed, in fact and in pictorial meaning, even having their legs covered. But what this color does most is to say that the world is having its influence on the figures, because the texture is softened, and that is certainly a transformation for the old artist: tones blend. This is connected in turn with the fact the painting contains important things that are not figures. In the lower right a figure in clothes becomes a colorful still life on the ground, the garments make a bouquet of color forms to be compared to Manet even in texture. In the background there is of course a town - a town in a Michelangelo background, imagine it: - which is unified in shadow tone - imagine that, shadow tone! - because it is under a, similarly unprepared, cloud bank, not there to be a quasi-acton like the one on the Ceiling that God pushes apart, to separate light and darkness, but to shadow the town, so that there is a grayed blue blending of hills, walls, and sky. It is the softness of texture, the sweep of land and light, the swirling continuity of air in space, the rushing direction inward, the use of color flows, such as purple on green, that is to be recorded with a mark of astonishment. If this has not been talked about, by those who indeed have occasionally seen the frescoes, I suppose it is a case of seeing what we had expected only. And it is perfectly true that Michelangelo's kind of atmospheric blending is different from the familiar kind, or from anyone else's, it is olympian, with vast breadths and no detail of shimmer, unyielding and even a little gritty. So when we go and look we easily can say simply yes, that is Michelangelo. I can only claim to have seen it because I was looking, not just for this, but for the opposite chronology mentioned.

The town belongs to the theme, to be sure, it is Damascus, but it is not a standard part of the iconography of the story before. The light belongs to the story much more, and yet it is even more to be seen as Michelangelo's invention. The supernatural yellow beam moves a little fuzzily down the front plane and signals the speech of Christ to Paul, but we would not have anticipated the meander of the edges. Peter and Paul the individuals show what Michelangelo was doing with the richest resources, naturally. They are unlike all the other figures and like each other, reciprocal not only in scale but in their odd likeness of posture, both forming crescents in outline, a strange choice for Renaissance protagonists. They are naturally too the least free of all the figures to vary their positions, both because they must expound the theme and also because both are physically pinned beneath forces that have overcome them. And perhaps this

is an iconographic correlation, since the forces that pin are mortal and immortal respectively. Yet within these analogies, they too evoke the diversity of handling already observed. Peter with his head tucked inside the line of his shoulders, his two legs pressed tight together, seems to be assuming an almost fetal position on the cross, while Paul's head, outstretched like a turtle's, as far from his body as he can bring it, matches his two legs in asymmetric strain, while, between, we view his body in terms of a robe, loose and toned deep purple. A final contrast may cite a less difficult example. The youth with the helmet on his back near Paul, already pointed to, climbing out of a hole to move back, centrifugal, world-probing, color absorbent, may be compared to the figure digging the hole for Peter's cross, and in that process curled upon himself, with the compactness of a snail and with as hard a crust.

Along with the dampening warning, that these comparisons should be read not as suggesting a complete change by Michelangelo, but in the context of his established unitary personality, it is also fair to conclude that around 1545-6 something happened to change him stylistically in particular ways, to wit, to enhance richly his interest in space, color and texture, to make him in fact what he never had been, fully a painter, with a "malerisch" approach. What happened? Our techniques in art history tell us that the most likely trigger for a natured artist's adopting a particular self-revision in his technical habits is the influence of another artist. But once again what would be normal for most artists and even for other great artists would be abnormal for Michelangelo. We have got in the habit of treating him as exempt from influences, but once we consider the basis of this habit, I think it may prove shaky. We generally read Michelangelo's patterns of activity as he did, in the form of the selfimage he transmitted to us in his manifold correspondence and his contemporary biography. It is powerful material, and usually we do not have the other side of the story. An obvious instance is that we do not know what Bramante and Raphael had to say about Michelangelo's suspicion that they had interfered to stop his project on the tomb of Julius. His independence from influences is a similar case, in the sense that it is understandable in his view of himself more than it is probable. In a splendid essay Johannes Wilde pointed out the fact that at a critical moment Michelangelo's style was virtually transformed by the influence of Leonardo, just when Leonardo came back to Florence in 1500 and was fascinating to everyone. Today it is obvious that this explains the difference between Michelangelo's marble David and his projected bronze David, or the difference between the Bruges Madonna and the Doni Madonna, and this in turn explains an essential factor in the mature Michelangelo. Yet it had to wait to 1953 to be stated. Perhaps the problem has further to do with Michelangelo's exempt status as a genius, as the nineteenth century conceived him and as we still inherit him, more than any other artist, even more than Rembrandt. Recently in two other cases I have made similar suggestions of an effect on Michelangelo in a more ordinary way by other artists, one being a positive effect on him in his early drawings from his master Ghirlandaio. The second is the influence of Raphael, which I would suggest in the Delphic sibyl, one of the first figures of the Ceiling, where again I would put it in a biographical context of the difficult beginning of the first big project in painting, making him hesitate and seek support.

Precisely in 1545 Michelangelo's environment was modified by the arrival in Rome of an inescapable presence of another great artist. Of course only other great artists could, at this date, have such an effect on him, and after the deaths of Leonardo and Raphael decades earlier only Titian could appear to him in such a role. They had never met,

but as we know in this year Titian came to Rome, where he was received by the pope and given working space in the Belvedere, at the other end of the big court from the Cappella Paolina. As a gift he brought with him the Danae, the first version now in Naples, and during his visit he painted the even more astonishing group portrait of Paul III and his grandsons. He was certainly a success; the simplest testimony in the incident of his being given honorary citizenship of Rome. To Michelangelo he must have seemed important in a personal and unusual way. Michelangelo was himself seventy, a simply extraordinary age in the sixteenth century (sixty-four was the average age of the deaths in this period of popes, who can be considered exceptionally long lived persons). He was surrounded by the sons of his contemporaries, younger generations indebted to him. But Titian was about sixty, and in this way too must have appeared as an implicit force to reckon with from the start, suggesting near equality of credentials in this most intimate respect.

We know that on this occasion Michelangelo looked at Titian's paintings, because his comment on them is recorded. He would, said Michelangelo, have been an excellent painter, if he had only known how to draw. This famous withering epigram is certainly authentic, it is just the way Michelangelo did comment on other artists and their work; he was not kind outside his own circle. We may perhaps take into account that the epigram has been a little heightened in transmission, since we have it in an indirect report, but we cannot dismiss it. But it can be turned on its head, especially if we add the less famous (because less striking) other remarks that accompanied it. It says after all that Titian is an excellent painter in all other ways. In fact the whole report, as we have it from Vasari, only reaches its negative point after a series of positive ones.

Michelangelo "lo commendò assai," "molto gli piaceva il colorito, e la maniera," "e massimamente il contraffare il vivo". This was his response to the Danae. That painting has often been noted as influenced by Michelangelo's Leda, and Titian of course borrowed ideas from Michelangelo very often and had done so much earlier; he was, in my view, relatively uninterested in organizing figure positions and groups, and was pleased to start with readymade ones, altering them then in interesting ways, so that, for instance, he didn't at all mind copying a portrait by Jacob Seisenegger. Of course Michelangelo recognized his own ideas in Titian's painting, which would have perhaps both a positive and a negative effect. It would make it easy for him to respond, but would reduce the stimulation. My inference would be that the most stirring response would be to what in Titian was not so literally Michelangelesque, to the Titianesque revision of that original of his own. That would be very interesting indeed.

It is conversely suggestive that Michelangelo had already gone part of the way toward Titian. I am arguing obviously that the Paul fresco, begun in 1545-46, under Titian's eye, is the response to the contact between them, yet the Peter fresco had been Venetian in a small way, in its tentative exploration of atmospheric effects and in the sunset along the horizon, a Venetian allusion thirty years old. That does not imply that it was painted after 1545 when the painter looked at Titian, leading to increasing influence later, for then there would be no time slot left for the Paul. Rather, it is that Michelangelo did respond to Titian when they met because he was ready for him, because in a small generalized way he had tried out this approach in the Peter, having been stimulated by the circumstances of the room.

Among Titian's works of this time, the *Ecce Homo* of 1543 seems suggestive in this connection, its figures vehement yet absorbed in the light-striped wide stage. The *St Lawrence*, with a foreshortened hero being blessed by heaven, is also Michelangelesque in the less literal way that seems interesting to us. As these are known to be Titian's critiques of his own earlier manner, they are also critiques of Michelangelo as source. Such revisions I suggest Titian communicated to Michelangelo, when they met, not necessarily through a painting or in sketches, but perhaps most by the kind of talking that painters always exchange. *St Lawrence* probably existed at this time in Titian's head; the usual statement about it, "begun 1548", is a false simplification. Its documentary basis is a report that in that year it still had to be finished, and that in the earliest allusion. But since it comes when Titian had arrived in Venice from a year's travel in Germany just two weeks earlier, it is evident that it was begun in 1547 at the latest. If we think the motifs of Michelangelo's *Paul* and Titian's *Lawrence* (Figs. 1 and 3) are so similar as to imply a direct linkage, we must ask in which direction the influence went. Michelangelo's painting was probably begun earlier. But we may think that the shared qualities, with the main motif of the soft yellow light beam, absent in earlier images of *Paul's* conversion, is Titianesque more than it is Michelangelesque. The *Paul* fresco is then part of a Titianesque self-revision by Michelangelo which matches Titian's many Michelangelesque self-revisions. And the revising capacity reminds us again of these elderly artists that they were behaving in a way possible at their age only for two great painters.

COVERT REFERENCES IN THE DRESDEN VENUS AND ITS KIN: OBSERVATIONS ON THE MUTATION AND RETRIEVAL OF TYPES

SEYMOUR HOWARD. UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS. U.S.A.

This enquiry deals with an apparent improvisation upon an ancient paradigm that omits or suppresses a primary source of its meaning in the creation of a new ideogram. It is here argued that even in this momentous invention--the reclining Venus--and certain of its subsequent variations, essential attributes of the parent image can and do reappear, but in transmuted form.

Such preservation of imagery and conservation of its affective significance -- phenomena so central to the history of art as demonstrations of coherence and content in its pre-verbal, visual language--are often plainly illustrated in Classical antiquity. There is, for example, a comparable conversion of the bestial orientalized Gorgon Medusa, and its forebears, into attributes of two descendants--beautiful but similarly austere and often cruelly dangerous goddesses of the rational age: Artemis, another virgin mistress of animals and a relentless destroyer, and Athena, her equally formidable half-sister, who wore the imago of her archaic alter-ego emblazoned on the aegis, over her heart¹.

A more subtle and Complex transmutation, resulting in a seminal model of great importance, is apparently at work in the Dresden "Venus" (Fig.2) and is reflected in covert meanings of this image and various of its descendants. The source, added to the already large number of prototypes that prefigure and influence Giorgione's invention, tells us even more about the origins and meaning of the modern reclining Venus². It should be noted straightaway that Venus-Aphrodite of antiquity, though the patron of prostitutes, was never so compromised as to be shown supine and vulnerable. This is a pose reserved for lesser personifications, demigods of earth and water, often representing hills and streams; their more animate surrogates, like satyrs, nymphs, and shepherds; or abstract representations of life forces, as Eros and Thanatos.

A comprehensive nature god of Hellenism that wed these various powers was Hermaphrodite. And there is an ancient gem-type (Fig.1), probably representing a Nilotic and Greco-Roman version of the god derived from Hellenistic murals³, that was well known before 1500 and possesses many attributes of Giorgione's "Venus". To my knowledge, it has never been discussed in relation to the painting.



Fig.1. "Sleeping Hermaphrodite and Cupids"; above, London, British Museum; below, Naples, National Museum (cast of gem from Medici collection).— Fig.2. Giorgione, "Sleeping Venus and Cupid" (reconstructed), Dresden, Gemäldegalerie.

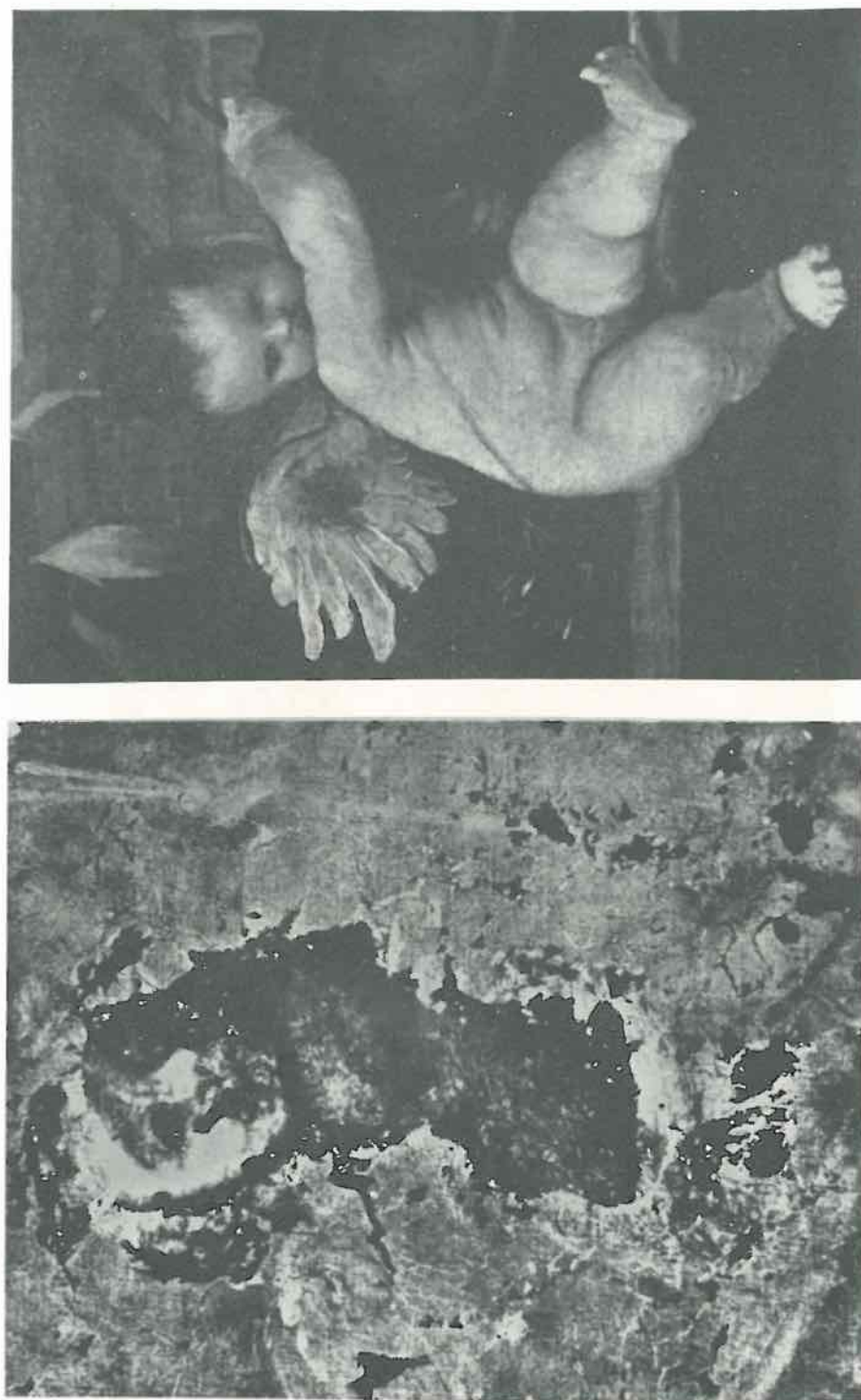


Fig. 3. Giorgione and Titian, x-ray photograph of Cupid detail of Fig. 1 (Posse). - Fig. 4. Titian (?), "Cupid", Vienna, Akademie.



Fig.5. "Sleeping Hermaphrodite and Cupids" (détail), Ptolomy, *Geographia* MS, frontispiece, late 15th C., Paris, Bibliothèque Nationale. - Fig.6. Titian (follower?), "Sleeping Venus(?) and Cupids", Chantilly, Musée Condé.

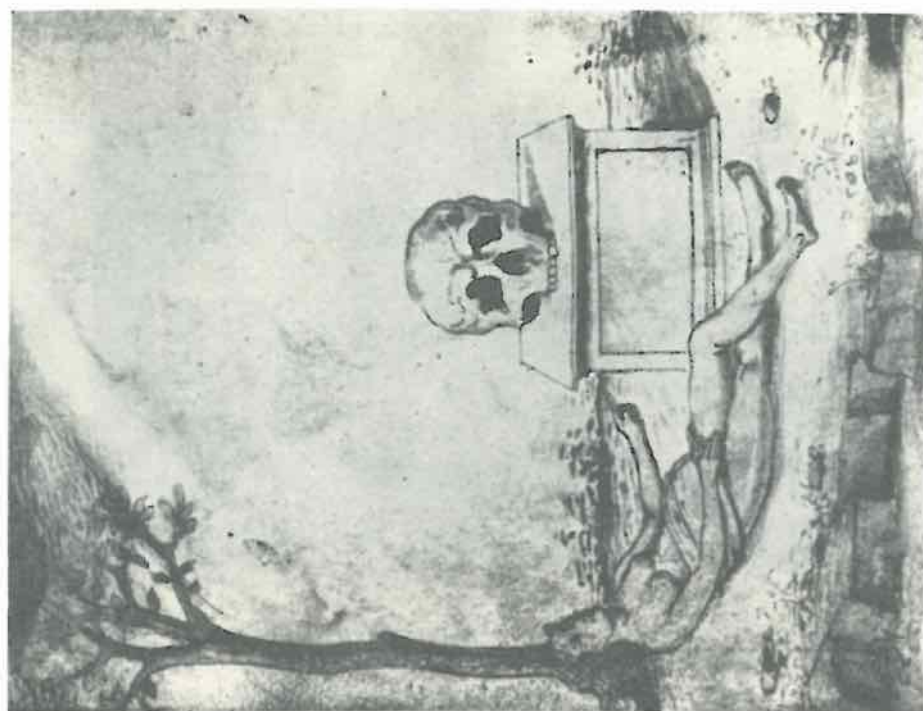
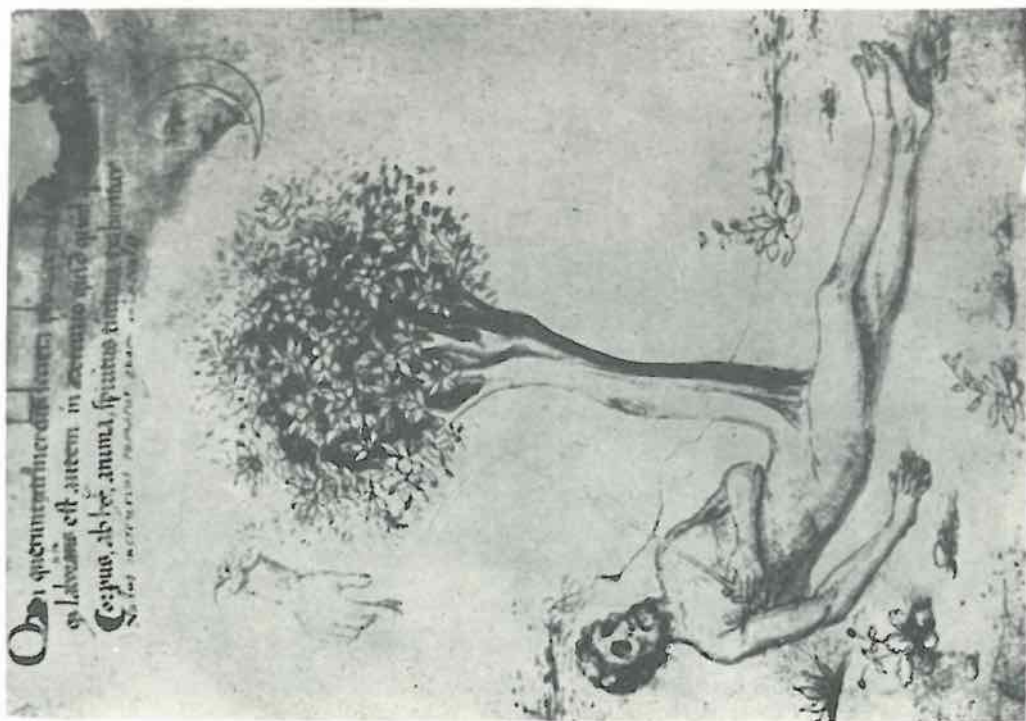


Fig. 7. "Adam", *Miscellanea d'alchimia*, Ashburnham MS 1166, fol. 16, recto; Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana. - Fig. 8. "Eve" (see Fig. 7; fol. 17, verso).

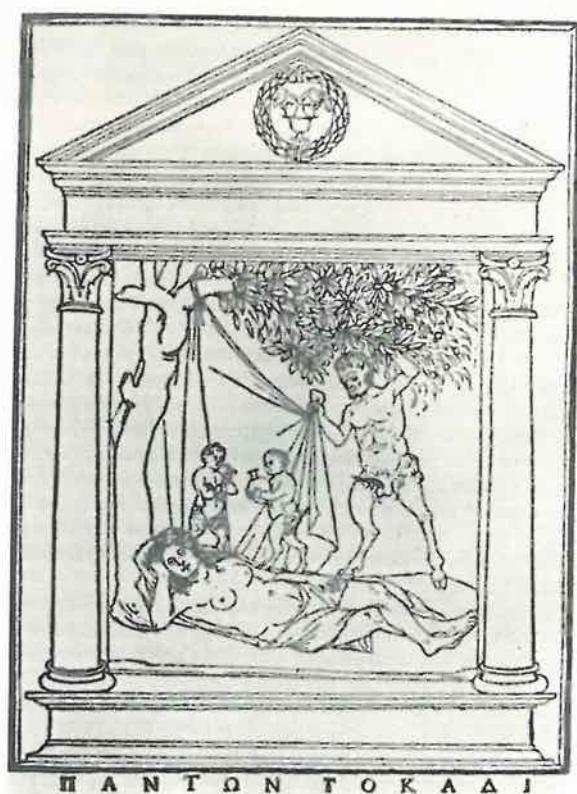


Fig. 9. "Hermes Trismegistus and the Royal Androgyne in the Alchemical Garden", Mylius, "Philosophia reformata", fig. 13. - Fig. 10. "Sleeping Nymph 'Alma Venus' Revealed by Satyr", woodcut, F. Colonna, "Hypnerotomachia Poliphili".

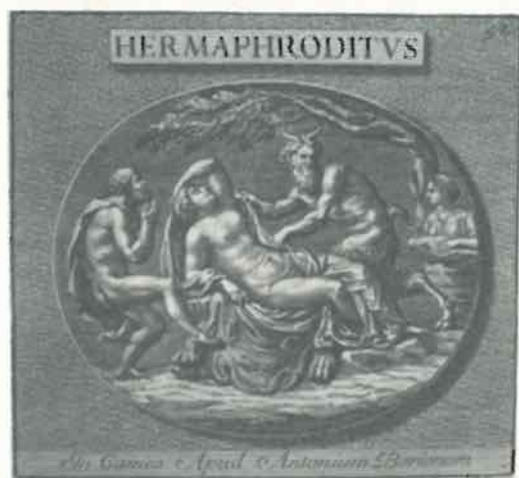


Fig.11. Benedetto Montagna, "Sleeping Mother and Children Revealed by Satyrs", engraving. - Fig.12. "Sleeping Hermaphrodite Revealed by Satyrs", Venuti, "Collectanea antiquitatum romanarum...", pl. 52. - Fig.13. "Sleeping Hermaphrodite and Children" (before "restoration" as the Blundell "Venus"), London, British Museum, Townley Drawings.

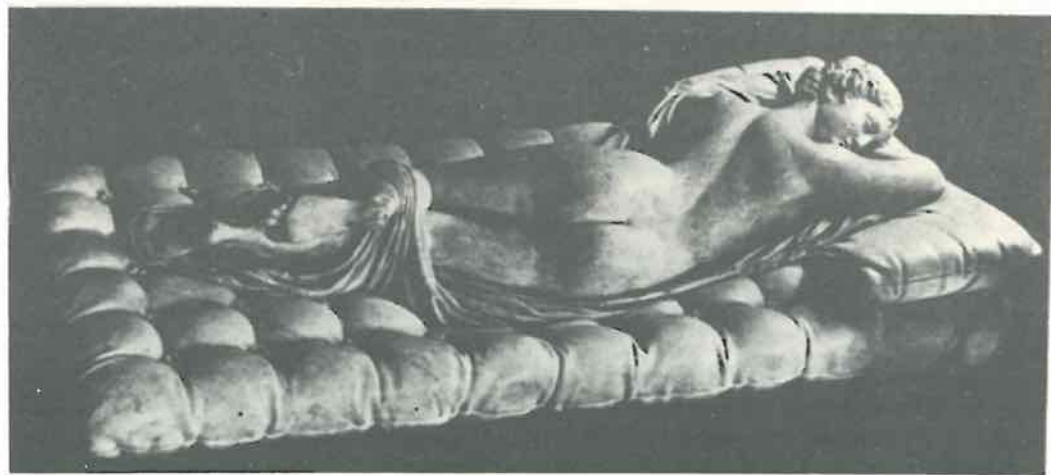


Fig.14. Velasquez, "Rokeby Venus", London, National Gallery.- Fig.15. "Sleeping Hermaphrodite" (restored by Bernini), Paris, Louvre (formerly Borghese collection).

Both are erotic fantasies of Arcadia, an Eden of luxury, calm, and voluptuousness, suffused with dramlike actions and sentiments that encourage a freely regressed reverie and contemplation. The idyllic landscape setting, the reclining nude sleeper, and much in the pose, disposition, and richly draped hillside support are the same. So are the forms of an Amor in the gem and a similarly placed Eros near the feet of the Venus in Dresden. This figure, which was overpainted in the last century but appears in x-ray examination of the painting (Fig. 3)⁴, is not found in other prototypes. It helps identify the canvas as Giorgione's naked Venus and Cupid in a landscape described by his friend Marcantonio Michiel in 1525. The Eros reportedly shows traces of the hand of Titian, who, according to Michiel, completed the Cupid and landscape and who, like his followers, continued to develop this and other aspects of the composition (Fig. 4)⁵.

By the mere drop of a hand the phallus of the Hermaphrodite is gone, or suppressed and a Venus emerges. But, the male member transformed, may reappear in several manifestations:

The arrow or bird once described as held by the Cupid might be another piquant, displaced reference to the lost member, more ominously recalled in the cut stump conspicuously set in the precise center of the composition, directly above the hand that conceals yet attracts attention to the locus of the genital drama.

The over-all shape of the goddess, a long tapered cylindric volume, echoes her androgynous origins: Hesiod ("Theogony", 188ff., 353) and later authors describe her as made from the severed phallus of the sky god Uranus, fallen into the sea and washed to the shoreslathered in foam, accompanied by the flight of doves and swallows. That mythopoetic image of sexual union and regeneration prefigures the fusion of Hermes and Aphrodite, and the fruit of their conjunction, Eros⁶.

An association of the Dresden "Venus" with Hermaphrodite may be repugnant to many. The ancient Greeks themselves abhorred the monster in nature and exposed such abnormal infants to die. But as an image and idea Hermaphrodite had a long and active life in the ancient world. Its sacred representations predate by centuries the bimorphic creatures whose division is described as the cause of love in Plato's "Symposium" (189-193). And they thrive after its emergence as a sensual beauty-type in the years following Praxiteles' androgynous creations. Hermaphrodite became the Hellenistic protector and cult god of marriage, the symbol of fertility, and, in such compositions as the gem, a metaphor for the primal scene, the act of human creation, and its manifold physical and spiritual consequence. The god and its cult exalted the union of male and female principles, the resolution of opposites, the synthesis of polar forces in the dialectic; it symbolically incorporated virtually all parameters of the knowable universe. Hermaphrodite remained a central image in Roman and later Hellenistic cosmology and its translation into the proto-sciences of astrology and alchemy, whose underlying empirical enquiries into psychology and chemistry slowly began to evolve in the Mediterranean world before the Renaissance⁷.

Hermaphrodite as a sign of virtue and its representation in our gem-type were well-known in Renaissance art and thought, owing either to continuous traditions or to revivals. As an arcane erotic motif celebrating pagan worldliness and sensuality, the god was the title subject of the poem "Ermafrodito", addressed and dedicated to Cosimo de' Medici

early in the fifteenth century by Antonio Beccadelli when he was aspiring to join the Florentine academy⁸. For sundry erudite reasons, it had become a familiar sixteenth-century device, once used as a personal emblem by Francis I⁹. The formidable Venetian arbiter of taste, Pietro Aretino, came to associate the erotic attractions of Venus in art and in nature with what he described as her androgynous attributes¹⁰. The gem itself has been recognized in numerous Renaissance as well as ancient replicas (see n. 3). The composition appeared in the "Meeting of Joachim and Anne", painted by Filippino Lippi in 1497¹¹ --perhaps as a talisman of fertility for the aged couple. Copies of the gem were owned by the Humanist--amateur Fulvius Ursinus, who collected works from Giorgione's milieu¹². A Renaissance version was in the fifteenth-century collection of the Medici, who owned other cameos representing Hermaphrodite¹³. Their formulae apparently influenced details of the Donatellesque "tondi" in the Palazzo Medici courtyard¹⁴. Reproductions of the gem, such as the Medici endorsed elsewhere, also appeared in bronze plaques made about 1500 and with others among contemporary illuminations for a sumptuous Florentine (?) manuscript of "Geographia" by Ptolemy (Fig. 5)¹⁵, in whose then-popular astrological treatise Hermaphrodite appears as the seemingly, honored, and prophetic monster offspring of Venus, Mercury, and Jupiter ("Tetrabiblos", III, 8).

Giorgione could, then, have easily known some version of the gem, accessible to him through portable replicas, impressions, or sketches. There are works near his circle or by his hand that recall other aspects of its formula (cf., e.g., Fig. 6)¹⁶. The freely improvising manner attributed to Giorgione's use of antique models coupled with the apparent contributions of other sources that he used readily explains discrepancies between his painting and the gem-type. Its unusual subject is in many ways compatible with the esoteric character of his gentlemanly cabinet art, made for an erudite intellectual aristocracy of friends who apparently encouraged as well as supported the obscure, metaphysical secrets in his pictures, so puzzling to outsiders like Vasari and his Venetian informants¹⁷.

Giorgione's private and enigmatic erotic dreams of Arcadia have often been likened to the rarified quasi-Classical idylls in the love poetry of Pietro Bembo; his "Gli Asolani" (1505), written for the intimate Venetian court of the queen of Cyprus, includes images linking Venus with a virgin, Eve, and queenly mother--also references to Plato's primitive bimorphic lovers appearing in nature and in painting¹⁸. There are other, more secret, specifically Hermetic, references to which mysteries in the work of Giorgione have been associated. The Savant- "Astrologer" engraved by his colleague Giulio Campagnola, perhaps after Giorgione's own work, illustrates occult, possibly alchemical attributes associated with details in his "Three Magi" and "Venus"¹⁹. Like Bembo, Campagnola and perhaps Giorgione belonged to the circle of the humanist-magus Giovanni Aurelio Augurelli in Trevisio, where both artists worked. Reference to Campagnola appears in the alchemical writings of Augurelli ("Chrysopoeia", 3)²⁰.

Hermaphrodite was the "rebus" of Renaissance alchemy, the symbol of its highest order of achievable refinement, the purest gold, the sign for primal matter, and the philosophers' stone. It was the source of all things, the unmoved mover, the catalyst, the melding of opposites, the totality, the all--in short, the embodiment and cypher for infantile fantasies of omnipotence, omniscience, and polymorphic associations, which are at the subjective roots of thought and action before sublimation and objective

understanding. Diety, the alchemical Adam, man's beginnings, as in Judeo-Christian theory, was identified as androgynous. Adam became the bearer of Eve in its masculine universe. A fine late-fifteenth century alchemical manuscript in Florence at the Laurentian Library illustrates the first parent (Fig. 7), whose representation is reminiscent of Giorgione's "Venus". He holds his breast at the nipple and the Hermetic arrow by the rib from which Eve will spring. From him rises the effulgent philosopher's tree of life and knowledge, laden with their fruit and forthcoming progeny, in a transmuted form of his phallus, truncated at this place in the Dresden "Venus". The next leaf, depicting Eve (Fig. 8), is still more similar, but the tree, now withered, springs from her head. In its former place is an altar and skull of mortification, signs of the fate and sacrifice consequent to conjunction by the first couple²¹. Hermetic treatises often show the primal parents, or royal couple, as a fused androgyne, at times reclining on a couch-tomb-altar seeded with rain or below a fruit-bearing tree in the garden of their alchemical wedding (Fig. 9)²².

The syncretisms of Renaissance alchemy, the product in turn of a late-antique and Christian syncretism of myths, mysteries, arts, and sciences, have the comprehensive and eclectic coordinates of a flexible secular religion capable of explaining virtually all phenomena in symbol. I do not wish to imply that its framework is the sole source and significance of the Dresden "Venus" nor to assume the folly and burdens of such monolithic determinism. But a hermetic symbolism very likely may contribute to its forms and meaning.

Giorgione's composition has frequently been linked to the illustration of that beatific contemporary vision of a reclining nude statue (Fig. 10) conjured up by the greedy eyes of Polyphilo, the Renaissance hero and synonym par excellence for magical, polymorphic image-making, whose visions are the substance of Francesco Colonna's charismatic "antico-romance Hypnerotomachia Polyphili" published (1499) in Venice by the phil-Hellene Aldus. This dream within a dream that attempts to resolve the strife in love has since the sixteenth century been identified as a tract filled with covert alchemical meaning, as the very title-theme may be. The nymph-source, in the woodcut labeled the parent of all (IIANTON TOKAAI (applicable to either gender), whose breasts ran ceaselessly with the sweet drink that finally satisfied the constant thirst of Polyphilo, is revealed by her bestial satyr lover-complement and their bimorphic offspring (?) under a half-effulgent, half-barren tree²³. This well-know scene of exposure and revelation in Classical compositions at times showed the parental androgyne or Hermaphrodite uncovered (Fig. 11)²⁴, as was the nymph. Disclosures of the primeval parent and child fused, like the nurturing Madonna and holy Bambino, illustrate a related and still more profoundly regressed dream of oral gratification, reverting to sentimental visions of a babe's "strifeless" Eden, a romanticized universe of oceanic feeling. Various counterparts for the scene have been noted in profane as well as sacred art from Venice and its environs (cf., e.g., Fig. 12)²⁵. There was an ancient version of this infantile fantasy of nursing—one that involved an orgasmic Hermaphrodite parent, who in the late eighteenth century was castrated and despoiled of its children in ruthless fashion by the collector-restorer-creator, after whom it is called the Blundell (Venus) (Fig. 13)²⁶.

Antique fountain sculptures and sarcophagi representing nymphs, naiads, and other fertility gods—for example, the first Latin mother, Silvia Rhea—have been cited as parallels and possible models for Giorgione's "Venus"²⁷. Like the illustration of Colonna's

nymph, these images belong to a large repertoire of related figure-types that include Hermaphrodite and represent sources. Surprisingly, Giorgione's "Venus" has not been discussed in light of the description of the nude statue in Colonna's influential chivalric odyssey. There the nymph it is specifically praised as more beautiful than the ancient "Venus" of Praxiteles that moved the Cnidians to lust. An implicit competition with the famous ancient model was probably also intended by Giorgione in the creation of his new paradigm: To demonstrate the superiority of his medium, in the venerable "Paragone", the painter once challenged the powers of sculpture with the study of a reclining nude, and his Venus partly apes the pudica formula then associated with Praxiteles' invention, surely well known to Giorgione from a copy once owned by his master, Bellini²⁸.

The bounteous virgin goddess of Colonna was, in addition, expressly identified with a virtue only implicit in other likely models for Giorgione's painting--namely, the universal parent--a divinity akin to the pagan mother goddess, the Alma Venus of Lucretius (I, lff.): NATURE, that ultimate source which Vasari so pointedly called the wellspring of Giorgione's genius and power²⁹. For all its many-faceted denotative and connotative meanings, it may be this sense of Venus made substantial and earthly, both revealed and concealed as the source and embodiment of all creation, that is closest to the deepest resonance of significance in the painting.

It seems appropriate for the arguments of this paper and for the purposes of this Congress to note that a host of kindred images, involving similar potent and primitive voyeurist devices and sexual polymorphism, appear in the most celebrated pair of Spanish paintings representing the love goddess.

The "Rokeby Venus" of Velázquez is not merely another sinuous Giorgionesque nude stretched long like a pedum on layers of sheets (Fig. 14). As well known, the composition appears based in part upon the copy of a Hellenistic sculpture that Velázquez knew and admired in the Villa Borghese³⁰. It represents the most famous ancient image of Hermaphrodite, whose erotic charms and surprises were enhanced by the grand seductive bed and high polish then recently given to it by Bernini (Fig. 15). The infant "amorino" of undisclosed sex, who coyly and intimately shares the bed and its secrets, sees the goddess and dimly reveals her watching face in a mirror to our voyeurs, who otherwise safely observe, seemingly unobserved, almost as with the Dresden "Venus".

The address and disclosure differ radically in Goya's fierce "Maja Desnuda", whose outspoken and aggressive frontal display shows what behaviorists identify as an ambiguous and partly masculine mode of "presenting"³¹. Her arresting stare, like the interior scene, are, of course, derived (just as are these elements in Manet's once equally audacious "Olympia", which the "Maja" also influenced) from Titian's variations upon Giorgione's invention--in the "Venus" of Urbino and other of his studies of the reclining nude goddess known to Goya at the Prado and probably through reproductive prints. Other similarities can be traced to the abandon of Titian's sleeping Andrian nymph and a similar, mutual source, also represented in the royal collection, the Hellenistic statue of Ariadne, discovered on Naxos--then identified with the arch "femme fatale", Cleopatra³². The spirited princess-priestess of the bull cult of (Crete) was the fertile consort of the effeminate Dionysos, and her statue was a contemporary of and a likely part-prototype for the Hermaphrodite of the gem³³.

The profound infantile associations to the primal scene, and their voyeuristic origins, which contribute to the richly generative power of Giorgione's invention, are wonderfully and informatively—but darkly—illustrated by another Spaniard: Picasso presented almost serial developments and reworkings of this theme and its established imagery in his graphic alchemy of the 1930's. There is the artist as innocent who watches the parents marriage bed and nude mother with fixation and a Classic sublimated wonder (Fig. 16). Then appear biomorphic conversions in another familiar scene, where the bull-like satyr uncovers, reveals, and approaches his animistic complement (Fig. 17). Following these are violent conjunctions of male and female principles represented by other bi-morphs such as the minotaur and female centaur (Fig. 18) or terrifying polymorphic and Oedipal apparitions of monsters that synthesize visions of that union (Fig. 19). When transported to the "corrida", these same actors perform their mortal, coital drama in a rich and archaic mystery, whose rites of initiation, sacrifice, triumph, and renewal so deeply affect the mind and senses of the observer. These passionate and violent contrapuntal images of catharsis and terror known in the creative, and seemingly destructive, process surely motivate the story of Picasso's "Guernica" as much as a historic event—and a wealth of other sources³⁴.

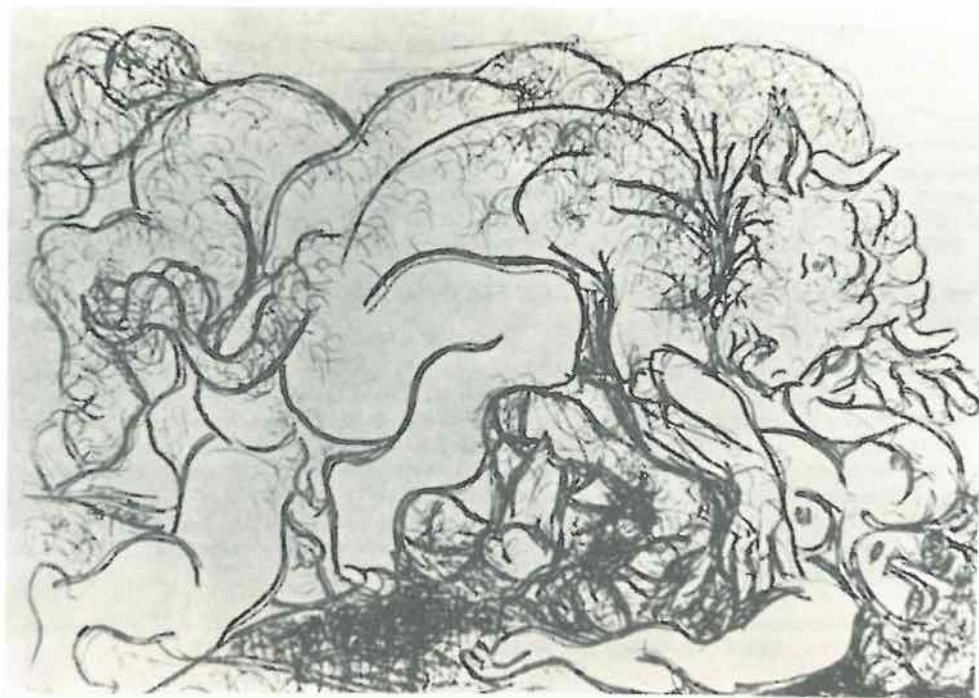
Clearly, the foregoing motifs of primitive life-revealing voyeurism, so essential to the artist's own creative process, cannot fully explain the meaning or making of even these basic models or their variations. Investigations reveal many truths about works of art, which demonstrate their vitality in an ever-expanding universe of meaning. Patterns of continuity between images, and themes, may be prerequisite to dialogues in the silent language of vision, but these vehicles of communication are not immutable archetypes. They continually evolve through time, as does the conversation of which they are part. Their meanings are both latent like seeds, and continue to flourish, in the works and their recreators. Free enquiry historically generates questions—not one answer, but a continuum of explanations that need not be polarities resolved in androgyny.

NOTES

1. On the type, see discussion and bibliography in A. Giuliano, "Gorgone", in 'Enc. Arte Antica', III, 982ff., and for representative samplings of bimorphic imaging, V. Slomann, "Bicorporates, Studies in Revivale and Migration of Art Motifs", Copenhagen, 1967, II, plates.
2. For predecessors of the painting, and its place in a Venetian "ambiance" of ideals of serenity and eroticism, see M. Meiss, "Sleep in Venice; Ancient Myths and Renaissance Proclivities", 'Proc. Am. Philos. Soc.', 111, 1966, 348ff.
3. Sundry lists and examples of ancient and modern copies or variations appear in L. Stephani, "Erklärung einiger in Jahre 1868 in südlichen Russland gefundener gegenstände", 'Compte-rendu... St. Petersburg', 1869, pp. 185f., n. 9; 1880, p. 93, 4, no. 10 (excavated bronze relief); A. Chabouillet, "Etude sur quelques camées du Cabinet des Médailles", 'Gaz. archéologique', 11, 1886, 22f. (15 examples); P. Hermann, in W. H. Roscher, "Lexikon der... Mythologie", Leipzig, 1864-, I, 2327-30 (from Hellenistic painting); E. Babelon, "Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale", Paris, 1897, pp. 33ff., nos. 48 (bibl.) and 49 (questions of antiquity) and, further, nos. 51ff. (variants), 493f. (modern 16th-century Italian); S. Reinach, "Pierres gravées...", Paris, 1895,



Fig. 16. Picasso, "Sleeping Nude Exposed Before Youth", aquatint, November 1934. - Fig. 17. Picasso, "Sleeping Woman Revealed by Satyr-Minotaur", aquatint, June 1936.



- pp. 42, 94, pls. 39, 82, 84, 124; A. Furtwängler, "Beschreibung der geschnitten Steine in Antiquarium", Berlin, 1896, nos. 290?, 3911f., 4093?, 6820, 8198, 11167, 11241f.; —, "Die antiken Gemmen", Berlin, 1900, II, 262, pl. 57, no. 23; H.B. Walters, "Catalogue of Engraved Gems... British Museum", London, 1926, nos. 1535, 3481f.; "Antiken Gemmen in deutschen Sammlungen: München", Munich, 1922, I, pt. 3, nos. 3189, 3502f., 3506; M.L. Vollenweider, "Die Steinschneidekunst...", Baden Baden, 1966, p. 35, n. 59, pl. 25, nos. 7-8; see also nn. 13 and 26, below. For oriental, Dionysian, and Egyptian sources for the attributes (fan, syrinx, lyre, and god), see L. v. Römer, "Über die androgynische Idee des Lebens", 'Jahrb. f. sexuelle Zwischenstufen', 2, 1903, 808ff., figs. 21-87; S. Reinach, "Répertoire de peintures grecques et romaines", Paris, 1922, pl. 98, no. 2.
4. H. Posse, "Die Rekonstruktion der Venus mit dem Cupido von Giorgione", 'Jahrb. d. preussischen Kunstsammlungen', 52, 1931, 29ff., figs. 2-5.
 5. G.M. Richter ("Giorgio da Castelfranco", Chicago, 1937, pp. 85f., 215f.) identified parts of the cupid (without a bird) and the right side of the landscape as finished by Titian, which agrees with Marcantonio Michiel's description of the painting, then in the house of Gerolamo Marcello; he also noted that Justi thought the stump Titian's work and that the "Cupid" in Vienna, a fragment with traces of the legs of Venus, had been linked to the school of Titian and the Dresden composition; cf. L. Baldass, "Giorgione", tr. J. M. Brownjohn, New York, 1965, p. 178, no. 43, pl. 74. For sleeping figures related to the goddess and the circle of Titian, see Meiss, figs. 16, 21, 29; for kindred awake examples, T. Reff, "The Meaning of Titian's Venus of Urbino", 'Pantheon', 21, 1963, 358-66; for other related figures, see nn. 23, 30, 32, below.
 6. For the birth accompanied by doves and sparrows, see Apollodorus, i, I. 3. For the goddess, her patronage, and Eros, see Roscher and Furtwängler, in Roscher, I, 390-419.
 7. Ancient meanings and manifestations of Hermaphrodite are discussed at length in Roscher, I, 3214-2340, and by M. Delcourt, "Hermaphrodite: Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity", tr. J. Nicholson, London, 1961. Her Chapter 5, pp. 67., like the extensive enquiries into the subject by C. Jung ("Collected Works", Princeton, 1966-, esp. XII, 227ff., "Psychology and Alchemy", tr. R. F. C. Hull), deal with the central place of the god in post-antique alchemical theory (see esp. p. 319 and lists on pp. 528/androgyny/, 545) as well as with the underlying tenets and functions of the occult art. Its crypto-science of psychology and chemistry are examined from other valuable points of view by A.J. Hopkins ("Alchemy, Child of Greek Philosophy", Morningside Heights, 1934) and J. Read ("Through Alchemy to Chemistry", London, 1957, pp. 14ff.).
 8. A. Beccadelli (Il Panormita), "L'Ermafrodito", ed. J. Tognelli, Rome, 1968, p. 21 (written 1419-25). Alfonso de Petris informs me that the lascivious and Epicurean orientation of its "antico" epigrams was echoed in other Florentine court poetry at the time (cf. Florence, Riccardiana Library, MS 1166, esp. 46f., 53) and in the wider interests of Cosimo's circle.
 9. E. Wind, "Pagan Mysteries in the Renaissance", 2nd ed., New York, 1966, pp. 213f., fig. 80; further, pp. 211ff., for other examples of its Renaissance symbolism and importance.
 10. "Lettere sull'arte di Pietro Aretino", ed. F. Pertile, Milan (1957-), I, 247, no. 167 (after 16 April 1542 to Guido della Rovere, Duke of Urbino), made in elaborate praise of a painting of Venus given the body of a woman and the musculature of a man (cf. an analogous description of the gem in Roscher, I, 2328), because she infuses her qualities in the choices of both sexes and is stirred by masculine and feminine feelings (reference generously brought to my attention by Colin Eisler).
 11. A. Scharf, "Filippino Lippi", Vienna, 1935, pl. 69, no. 97 (illustration); listed with other examples in P. Bober's photographic archives, Speculum, New York University, Institute of Fine Arts.
 12. P. de Nohlac, "Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini", 'Mél. arch. et hist.', 4, 1884, 139ff., 161, inventory nos. 163 and 170 (the large collection, which included numerous Venetian works/172ff/, also contained the library of Bembo).
 13. G. Pesche, "Gemme medicee del Museo Nazionale di Napoli", 'Riv. Real Ist. Arch. e Storia dell'Arte',

- 5, 1937, 64, 85 (1457 and 1492 inventories), 92, nn. 89-91, pl. 2, no. 13 (copy); further, n. 92 (replicas), p. 62, pl. 2, no. 11 (Hermaphrodite, Eros, and Aphrodite), and p. 63, pl. 2, no. 12 (Hermaphrodite, Satyr, and Amors).
14. L. Müntz, "Les precurseurs de la Renaissance", Paris, 1882, p. 70; P. Schubring, "Donatello", Stuttgart, 1907, pls. 153-6, esp. 154; A. Venturi, "Storia del Arte Italiana": VI. "Sculptura del quattrocento", Milan, 1908, 507 (Bertoldo).
 15. Paris, Bibliothèque Nationale, Latin MS 8834: "Ptolomei Alexandrini VI... Geographiae libri VIII...", tr. Jacopo Angelo de Scarparia, from the collection of king Mathias Corvin of Hungary, d. 1495 (gem illustration lower left on title page border with eighteen miniature Classical heads and mythological scenes apparently from the Medici collection in Florence). Pesce (p. 92, n. 90) lists two plaques, in Naples and Berlin, citing Filangeri, "Plachette del Museo Nazionale di Napoli", 1899, no. 2. On the ready transmittal of small antique objects, cf., e.g., Müntz, p. 190, a Greek vase sent to Venice in 1491 with Poliziano by Lorenzo de Medici. Manuscripts discussed with Neal Gilbert.
 16. Cf. esp. Meiss, p. 353, n. 36, fig. 16, a Venus (Hermaphrodite?) and three cupids asleep, Chantilly "Follower of Titian"; and, further, figs. 18, 20, 26, 38.
 17. G. Vasari, "Le vite...", ed. G. Milanesi, Florence, 1878, IV, 96. For Giorgione and the antique (including cameos), his special patronage, and lyric interpretations, see, e.g., Richter, pp. 66ff., 87f., and T. Pignatti, "Giorgione", tr. C. Whitfield, London, 1971, esp. pp. 7, 12, 16ff., 103ff.
 18. P. Bembo, "Gli Asolani", tr. R.B. Gottfried, Bloomington, 1954, pp. 92ff., 184ff. -- set in the pastoral court near Trevisio of Catherine Comaro, former queen of Cyprus, home and birthplace of Aphrodite and her androgynous cult. For Giorgione's probable relations to Bembo, his poetry, and the court of Catherine Comaro, whose portrait he painted, see Richter, pp. 48ff., 87f.; Pignatti, pp. 22f., 57, 162; and, generally, R. Wittkower, "L'Arcadia e il Giorgionismo", in "Umanesimo europeo e umanesimo veneziano", ed. V. Branca, Venice, 1963, pp. 473-84.
 19. G.F. Hartlaub, who likened Campagnola's composition and its arcane details to Giorgione's "Three Magi or Three Philosophers" ("Der Stein des Weisen", Munich, 1959, pp. 47f., nos. 17, 18; further, Richter, pp. 74, 258, after lost painting by Giorgione), identified the inscriptions held by its figure as alchemical and the skull, stump, dragon, and sea about him as the Hermetic symbols of Putrefaction. Hartlaub ("Giorgiones Geheimnis", Munich, 1925, pp. 14ff.; also F. Hermanin, "Il mito di Giorgione", Spoleto, 1933, pp. 89ff.; Richter, p. 50) suggested that illusive aspects in Giorgione's works may reflect secrets held by a select occult society, to which he belonged, followers of alchemy, whose popular practice the senate banned from Venice in 1488. For the hosts of explanations elicited by enigmatic works of Giorgione, like the "Tempest" and "Three Philosophers", see the recent reviews of Pignatti, pp. 38, 101f., 105f., passim.
 20. I.A. Augurelli, "Chrysopoeia", Venice, 1515, pt. 3 (Campagnola); R. Weiss, in "Diz. Biog., Ital.", IV, 579-81 (Augurelli's links to Bembo, Sannazzaro's "Arcadia", Ficino, and an edition of Ptolemy, 1511).
 21. For the MS (Florence, Biblioteca Medici-Laurenziana, Ashburnham MS 1166, Miscellanea d'alchimia), see C. Carbonelli, "Sulle fonti storiche della chimica e dell'alchimia in Italia", Rome, 1925, pp. 46ff., figs. 74, 76 (Adam, Eve), figs. 51, 56, 67, 71, 75 (philosopher-alchemists). The date and the alchemical symbolism are noted by J.V. Lennep, "Art & Alchimie", Brussels, 1966, p. 42 (end of 15th century), fig. 15 (Adam: Mercury, secret of philosophy, extracts spirit), fig. 17 (Eve: union of the two principles permits reign of the child of philosophy). Jung, who briefly discussed these figures (XII, 255, 267, figs. 131, 135), and the psychological symbolism of various of their attributes, associated Adam with primal matter, the Philosopher's tree with the Tree of Knowledge (XIII, 304f.), its withering or stump (V, 424, castration; XIII, 401, loss and dismemberment) and skull with the Passion and cross; and its fruit with the new Adam, Christ -- the philosopher king and rebis-homunculus (cf. Richter, pp. 77, 235, pl. 8, an onanistic infant "Paris" near Giorgione with the Dresden composition, and Nativity setting; and for the motifs in proliferation, p. 260, pl. 111, nude Ceres and putti after lost (?) work).

22. Cf. J. D. Mylius, "*Philosophia reformat*", Frankfurt, 1622; cf. also Lennep, pp. 112ff., figs. 118ff., and, further, figs. 81, 89, 94-6, for variants in other hermetic prints, and pp. 210ff., for observations upon alchemy in sixteenth-century Italy and Venice.
23. The woodcut in F. Colonna, "*Hypnerotomachia Poliphili*", Venice, 1499, I, Chap. 7, folio d viii, was linked with the Dresden painting, for example, by Hermanin, p. 125, fig. (1933, with related subsequent versions of the sleeping goddess); F. Saxl, "*Lectures*", London, 1957, I, 162ff. ("Titian and Aretino"; May 1935); Meiss, pp. 350f., fig. 9 (discussion of inscription readings); M. Kahr, "Titian, 'The Hypnerotomachia Poliphili' Woodcuts, and Antiquity", 'GBA', 67, 1966, 121f. (several differences noted between text and print); Pignatti, p. 109; M. Liebmann, "On the Iconography of the 'Nymph of the Fountain' by Lucas Cranach the Elder", 'J. Warb. Court. Inst.', 31, 1968, 436. Colonna's text was identified in the sixteenth century as a disguised alchemical romance; see, e.g., A. Blunt, "The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France", 'J. Warb. Court. Inst.', 1, 1937, 123ff.

For an analogous dream-like vision in Hermetic literature (with voyeurist descriptions of a sleeping nude statue-like Venus revealed; mentions of an indolent royal couple; the fruitful, mortifying tree coupled with the promise of a new king; and the emergence of an attendant cupid), see (J. V. Andreae) "*Chymische Hochzeit*", Strassburg, 1616, tr. as "*The Hermetick Romance or the Chymical Wedding of Christian Rosenkreutz*", anno 1459, by E. Foxcroft, London 1690, reprinted in "*A Christian Rosenkreutz Anthology*", ed. P.M. Allen, New York, 1968, pp. 130f. (fifth day, paragraph 2).

24. For example, British Museum, Townley Drawings, "Cameo dark Sard./ belonging to Dr. Giraldi/ Rome"; A.R. Venuti, "*Collectanea Antiquitatum Romanarum*", Rome, 1736, pl. 52.
25. Meiss, pp. 360ff, passim, linked especially with the Madonna and sleeping (nursed?) child and sundry pagan thematic affiliates (pp. 356ff., fig. 36ff., and passim).
26. S. Howard, "Henry Blundell's Sleeping Venus", 'Art Quarterly', 31, 1968, 405-420, figs. 1-5. (The present paper is an extension of part of a projected Addendum for this article that also deal with a related theme in Epigonos' masterpiece representing a fallen Gaul mother caressed by her child (Pliny, "Nat. Hist.", XXXIV, 88), a similar classicizing (?) detail and oral fantasy in Delacroix's "Massacre at Scio" (lower right), and Thorvaldsen's translation of Hermaphrodite and cupids gems in his collection (P. Fessing, "Thorvaldsen Museum... Gems and Cameos", Copenhagen, 1929, nos. 1898-9) into a Venus and Amor à la "Paulina Borghese" (J.B. Hartmann, "Alcune opere di Canova e Thorvaldsen", in 'Arte neoclassica', Venice, 1964, p. 158, n. 1, figs. 36, 37, 39).)
27. O. Kurz, "Huius Nympha Loci", 'J. Warb. Court. Inst.', 16, 1953, 171ff., 177, n. 1, linked in passing to a nymph type once in the Collacci collection. Reff ('Pantheon', 21, 1963, 361f.) thought the figure a nymph made into Venus by Titian; cf. Meiss, p. 348, n. 4, for a corrected reading of Michiel, and p. 350f., for related nymphs. B. Degenhart, "Antonio Pisanello", Vienna, 1942, p. 26, pl. 31 (Biblioteca Ambrosiana, Milan; Silvia Rhea sarcophagus type).
28. For Giorgione's study of views of a reclining nude (like his Venus) to demonstrate the superiority of painting over sculpture, see Vasari, IV, 98; for related competition and emulation by Renaissance artists with the works and reputations of ancient artists, cf., e.g., E.H. Gombrich, "Norm and Form", London, 1966, pp. 6ff. The Venus pudica pose introduced by Praxiteles was known from the 14th century (see Müntz, p. 141) and probably associated with the salacious and effeminate habits of the Carians (Ovid, "Metamorphoses", IV, 285ff.; Strabo, XIV, 656).
29. Vasari, IV, 92 (there described with his refined temperament and patronage /further, p. 99/). Jung (V, 74ff., fig. 1) attractively identified Colonna's sleeping nymph with the Alma Venus (Mother Nature) of Lucretius ("De Rerum Naturum", I, 21-4), as the creator of all things and symbol of subjective nature worship, whose partial, Christian, rejection resulted in contemplative independence and science, initially with the aid of visual art. The mysteries of Giorgione's "Tempest" have also been explained as dedicated to Nature, Venus, and Hermetic symbolism; see Ferriguto, Hartlaub, Stefanini, and Calvesi in Pignatti, p. 101.

30. C. Justi, "Diego Velazquez und seine Jahrhundert", 5th ed., Zurich, 1933, p. 660 (acquired cast in Rome). To other sources listed by E. Trapier ("Velazquez", New York, 1948, pp. 355ff., 404), perhaps add Giorgione's rear and multiple views of the goddess and other nudes preserved in copies and descriptions--e.g., Vasari, IV, 98; O. Kurz, "Holbein and Others in a Seventeenth Century Collection", 'Burl. Mag', 83, 1943, 281f.; Pignatti, pp. 162f., nos. 3, 6.
31. Cf., e.g., R.D. Guthrie, "Evolution of Human Threat Display Organs", 'Evolutionary Biology', 4, 257, 302, 268ff., 283, 296; and, further, A. Ehrenzweig, "Unconscious Form Creation in Art", 'British J. of Medical Psychology', 21, 1948, 210ff. Psychological aspects of this study have benefited from discussions with Dr. J. M. Sacks.
32. A. Blanco, "Museo del Prado: Catalogo de la escultura; esculturas clásicas", Madrid, 1957, pp. 97f., no. 167E, pl. 76 (Ariadne formerly "Cleopatra" acquired from Odescalchi collection in 1724; see also "ibid", p. 7, citing Palomino's biography, for bronze statuettes of the "Hermaphrodite" and other famous antiques--including the small bronze Ariadne in Prado sculpture galleries?--brought from Rome by Velasquez) and, further, E. Harris, "La mission de Velasquez en Italia", 'Arch. Esp. de Arte', 33, 1960, 109ff., 116, pl. 3 (Hermaphrodite), p. 128, n. 60 (Ariadne). Goya doubtless knew Titian's Urbino "Venus" and/or its type in Italy or through reproductive prints, which he made as well as studied. For Titian's variants on the motif in the Prado, known intimately to Goya as caretaker of the royal collection, see illustrations and discussions in E. Panofsky, "Problems in Titian", New York, 1969, pp. 121ff., figs. 114 (Andrian Nymph, closest in body address), 134ff. (versions of the "Venus with the Organ Grinder"); p. 192, fig. 197 (Prado "Venus", begun c.1515). Goya's Prado models were discussed with Donna Thomas. For "Olympia" and the "Venus" of Urbino, see T. Reff, "The Meaning of Manet's Olympia", 'GBA' 63, 1964, 114ff., and, further, for the "Maja Desnuda", see A.C. Hanson, "Edouard Manet 1832-1883", Philadelphia, 1966, pp. 73f. (Baudelaire letter, 1859).
33. On the famous statue type, see W. Fuchs, in Helbig's "Führer", 4th ed., no. 144 (bibl.); H.H. Brummer, "The Statue Court in the Vatican Belvedere", Stockholm, 1970, pp. 154ff., (illustrations and discussion of its history as "Cleopatra" and similar types, including the Colonna and Giorgione nudes); and Howard, 'Art Quarterly', 31, 1968, 411, nn. 7ff. passim (its relation to the reclining hermaphrodite and like fantasies of polymorphism).
34. Picasso's representation of the above-mentioned motifs--innocent voyeurism, bimorphic conjunction, and rites of the "corrida"--appear sustainedly in prints that he made between 1933 and 1936 (G. Bloch, "Pablo Picasso: catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié, 1904-1967", Berne, 1968; cf. esp. nos. 226, 229f., 259ff., 264f., 288f., as related to this essay). Though prefigured in earlier work (e.g., nos. 44, 77, 84, 138, and below), they grow directly out of his erotic studies of the artist, his model, and his muse (esp. nos. 145ff., 165ff.). Several of these and other darkly passionate visions of the primal scene that anticipate key elements in the final mural appear in A. Blunt, "Picasso's 'Guernica'", London, 1969, figs. 3-10, 12-15, where a selection of other sources is noted.

TROIS HOMMES DEVANT UN SALON: BAUDELAIRE, FROMENTIN ET THORE-BURGER EN 1845

PIERRE MOISY. UNIVERSITE DE STRASBOURG II. FRANCE

Le Salon de 1845 n'est pas un des très grands Salons du XIXe siècle; à part un très bel envoi de Delacroix, un autre de Corot, une espèce de rétrospective de Decamps et l'étonnante "Prise de la Smalah" d'Horace Vernet¹.

Mais il est digne de retenir l'attention parce qu'il a vu la naissance à l'activité littéraire de deux débutants qui se sont illustrés plus tard dans la critique d'art: Baudelaire et Fromentin. Il est intéressant de comparer entre eux ces deux hommes mis en présence des mêmes oeuvres, à un âge qui les rend très comparables; et il peut être fructueux de les placer en face d'un de leurs aînés dont les écrits faisaient autorité; nous avons choisi Théophile Thoré, dit plus tard Wilhelm Bürger et souvent connu aujourd'hui sous le nom de Thoré-Bürger². De la sorte, on peut être autorisé à définir des attitudes possibles d'un critique devant l'oeuvre d'art et à en esquisser une typologie.

En 1845, Thoré a 38 ans; depuis 1844, ses articles du "Constitutionnel" lui ont valu une large audience; ce qui ne l'empêche pas de militer ardemment dans les rangs des républicains, à ses risques et périls.

À la même date, Baudelaire a 24 ans et Fromentin 25. C'est le premier essai des deux jeunes écrivains et il est timide: Baudelaire, qui signe Baudelaire-Dufays, passe pour avoir détruit tous les exemplaires non vendus de sa brochure³; quant à Fromentin, il est publié par l'éphémère "Revue organique des départements de l'Ouest", qui est rédigée et imprimée dans sa ville natale et endormie de La Rochelle et qui ne durera qu'un an; ses deux articles y paraissent en avril et mai 1845, cependant que l'écrit de Baudelaire est annoncé par la "Bibliographie de la France" du 24 mai de la même année.

Aucun de ces trois hommes, pour autant qu'on le sache, ne se connaît⁴.

Il leur est arrivé naturellement d'être en désaccord, mais aussi dans un accord profond; avec des nuances qui méritent l'attention. Il ne saurait être question de faire l'exact relevé des "variantes"; quelques exemples suffiront que nous prendront uniquement dans

le domaine de la peinture; en remarquant toutefois que Fromentin est beaucoup moins abondant et libéral dans ses énumérations que Baudelaire ou Thoré; ceux-ci traitent, ou exécutent, bien des exposants qu'il passe sous silence.

Rejet sans appel de Baron⁵, de Brascassat⁶, de Claudius Jacquand pour son "Conseil des Ministres aux Tuileries, le 15 août 1842"⁷; réserves très vives pour le "Départ des Apôtres" de Gleyre⁸, plus polies pour Tony Robert-Fleury⁹, très vigoureuses - ce qui est méritoire - pour la "Prise de la Smalah" d'Horace Vernet¹⁰, approbation pour Hippolyte Debon¹¹ et, ce qui est plus curieux, d'Hippolyte Flandrin pour son "Portrait de femme", qui évoque la "Joconde" pour Fromentin¹², que Thoré "préfère à tous les portraits du Salon"¹³ et qui fait à Baudelaire "le plus vif plaisir",¹⁴ de Philippe Rousseau¹⁵, bien oublié pourtant. Mais, dans tous ces cas, il s'agit d'artistes qui, sauf Vernet et Flandrin, n'ont pas laissé de souvenirs bien vifs.

Plus intéressantes sont les divergences - et plus instructives -: pour Fromentin et Thoré, Díaz est "un prestigieux coloriste"¹⁶, "étincelant comme Watteau ou Velázquez"¹⁷; pour Baudelaire, le peintre devra prendre sa revanche, car il ne montre cette fois que des images de "kaleïdoscope"¹⁸. Chassériau, qui expose "Ali-ben-Hamet, pacha de Constantine", est maltraité par Fromentin qui lui reproche d'avoir trahi les leçons de son maître M. Ingres¹⁹, mais Thoré admire cette "composition pleine de grandeur et de majesté"²⁰ et Baudelaire prédit que l'artiste "deviendra un peintre, et un peintre éminent"²¹.

Mais trois hommes l'emportent aux yeux de nos trois critiques: Decamps, Corot et Delacroix. Le premier présente en neuf dessins, à côté de sa "Déroute des Cimbres" ou du "Supplice des Crochets", présents à la mémoire de tous, "l'Histoire de Samson". Tous les trois apprécient particulièrement le "Samson à la meule" et, comme le dit Fromentin, y admirent la façon dont le maître sait "accorder, dans un étonnant équilibre, le sentiment profond de la réalité avec l'élévation du style"²², d'un style qu'ils placent à côté de celui de Poussin, de Raphaël et de Michel-Ange²³.

Corot a présenté "l'Homère et les bergers", ainsi qu'un "Daphnis et Chloé". Tous sont très élogieux, Thoré avec peut-être un peu de retenue car il déplore certainement l'ostracisme dont est victime son ami Théodore Rousseau; mais Baudelaire et Fromentin ont le même élan et tous deux définissent bien ce qu'ils aiment chez le maître: la qualité de son âme et la profondeur de son dialogue avec la réalité du monde extérieur. C'est à propos de Corot que Baudelaire dit profondément: "Une oeuvre de génie - ou si l'on veut - une oeuvre d'âme - où tout est bien vu, bien observé, bien compris, bien imaginé est toujours très bien exécutée, quand elle l'est suffisamment"²⁴. Quand à Fromentin, c'est en s'inspirant de Corot, considéré comme chef de file des paysagistes de la nouvelle manière, qu'il formule une éloquente exhortation qu'il a retenue l'attention de L. Venturi²⁵ et qui est animée du même "spiritualisme" que celles de Baudelaire: "Étudiez les procédés dans les maîtres, le vrai dans la nature, mais ne cherchez qu'en vous-même l'image innée du beau et de l'inspiration qui fera de votre art la "splendeur du vrai"²⁶ (expression platonicienne également chère à Thoré).

Pour Delacroix, nos trois critiques rivalisent d'enthousiasme et sont unanimes sur un point: la sottise querelle Ingres-Delacroix est dépassée; comme l'avait très bien dit Fromentin dans une lettre à Bataillard: il faut apprendre au public "que Delacroix et M.

Ingres ne se ressemblent pas, mais ne s'excluent en rien²⁷ et -fait à noter- aucun des trois, en 1845, n'écrit le mot de "romantisme"; mais il y a des divergences, ou des nuances, dans cet accord et il ne faut pas perdre de vue une remarque de Thoré qui va loin: constatant que "Delacroix n'a pas pu conquérir... l'approbation de la foule"²⁸, le critique précise cruellement: "nous sommes quelques centaines en France, tout au plus, qui avons imposé à la multitude une sorte de respect aveugle pour sa renommée, sans avoir réussi à le rendre sympathique"²⁹.

Delacroix avait eu deux tableaux refusés par le jury; ce qui scandalisait à juste titre nos critiques, mais il présentait finalement: "Mouley-Abd-err-Rahmann, sultan du Maroc, sortant de son palais de Mequinez", "Dernières paroles de l'empereur Marc - Aurèle", "la Madeleine dans le désert", "la Sibylle au rameau d'or". Il faut croire que la Sibylle n'avait pas donné le même rameau d'or aux trois écrivains, car leurs opinions se séparent assez nettement: en fait, ils sont tous d'accord pour célébrer le tableau du "Sultan du Maroc", en quoi nous reconnaissons aujourd'hui un des jalons importants des recherches de Delacroix, "la plus belle peinture du Salon Carré", dit Thoré³⁰, "une oeuvre d'une vérité profonde et du plus grand style" pour Fromentin³¹; quant au reste des envois, les contradictions sont éclatantes: Baudelaire trouve dans la "Sibylle" "une belle et originale couleur"³²; Fromentin la déclare "absolument avortée"³³; le "Marc-Aurèle" ne le satisfait pas complètement³⁴, mais enthousiasme Thoré et lui inspire des méditations historiques³⁵; Baudelaire s'exprime ainsi: "tableau splendide, magnifique, sublime, incompris"³⁶. Sur la "Madeleine", les oppositions sont encore plus nettes³⁷.

Mais à ces nuances dans l'admiration, si fortes qu'elles soient, Baudelaire ajoute deux singularités: il est le seul des trois à citer -et avec éloges- l'immense allégorie de Victor Robert, "La religion, la philosophie, la science et les arts éclairent l'Europe"... qu'avait attaquée toute la critique, quand elle en avait parlé³⁸. Et surtout, il consacre un développement important, de plusieurs pages, au tableau de William Haussoullier, "La Fontaine de Jouvence", si totalement oublié qu'il n'a été retrouvé que depuis peu dans une collection anglaise³⁹.

Ces divergences, ces disparates, ces contrastes, d'où proviennent-ils?

A notre avis, de ce que, devant les mêmes tableaux, nos trois critiques ont exprimé, non seulement, ce qui va de soi, la différence de leurs tempéraments, de leurs idiosyncrasies, mais aussi la non-compatibilité de leurs points de vue.

Pour Thoré, militant politique très sérieusement engagé, la critique d'art a une fonction: "c'est là vraiment le grand rôle de la critique, d'élever à soi les indifférents ou les aveugles. Cette mission est absolument la même que celle du journalisme politique, qui défend un certain principe, qui en expose les raisons fondamentales, et qui le montre fonctionnant et se manifestant dans ses résultats"⁴⁰. C'est pourquoi, il a fait précéder sa brochure d'une fort longue dédicace à Béranger, poète qui ne devait sa popularité qu'à son engagement politique; c'est pourquoi il y demande que l'artiste soit animé par un "sentiment intime, naturel, irrécusable, qui se communique aux autres hommes et les moralise"⁴¹. Il faut faire "de l'ART POUR L'HOMME et non point de l'art pour l'art"⁴². D'où -assez logiquement- son goût temporaire, mais surprenant, pour Ary Scheffer⁴³, que Baudelaire tenait en abomination. En ce sens, c'est Thoré, et

non pas Baudelaire comme l'ont dit des contemporains, qui est le successeur de Diderot, prêchant dans ses "Salons" au bénéfice d'une certaine "philosophie" et le père de tous les critiques, marxistes ou non, jdanoviens ou non, qui voient dans la critique d'art un acheminement vers un certain engagement idéologique; comme l'ont fait Hausenstein et Garaudy.

Or Baudelaire, à ce moment, est aux antipodes de Thoré; il ne postule pas la conversion de ses contemporains à ses idées; il se cherche. Le jeune homme frotte son esprit aux productions des autres pour en tirer une meilleure définition de celles qu'il médite. En 1845, il a déjà en tête un certain nombre des idées qu'il défendra et développera par la suite, comme celle de la modernité ou de la spiritualité dans l'art et, de ce point de vue, on a eu raison de marquer l'importance de ce premier écrit; mais elles ne sont pas encore très nettes, d'où la brutalité et le ton péremptoire avec lesquels elles sont formulées ("M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes... Aucun des amis de M. Delacroix, et des plus enthousiastes, n'a osé le dire simplement, crûment, impudemment comme nous"⁴⁴); d'où le développement vraiment un peu surprenant sur W. Haussoullier qui ne se justifie que parce que son envoi est "une peinture absolue, convaincue, qui crie: je veux, je veux être belle, et belle comme je l'entends"⁴⁵. D'où l'éloge du tableau de Victor Robert, parce que "l'allégorie est un des plus beaux genres de l'art"⁴⁶; parce que, comme l'a souligné H. Lemaître, le poète confessera dans "Le Cygne" "Tout pour moi devient allégorie"⁴⁷. Eh oui! l'oeuvre peinte par autrui est pour Baudelaire une des formes d'expression que pourrait revêtir sa propre personnalité; qui l'aide, en tous cas, à la former. C'est pourquoi nous remarquons la richesse, mais aussi le caractère ambigu, équivoque, ambivalent qui peuvent marquer sa critique. Et c'est parce qu'il s'en rendait compte, qu'il a eu raison, en sa propre quête de soi-même et pas dans le sens de Thoré, d'écrire au début du "Salon de 1846" les lignes célèbres: "Pour être juste, c'est à dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est à dire faite d'un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons"⁴⁸. C'est précisément pour cela, en ce temps d'aujourd'hui où l'interpénétration des oeuvres de l'artiste et de l'écrivain est de plus en plus pratiquée, que sa postérité est si nombreuse: ne parlons pas des besognes de librairie, comme le "Poussin" d'André Gide, mais pensons à l'expérience vécue par R.M. Rilke au contact de Rodin, à Eugenio d'Ors, à tout une partie de l'oeuvre de Barrès comme "Le Greco ou le secret de Tolède" et surtout peut-être à toute la production de l'André Malraux des vingt-cinq dernières années.

Le cas de Fromentin est plus complexe, sinon aussi riche; car il n'est, lui, ni critique de profession, ni écrivain; mais un jeune peintre qui aspire à s'affirmer. Au moment où il a donné son accord à son ami Emile Beltrémieux⁴⁹ pour collaborer à la fameuse "Revue organique" qu'il médite de fonder, il se débat dans de graves difficultés et a de la peine à dégager sa personnalité d'une sourcilieuse tyrannie paternelle. Il a été contraint de faire des études de droit; après de longues luttes, il a obtenu l'autorisation de faire "aussi" de la peinture et il a fini par entrer dans l'atelier du paysagiste Louis Cabat qui se rattache au mouvement de d'Aligny et de Corot. C'est pourquoi sans doute son passage sur l'école française de paysage, dont nous avons cité quelques lignes, est une confession sur ses propres recherches et ses préoccupations personnelles de jeune peintre.

Mais, nous le savons par une lettre à Paul Bataillard du 1^{er} novembre 1844, déjà citée⁵⁰, Fromentin a eu bien soin de préciser que ses articles seraient "un enseignement de la peinture contemporaine destiné à détruire une foule de préjugés sur les hommes et de prédilections pour les oeuvres non moins absurdes". C'est donc et avant tout, une tâche de pédagogue que se donne le jeune homme, qui s'adresse sans doute à ses confrères les peintres, mais aussi au grand public qu'il s'agit d'instruire au fond de sa province. Et il est éclairant de constater que les ambitions du modeste travail de 1845 revivront dans "Les Maîtres d'autrefois", oeuvre, elle aussi, pédagogique, où l'on apprend ce que Fromentin avait annoncé en 1844: "ce que c'est que la couleur et ce qu'est le dessin; ce que c'est que le spiritualisme en fait d'art" et où l'on retrouve la même condamnation dédaigneuse et désolée de l'invasion de la peinture française par le "genre"⁵¹.

Cette critique de technicien, d'humaniste et d'écrivain, est-il nécessaire de dire qu'elle a peu de modèles et qu'elle a suscité peu d'émules ? Avant Fromentin, peut-être peut-on citer les traités de Vasari, de Sandrart et de Pacheco, les conférences de Reynolds et les "Briefe über die Landschaftsmalerei" du peintre amateur Carl Gustav Carus; mais surtout – encore une fois ce nom – les articles que publiera Delacroix sur Poussin et autres, sans oublier les textes du "Journal", évidemment inédits en 1845; plus près de nous, peut-être le livre de Maurice Denis, "Théories", celui de Signac, "D' Eugène Delacroix au néo-impressionisme", les articles pétulants d'André Lhote et les écrits théoriques de quelques peintres, plus souvent soucieux de s'exprimer eux-mêmes que d'expliquer les autres à autrui.

C'est ainsi, nous semble-t-il, que ce Salon de 1845 a donné à la postérité, non seulement quelques oeuvres notables de Corot et de Delacroix, mais aussi un témoignage de plus de la vitalité de la critique d'art en France, en ce bref "siècle d'or" qui, comme l'a bien vu et dit Lionello Venturi, s'étend de Thoré à Zola,⁵² sans oublier Baudelaire ni Fromentin. Trois hommes, différemment éminents, y ont trouvé l'occasion de pratiquer leur manière de concevoir la critique, manières qui restent aujourd'hui encore valables, parce que fondées sur les convictions de personnalités sincères et puissantes.

NOTES

1. Sur le Salon de 1845 et les oeuvres qu'il présentait, on se reportera à A. Ferran: "Le Salon de 1845 de Charles Baudelaire", Toulouse, 1933 et à Geneviève et Jean Lacambre: "A propos de l'exposition Baudelaire: les Salons de 1845 et 1846", dans "Bulletin de la Société d'histoire de l'art français", 1971, pp. 107-121.
2. En ce qui concerne le texte de Baudelaire, nous avons suivi l'édition procurée par Henri Lemaître, Baudelaire: "Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres oeuvres critiques", dans la collection des Classiques Garnier, Paris, s.d. (1962), in-12, LXXXII + 956 p.; nous y renvoyons sous la référence Baudelaire. Le Salon de 1845 y occupe les pp. 3 à 85. Pour Fromentin, nous avons utilisé le texte original paru dans la "Revue organique des départements de l'Ouest", 1845, La Rochelle, chez Caillaud, imprimeur, libraire-éditeur, aux pp. 194-208 (avril) et 258-272 (mai). Nous citerons Fromentin. Pour Thoré, nous citons d'après "Salons de T. Thoré 1844, 1845, 1846, 1847, 1848 avec une préface de W. Bürger", Paris, 1868, in-12, XLIV + 568 p.; le Salon de 1845 occupe les pp. 95 à 197 et s'ouvre par un texte "A Béranger" (pp. 99-108); nous renverrons à Thoré. Sur Thoré-Bürger, l'ouvrage de base reste Pontus Grate, "Deux critiques d'art de l'époque romantique: Gustave Planche et Théophile Thoré", Stockholm, s.d. (1959), in-8, 288 p.



Fig.1. Horace Vernet: Prise de la Smalath (détail). Musée de Versailles. Phot. Musées Nationaux. -
 Fig.2. Corot: Homère et les bergers. Musée de Saint-Lô. Phot. Musées Nationaux.



Fig. 3. Chasseriau. Ali-ben-Hamet, Khalifat de Constantine. Musée de Versailles. Phot. Musées Nationaux. - Fig. 4. Delacroix: Le sultan du Maroc sortant de son palais de Mequinez. Musée des Augustins à Toulouse. Phot. Musées Nationaux.

3. Baudelaire, p. 3 n. 1.
4. Contrairement à ce que soutient Michael Podro: "The painters' analogies and their theories 1845-1880", dans "French 19th Century painting and literature..." U. Finke ed., Manchester 1972, p. 390, nous ne pensons pas que Baudelaire ait voulu attaquer Thoré en 1845; au contraire, sa méthode d'exposition, très banale, se réclamera expressément de l'exemple de ses prédécesseurs (Baudelaire, p. 7 et n. 1).
5. Baudelaire, p. 49; Fromentin, p. 264; Thoré, p. 124.
6. Fromentin, p. 264; Thoré, p. 147-152; Baudelaire, p. 68.
7. Baudelaire, p. 57; Fromentin, p. 261; Thoré, p. 134.
8. Baudelaire, p. 36, est le plus sévère; cf. Thoré, p. 149; Fromentin, p. 207, est plus indulgent.
9. Baudelaire est sans sévérité; Thoré, p. 122 est élogieux et Fromentin, p. 208 et p. 263, plus réservé.
10. Baudelaire, p. 15 et Thoré, p. 111, sont plus sévères que Fromentin qui, désabusé, constate: "Nous n'avons pas de peintre plus national, et c'est bien quelque chose", p. 206.
11. Pour une "Bataille d'Hastings", "que de talent! quelle énergie!" dit Baudelaire, p. 29; même ton dans Fromentin, p. 206 et Thoré, p. 121.
12. Fromentin, p. 266.
13. Thoré, p. 171.
14. Baudelaire, p. 45.
15. Baudelaire, p. 70; Fromentin, p. 265; Thoré, p. 123.
16. Fromentin, p. 265. L'auteur restera fidèle à cette admiration surprenante; cf. "Les Maîtres d'autrefois", pp. Pierre Moisy, Paris, s.d. (1972), pp. 177-178. Dans ces deux textes, Fromentin applique le qualificatif de "chimériques" aux productions de Díaz.
17. Thoré, p. 115.
18. Baudelaire, p. 47.
19. Fromentin, p. 208.
20. Thoré, p. 121.
21. Baudelaire, p. 29.
22. Fromentin, p. 203. Dans une lettre du 1er novembre 1844, que nous citerons encore, Fromentin avait appelé "Decamps un maître immortel" ("Lettres de jeunesse", p. 118).
23. Thoré, p. 117; Baudelaire, p. 20.
24. Baudelaire, p. 61.
25. Lionello Venturi: "Histoire de la critique d'art", Traduction française par Juliette Bertrand, Paris, s.d. (1969), pp. 249-252.
26. Fromentin, p. 269.
27. Fromentin, "Lettres de jeunesse", p. 118.



Fig. 5. William Haussoullier: La Fontaine de Jouvence, Collection particulière, en dépôt au Victoria and Albert Museum, Londres.

28. Thoré, p. 137.
29. Thoré, p. 138.
30. Thoré, p. 117.
31. Fromentin, p. 204.
32. Baudelaire, p. 14.
33. Fromentin, p. 204.
34. "Embryon d'une oeuvre hautement conçue" (Fromentin, p. 204).
35. Qui le rapproche curieusement de la "Mort de Socrate" par David (Thoré, p. 118).
36. Baudelaire, p. 10.
37. Fromentin, p. 204; Baudelaire, p. 9; Thoré, p. 144-145.
38. Baudelaire, p. 30.
39. Baudelaire, p. 15-19, p. 85 et p. 101, n. 1 de Baudelaire ("Salon de 1846"); cf. p. XXXII (Henri Lemaitre).
40. Thoré, p. 139.
41. Thoré, p. 107.
42. Thoré, p. 105.
43. Thoré, p. 138.
44. Baudelaire, p. 8.
45. Baudelaire, p. 18.
46. Baudelaire, p. 30.
47. Cf. Baudelaire, p. 31, n. 1 (Henri Lemaitre).
48. Baudelaire, p. 101.
49. Sur Emile Beltrémieux, on pourra lire Dr. Sauve: "Notice nécrologique lue à la Société des Sciences naturelles de la Charente-Inférieure", La Rochelle, 1848, in-8°, 14 p.
50. Publiée par Pierre Blanchon, dans "Eugène Fromentin, Lettres de jeunesse", Paris, 1909, pp. 117-118.
51. Sur tout cela nous nous permettons de renvoyer à notre édition des "Maîtres d'autrefois", déjà citée, p. VI et la suite. Déjà, dès 1910, Léon Rosenthal avait dit à propos de cette première publication de Fromentin: "...Lemorceau pénétrant consacré au dessin de Delacroix, le manifeste sur le paysage, un couplet exquis sur Corot, des expressions vives, des pensées ingénieuses sont un digne prélude aux Maîtres d'autrefois". (L. Rosenthal: "Le Salon de 1845" d'Eugène Fromentin", dans "La Revue de l'art ancien et moderne", 1910, XXVIII, p. 380).
52. Cf. L. Venturi, op. cit., pp. 229-230.

CONTRIBUTION A L'INTERPRETATION DE LA NOTION D'EPOQUE DANS L'HISTOIRE DE L'ART

LAJOS NEMETH. INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE L'ACADEMIE HONGROISE DES SCIENCES. BUDAPEST. HONGRIE

Le problème de la périodisation et de la notion de l' "époque" est nécessairement inhérent à la pratique de l'historiographie. Mais, même si c'est en premier lieu une question de la pratique, il renferme nombreuses questions de principe aussi, avant tout celle que les spécialistes traitent comme l'interprétation réaliste ou nominaliste de l'époque. La question se pose de savoir si on doit considérer l'époque comme une essence spirituelle, comme "universalia" qui se matérialisent dans les oeuvres concrètes, ou bien si ce ne sont que les phénomènes concrets qui sont réels et tout autre chose n'est qu'une désignation, "flatus vocis", c'est à dire "nominalia". Ou bien peut-on interpréter l'époque selon la conception weberienne du "type idéal" (H. Epstein), éventuellement comme "principe ordonnateur" (Benno van Wiese) ? A la suite des recherches de R. Wellek et de H.P. Teesing, dans l'histoire de la littérature il est généralement répandu que la notion d'époque est un "conceptus cum fundamenti in re", c'est à dire qui bien qu'elle soit issue de l'esprit de la connaissance, n'est pas un symbole purement idéal, mais est basée sur la réalité, donc elle est l'unité des éléments formels-conceptuels et empiro-matériaux.

Il est notoire que l'histoire de l'art a également établi plusieurs sortes de modèles d'époques, tel par exemple, le modèle de l'histoire de style, de l'histoire des idées, des mentalités, des générations et de l'histoire de la société. Parmi ceux-ci la plus répandue est l'interprétation de l'histoire de style qui, cependant, laisse nombreux problèmes irrésolus. A savoir, cette interprétation ne sait quoi faire avec les transitions du style, les variantes du style et leur modification. Ce sont surtout l'interprétation du style des arts particularistes dont le développement est souvent provincial qui se heurtent à des difficultés. Ce développement particulariste crée des structures indépendantes dont l'évolution est organique, mais par rapport au type idéal elle est hétérogène. Bien que la notion d'époque stylistique se soit de plus en plus différenciée, l'histoire du style était incapable d'expliquer que dans certaines conditions des phénomènes artistiques d'un style absolument différent, même contradictoire, puissent naître du même sol social, historique et intellectuel.

C'est justement cette limite que l'histoire des idées (Geisteswissenschaft) a dépassé lorsque, par exemple, elle a retrouvé dans le gothique classique de type rémois, derrière les différentes marques du style de l'architecture et de la sculpture, cette unité spirituelle du plus haut degré qui a conjugué les éléments stylistiques hétérogènes. A savoir, les marques du style ne sont, selon la définition connue d'Alois Riegl, que des "variables dépendantes" de la "variable indépendante" du "Kunstwollen". C'est pourquoi elle ne peut expliquer les changements des périodes, ni même les composants de l'essence de la période, car ceux-ci sont les accessoires de la "variable indépendante". A certaines époques, -comme par exemple, dans les 150 ans passés, - c'est en vain qu'on chercherait la tendance stylistique dominante qui, avec ses marques se répétant d'une façon stéréotypée, pourrait déterminer l'époque, puisque la caractéristique de notre époque est justement le pluralisme du style, la symbiose des différents courants stylistiques. Dans ces cas l'histoire des idées a de nouveau tenté à conjuguer les phénomènes contradictoires en utilisant l'hypothèse de la "plus haute unité spirituelle".

Selon le modèle d'époque établi par l'histoire des idées, le déterminant de l'époque dans l'histoire de l'art est l'esprit du temps qui se documente dans des phénomènes typiques et analogues, et son organon est la conception du monde. Les oeuvres et tendances concrètes ne sont que les manifestations de l'idée résumée dans l'esprit du temps. Par conséquent, la corrélation entre les phénomènes artistiques, c'est à dire entre les éléments de la structure de l'époque, n'est pas causale mais téléologique.

On sent une certaine parenté formelle entre l'interprétation de l'époque de l'école de l'histoire des idées et celle de l'école française de la mentalité, à savoir toutes deux qualifient, en tant que critères de l'époque, en premier lieu les contenus intellectuels et idéologiques. Mais, alors que dans le cas de l'histoire des idées le contenu spirituel est une forme d'existence spirituelle objective qui inspire l'homme de son temps, et dont la conception du monde n'est que sa modification, pour l'école de l'histoire de la mentalité l'idée qui s'incarne dans l'époque, apparentée à l'idéal durkheimien et gurvitichien de la "sociologie de la connaissance", est par essence identique à la conscience collective qui ne peut être approchée que par la reconstitution et l'analyse du niveau mental de l'époque. La condition de cela est la création du modèle culturel des groupes sociaux donnés, c'est à dire l'analyse des formes institutionnelles desquelles s'organise le modèle culturel, tels l'enseignement, l'information, les véhicules transmettant les connaissances, l'art interprété comme "langage", etc.

La périodisation selon générations touche quelque peu l'interprétation de l'époque tant au point de vue de l'histoire des idées que de l'histoire de la mentalité. Bien entendu, il n'est pas question ici d'une notion de génération purement biologique, généalogique ou seulement chronologique-, puisque celle-ci est dans l'essentiel la projection vulgaire des déterminants biologiques sur l'évolution sociale-, mais de l'interprétation au point de vue de l'histoire des idées et de la sociologie que représentent le plus efficacement Dilthey, Pinder, K. Mannheim et R. Escarpit. Certes, l'analyse du problème des générations peut aider à comprendre le dynamisme de l'évolution, mais les dimensions de l'époque sont en général plus larges pour qu'on les puisse faire remonter au mouvement d'une ou même de trois générations. Le groupement des générations, dépassant la connexion biologique et généalogique - c'est à dire quand on peut vraiment parler de buts collectifs - ne peut être observé à chaque époque, par cela, elle ne s'avère une force dynamique que dans certains cas.

L'effort de mettre en parallèle directe l'époque historico-sociale et l'époque artistique n'a pas mené à bien. L'insuffisance de cette conception réside dans le fait qu'elle a supposé une liaison immédiate entre les mouvements de la société et de l'art, en simplifiant par cela inévitablement le mouvement compliqué de la réalité. Entre la structure de la conscience il n'y a de loin pas toujours une correspondance, le rythme de leur évolution peut être différent. L'apparition de la culture d'une classe sociale nouvelle, la restratification sociale ne signifie elle non plus absolument le changement des époques artistiques, vu quelle apparaît d'abord à l'intérieur de la culture de la couche sociale dominante. En plus, la conception qui met un signe d'égalité entre l'époque sociale et l'époque artistique ne prend pas en considération l'évolution relativement indépendante de l'art, donc le moment d'inertie que signifient les connaissances artistiques accumulées, la tradition et le mouvement immanent du style et de la forme.

Bien entendu, l'évolution historique de la société et l'évolution immanente de l'art ne peuvent être conçues comme mouvements parallèles ou indépendants l'un à l'autre, mais il s'agit d'une suite d'influences réciproques très complexes.

Ce n'est qu'en considérant la suite des influences réciproques complexes que nous pouvons arriver à l'interprétation effectivement historique et dialectique de la notion d'époque artistique. Par conséquent, nous pouvons interpréter l'époque artistique comme un champ artistique qui est un élément structural du champ culturel de plus grands dimensions. Pour définir l'époque, nous devons partir du caractère institutionnel de l'art et de sa fonction périodiquement déterminée. A savoir, le champ culturel qui est le point de rencontre de la structure sociale et des structures de la conscience, est composé de systèmes institutionnels. De tels sont, entre autres, la science, l'art qui produit des biens symboliques, le mode de produire et de consommer ces biens, le processus de la création des conventions qui coordonnent l'attitude sociale, l'enseignement, un certain système de signes et codes généralement adopté etc. Par conséquent on peut interpréter le champ culturel caractéristiques diverses époques aussi comme réseau, comme système des forces dont le caractéristique est l'équilibre des forces, des états simultanés de plusieurs variables déterminants. A ces facteurs appartient donc aussi l'art que nous devons considérer même en lui-même comme un réseau à rayons d'actions mineurs, selon la définition de B. Malinowski, comme une institution, donc comme un "isolatum" fonctionnel. Comme tel, il a une structure, il est délimitable et dépend également du rapport relationnel et de l'état simultané de plusieurs variables. De tels sont - entre autres - la pensée visuelle constituant l'équipement mental de l'époque, le mécanisme de la conscience imageante caractéristique de l'époque, la force extensive du trésor des formes empruntées aux prédécesseurs, la relation entre artiste et mécène, le développement autonome des formes, la fonction informative et communicative de l'art, etc. Les déterminants qui créent le champ artistique dépendent également l'un de l'autre et c'est de cet enchaînement des connexions que s'organise l'époque artistique, en tant qu'un sorte de système de tension. En même temps le champ artistique, l'époque ainsi interprétée est, en tant qu' "isolatum" fonctionnel un composant aussi du champ culturel et comme tel est valable pour lui la co-détermination du réseau de liaison entre les composants du champ culturel qui l'instige sans cesse de restratifier son ordre intérieur. Ainsi, par exemple, les problèmes sémantiques du champ artistique, la symbolisation, la fonction rituelle sont en général les fonctions des facteurs non artistiques du champ culturel, alors que par exemple, les problèmes par excellence formels ne dépendent qu'indirectement des autres facteurs du champ culturel, et sont en premier

lieu les conséquences du mouvement immanent du champ artistique. Donc le mouvement du champ artistique est en même temps un mouvement qui se produit dans le processus de la restratification du champ culturel de plus grandes dimensions.

D'après cela la notion d'époque n'est pas une notion classificatrice, mais une idée constructive qui suppose la relation et la co-détermination de plusieurs variables. En ce qui concerne sa dimension, elle est double: l'époque est la structure donnée du champ culturel, et à l'intérieur de cela la structure du champ artistique qui, cependant, par suite de son mouvement relativement autonome, peut être, en tant que "isolatum" fonctionnel, analysée aussi en elle-même. Tout comme les autres "isolata fonctionnels" du champ culturel, l'art a lui aussi son évolution relativement autonome, c'est pour quoi il peut devancer le mouvement du champ culturel, ou bien il peut rester en arrière du mouvement de plusieurs facteurs. Le premier cas est illustré par les époques où le rôle anticipateur passe à l'avant-plan, tel par exemple, dans le cas du Quattrocento italien ou du dernier tiers du XIX^e siècle, alors que le symptôme caractéristique du retard est l'académisme. Donc dans le champ culturel l'art fonctionne comme élément dynamique.

Malgré cela, à l'intérieur du champ culturel la fonction de l'art est relativement permanente. Cette permanence relative permet que se produise un certain processus de formalisation, le développement du système de codes accepté et consacré par la société, la consolidation de certaines conventions normatives dans la représentation, c'est à dire, il crée les conditions de la formation du style.

Dans les époques antérieures, lorsque la hiérarchie de la structure sociale était plus solide que dans les périodes qui suivirent la Renaissance, le processus de sa restratification était relativement lent, et l'isolement régionale jouait également un rôle conservateur, ainsi le processus de la formalisation put se faire valoir plus vigoureusement. C'est à ces moments que put se former le style de l'époque relativement homogène. Le style, cependant, n'est qu'un composant du champ culturel et artistique, et son mouvement n'est pas toujours identique à celui des autres variables du réseau. Le style étant le produit des conventions optiques, il est dans l'essentiel une collection des conventions spécifiques de la représentation, et les conventions persistent obstinément même quand la vie les a déjà quittées. C'est pourquoi le style appartient en général aux éléments les plus conservateurs du champ artistique qui, même lors de la restratification structurelle des facteurs créant l'époque - lorsque une nouvelle époque est en train de naître peut longtemps demeurer valable. En même temps, on trouve des exemples aussi de phénomènes justement contraires. Lorsque une structure sociale donnée se tient encore obstinément, et son système institutionnel est dans l'essentiel intact, on voit déjà s'organiser les facteurs qui plus tard aboutiront dans la destruction de ce système. Ces nouveaux éléments préparent déjà quelques composants de la structure du champ culturel et artistique suivant, et de ces éléments peuvent relever les germes des nouvelles marques du style, vu qu'aussi des forces opposées peuvent agir contre la convention dominante. Pareillement, dans le champ artistique le facteur du style a en général un caractère ambivalent, c'est à dire que le style devenu dominant peut vivre simultanément et en symbiose avec le style appartenant encore à la structure précédente, ou à côté du style dominant on peut voir déjà les éléments de style naissant qui dans le futur deviendra dominant. Il suffit d'indiquer à titre d'exemple l'époque de la Renaissance. Si nous le regardons seulement du point de vue de l'histoire du style, il est bien difficile de séparer le moyen âge et l'art de la Renaissance, même dans le cas d'un développement

qui peut être qualifié de modèle relativement pur, comme l'était l'art de l'Italie. Ce n'est pas un hasard que les historiens de l'art ont tenté de créer des solutions aplanissant le problème, tel par exemple, le terme de proto-renaissance. Or, si nous considérons le champ culturel des XVe et XVIe siècles, et dans celui-ci la fonction de l'art, on peut déjà prévoir quand subira une crise le modèle de la fonction médiévale de l'art, notamment le syncrétisme caractéristique de la culture du moyen âge, et quand naîtra la nouvelle fonction qui sera la propre de la Renaissance, homologue à la fonction de l'art classique de l'antiquité. Cela se présente encore plus unanimement dans le cas de l'art moderne. On ne peut parler d'un style d'époque, même de la symbiose des styles. On observe plutôt en-même temps l'activité de la force créant sans cesse les styles et celle des forces de la destruction et l'antagonisme entre des tendances toujours en opposition; c'est bien cela que l'on peut considérer comme le caractère de l'art de notre temps. L'hypothèse de l'unité spirituelle ne peut pas non plus s'arrêter devant les faits. Mais si nous examinons l'art des cents dernières années sous l'aspect de la grande changement de la fonction de l'art, et si nous cherchons les modèles des fonctions qui sont homologues non à la fonction de l'art du XIXe siècle, mais à celle des époques antérieures, nous pouvons établir le modèle de l'époque artistique qui est un composant important du champ culturel se rattachant au développement de la civilisation industrielle.

Entre les facteurs du champ culturel et artistique se trouve à chaque époque non seulement une codétermination, mais aussi un antagonisme, c'est pourquoi on peut parler d'un système de tension. L'époque est toujours l'équilibre relatif des facteurs et des variables simultanées qui, même aux époques relativement homogènes, est contradictoire et instable. La survie de quelques facteurs des forces antagonistes et de la structure des époques antérieures, ainsi que sa force conservatrice expliquent l'existence simultanée à l'intérieur d'une période donnée des différentes tendances stylistiques - se contredisant souvent - sans toutefois devoir penser à l'hypothèse des modifications d'une sorte d'esprit objectif et homogène, permettant de comprendre la racine commune des tendances opposées. Nous estimons qu'il suffit d'indiquer à ce sujet la symbiose fréquente des styles de la Renaissance et du gothique.

Les changements des époques sont causées par le restratification de la structure du champ culturel, y compris le champ artistique, par la transformation de la fonction de l'art et par le changement de la place occupée dans la structure sociale. Ce processus de la restratification - qui est quelquefois changement subite - peut avoir plusieurs raisons: tels, par exemple, le mouvement des oppositions à l'intérieur du système des forces qui, en dernière instance, peut conduire à désagrégation de l'équilibre dynamique, le mouvement des générations, l'apparition des nouveaux talents compétents, le changement qui se produit dans le niveau mental de l'époque, la modification du champ psychique de la société, dû au changement social et technique, les événements politiques etc. Si ce processus de la restratification ne touche pas encore la structure entière, nous pouvons parler d'un étape, d'une sous-période. Les raisons toujours concrètes et ont leur racine en dernière ressort dans le mouvement collectif de la société, puisque le champ culturel et à son intérieur le champ artistique sont également les facteurs de la structure d'ensemble de la société.

Si nous interprétons l'époque comme réseau, comme champ culturel et artistique, nous surmontons le dilemme qui caractérise des opinions accentuant l'opposition entre le temps astronomique et celui des époques artistiques ayant un temps de système et entre

l'époque en tant que structure synchrone, et l'espace physique. La temporalité de l'époque artistique, même si elle fait partie du temps astronomique - ainsi que l'a prouvé l'analyse géniale de Panofsky - n'est pas identique à elle. A savoir, elle comprend la présence permanente de la tradition d'une part en tant que présence continue d'existences matérielles, et d'autre part en tant que tradition qui se réalise dans la conscience de l'époque, donc sa temporalité comprend aussi le principe de la durée. Pareillement ce n'est pas seulement l'espace physique qui est la qualité spatiale du champ culturel. Puisque l'époque dépend de l'état simultané de plusieurs variables et de leur rapports réciproques, il peut y avoir entre ces facteurs plusieurs systèmes de coordonnées, et conformément à cela, l'époque a plusieurs dimensions: son espace - en rappelant une analogie mathématique - est l'espace topologique, comme son temps est, la durée dont la condition est - dans le sens bergsonien - la simultanéité qui en même temps, fait partie aussi du processus temporel historique et astronomique.

Si nous considérons l'époque artistique comme un facteur du champ culturel, nous pouvons résoudre aussi le problème de l'utilisation des types d'époques hétérogènes, c'est à dire de validités et d'échelles différentes. A savoir, le critère de l'époque dépend de l'état des variables synchrones du champ culturel, état qui change selon époques, puisque ce n'est pas toujours le même facteur qu'on peut qualifier comme dominant. En dénommant l'époque, il faut toujours prendre en considération la situation concrète, ce qui en elle-même ne signifie pas qu'elle est hétérogène, mais qu'elle suit le mouvement compliqué de la réalité.

FILARETES BRONZETÜR VON ST. PETER. ZUR INTERPRETATION VON BILD UND RAHMEN

URSULA NILGEN. BIBLIOTECA HERTZIANA. ROMA. ITALIA

Papst Eugen IV. gibt in den frühen Jahren seines Pontifikates, nach Vasari vermutlich 1433, die grosse Bronzetür für das Mittelportal von St. Peter bei Filarete in Auftrag, die 1445 aufgestellt wird. (Abb. 1) Für das damalige Rom war dies eine künstlerische Unternehmung von allergrösster Bedeutung, hatte es doch lange keine vergleichbare päpstliche Initiative zur Ausschmückung der Grabeskirche des heiligen Petrus gegeben. Der vierteilige Bildschmuck der Tür muss daher als eine programmatische päpstliche Verlautbarung betrachtet werden¹.

Die Stiftung Eugens IV. ist keine völlige Neuschöpfung. Die Tür hatte frühmittelalterliche Vorgänger an derselben Stelle, nämlich die berühmte, von Honorius I. im 7. Jahrhundert gestiftete und von Leo IV. nach dem Sarazenensturm 846 total erneuerte Porta Argentea². Der Silberschmuck der Tür hatte das 12. Jahrhundert zwar nicht überdauert³, doch war man im Quattrocento noch recht genau über ihre frühere Pracht unterrichtet. Man kannte nicht nur die Nachrichten des Liber Pontificalis, die von den "historiis sculptis" der Silberverkleidung sprechen, sondern auch die in mittelalterlichen Inschriftensammlungen überlieferte Dedikationsinschrift des Honorius, die sich auf der alten Porta Argentea befunden hatte und in dichterischer Form auf die dargestellten heiligen Personen anspielte. Danach scheint auf einem Flügel Petrus als Türhüter des Himmels, auf dem anderen Paulus als Lehrer des Erdkreises dargestellt gewesen zu sein⁴.

Die Zeitgenossen Eugens IV., besonders der einflussreiche päpstliche Sekretär Flavio Biondo, sowie Maffeo Vegio, Datarius an der päpstlichen Kanzlei und später Kanoniker von St. Peter, lassen keinen Zweifel darüber, dass die Initiative des Papstes als Erneuerung der altehrwürdigen Porta Argentea verstanden werden wollte und rühmen die Stiftung als Wiederherstellung der Silbertür in dauerhafterem Material⁵. Es ist daher anzunehmen, dass die Nachrichten über den Figurenschmuck der Porta Argentea Einfluss auf Form und Programm der Bronzetür Eugens IV. ausgeübt haben.

Die Tür des Filarete ist eines der wenigen Ausstattungsstücke der alten Petersbasilika, die in den Neubau übernommen wurden. Sie befindet sich an der ihrem ursprünglichen

Aufstellungsort analogen Stelle, im Mittelportal von San Pietro. Um sie dem Neubau anzupassen, liess Paul V. unten und oben Bronzestreifen mit Inschriften und Wappenemblem anfügen. Davon abgesehen, präsentiert sich die Tür in ihrem originalen Bestand. Zum ursprünglichen Eindruck gehörte freilich noch eine reichere, durch Emailleinlagen und Teilvergoldung bewirkte Farbigkeit⁶.

Die Türflügel gliedern sich jeweils in drei ungleich grosse Hauptfelder und einen sie gleichmässig umziehenden Rahmenstreifen. In den Hauptfeldern sehen wir Christus und Maria, Paulus, Petrus und Papst Eugen IV., sowie die vielfigurigen Martyrien der beiden Apostel. Die vier Rahmenabschnitte zwischen den Hauptfeldern sind wichtigen kirchenpolitischen Ereignissen der Regierungszeit Eugens IV. vorbehalten. Sie können nicht zum ursprünglichen Programm von circa 1433 gehört haben sondern müssen aufgrund einer späten Planänderung eingefügt worden sein, da sie zum Teil Begebenheiten aus den Jahren 1438–42 darstellen, als die Tür längst in Arbeit und fast vollendet war.

Der äussere Rahmenstreifen wird von einer mächtigen Akanthusranke eingenommen, die jeweils in zwei Trieben aus einer üppigen Staude aufspriest. Vielerlei Bildwerk belebt die Ranke: Profilköpfe, winzige mythologische Szenen, Vögel und Insekten. Die Enden der Ranken schlingen sich oben um die Füsse fliegender Putten, die Muschel und Kranz mit den Papstwappen halten.

Die Gliederung der Tür hat einen betont antikischen Charakter und weicht von allem im Mittelalter und in der Frührenaissance Üblichen ab. Dreiteilig gegliederte Türflügel waren der Antike durchaus bekannt, wie entsprechende Darstellungen z.B. auf frühchristlichen Elfenbeinen zeigen, und wie auch die karolingischen Nachbildungen solcher Türformen an der Aachener Pfalzkapelle vermuten lassen⁷. Erhalten hat sich im römischen Bereich jedoch nur eine schon erheblich weiterentwickelte Variante des Typus in der Holztür von S. Sabina⁸. Das Quattrocento mag freilich Kenntnis von anderen, heute verlorenen antiken Türen mit dreiteilig gegliederten Flügeln gehabt haben. Es ist nicht einmal ausgeschlossen, dass der alte Holzkern der Porta Argentea eine derartige Gliederung besass, die die Felderteilung der neuen Bronzetür anregte. Jedenfalls wird Filarete die grosse Form seiner Tür unter dem Eindruck antiker Vorbilder entworfen haben.

In den Hauptfeldern der Tür von St. Peter thronen bzw. stehen grosse, repräsentative Figuren. Dieser monumentale Figureschmuck mag durch das Widmungsgedicht des Honorius auf der alten Porta Argentea provoziert worden sein; er ist für eine Tür aber höchst ungewöhnlich, ja einzigartig. Die Anordnung grosser, statuarischer Figuren über kleinteiligen, vielfigurigen Szenen hat hingegen, wie die allgemeine Bildthematik, ihre Analogien in der frühchristlichen Schatzkunst. Charles Seymour wies kürzlich in diesem Zusammenhang auf spätantike Consulardiptychen hin⁹. Überzeugender als seine Beispiele im Einzelnen scheint mir für die Gesamtkomposition der Tür ein Vergleich mit dem Diptychon im Domschatz zu Halberstadt zu sein (Abb. 2)¹⁰. Auf den dreigeteilten Flügeln thronen oben die kaiserlichen Weltherrscher zwischen den Stadtgenien Roma und Konstantinopolis, in der Hauptzone steht der Consul mit Begleitern, während unten Gruppen gefangener Barbaren auf seine Taten anspielen. – Es sei hier schon daran erinnert, dass Petrus und Paulus in frühchristlichen und frühmittelalterlichen Schriften häufig als Consuln und Senatoren bezeichnet werden, und dass die Martyrien der Heiligen ihre Grosstaten sind.

Auch andere Gruppen frühchristlicher Elfenbeine scheinen Filarete Anregungen geliefert zu haben. Für das obere Drittel der Tür bieten sich fünfteilige Elfenbeindiptychen des 6. Jahrhunderts zum Vergleich in Thema und Komposition an. Auf der Doppeltafel von Etschmiadzin z.B. thronen in den Hauptfeldern Christus und Maria in grosser Figur, während über ihnen, wie auf der Tür, jeweils zwei fliegende Genien einen Kranz halten und unten kleinfigurige, friesartige Szenen das Bild ergänzen¹¹. – Jedenfalls kann der bewusste Rückgriff auf derartige Werke der christlichen Antike im Aufbau der Tür nicht übersehen werden.

Das Hauptthema der Tür von St. Peter ist in den 6 grossen Bildfeldern angeschlagen: Oben links Christus, der SALVATOR MUNDI thronend, in dessen Buch man liest EGO SVM LVX MUNDI ET VIE VERITATIS; oben rechts Maria im hohen Lehnstuhl, Christus zugewandt im Demutsgestus der Annunziata, worauf auch die Inschrift AVE GRATIA PLENA D (ominus) TECVM anspielt (Abb.4); unter Maria Petrus mit dem klein vor ihm knienden Eugen IV.; unter Christus Paulus; zuunterst schliesslich die Martyrien der Apostelfürsten.

Christus, Petrus, der Titular der Kirche, und sein Gefährte Paulus, sowie der Stifterpapa – dies ist ein der Peterskirche angemessenes Figurenprogramm, das der wichtigsten repräsentativen Darstellung der alten Basilika, dem Apsismosaik, entspricht¹². Man fragt sich aber, wie Maria in diesem Zusammenhang interpretiert werden soll. Natürlich ist sie die höchste Heilige der römischen Kirche, Mutter Christi und Pforte des Himmels, woraus sich grundsätzlich ihre Darstellung an bevorzugter Stelle eines Kirchenportals rechtfertigt¹³. Für die Haupttür der Grabeskirche des Apostels Petrus bleibt ihre betonte Position jedoch merkwürdig und nur verständlich, wenn Maria hier mehr bedeutet als nur sie selbst. Auf eine tiefere Bedeutungsschicht weisen denn auch verschiedene Details des Reliefs hin.

Marias Nimbus ist – als einziger auf der Tür – von Strahlen umgeben, und im halbrunden Nischenabschluss ihres Thrones erscheinen Sterne. Beides sind Attribute der Mulier amicta sole der Apokalypse, die seit dem 12. Jahrhundert mit Maria gleichgesetzt wird, die vor allem jedoch wie Maria als Typus der Ecclesia gilt¹⁴. – Ein anderes Bild wird mit dem Fingerring an Marias Hand und mit den beiden Tauben auf den Rankenlehnen ihres Thrones assoziiert: Der Ring bezeichnet die Trägerin als Braut; sie ist die Sponsa des Hohenliedes, die wiederholt als Taube angesprochene Freundin des himmlischen Bräutigams, zu dem sie sich hinwendet, und als Sponsa ist sie wieder Bild der Kirche¹⁵. – Ein drittes Motiv weist in die gleiche Richtung: der Thron, dessen Sitz und Füsse sich als phantastische Umsetzung eines antiken Thermessels ins Paradiesische erweisen. Eine Zeichnung des Marten van Heemskerck nach einem solchen Steinthron, der sich damals im Lateran befand, macht das deutlich (Abb.3)¹⁶. Filarete hat eine geschmückte Seite der Stützen als Modell für die Vorderseite des Marienthrones verwendet, man erkennt die einwärts gerollten Voluten und die aus ihnen herauswachsenden Akanthusblätter, die sich über die ausladenden Löwenfüsse legen. Andere römische Beispiele wie der antike Marmorsessel im Kreuzgang der Lateran-Basilika dürften eine höhere, dem Marienthron besser entsprechende Rücklehne gehabt haben¹⁷. Der Typus des hohen Nischen-Lehnstuhls – der Kathedra – wird im frühen Christentum mehr und mehr zum Symbol des bischöflichen Amtes¹⁸. Wenn also auf der Bronzetür von St. Peter Maria und nur sie – auf einer Kathedra thront, die von päpstlichen Thronesseln im Lateran inspiriert ist, so kann die ecclesiologische Anspielung nicht übersehen werden: In Maria

ist die ECCLESIA ROMANA dargestellt. Sie ist die Gnadenvolle, die mit dem Ave begrüsst wird. – Übrigens war auch in der Apsis der alten Peterskirche ausser Christus, Petrus, Paulus und dem Stifterpapst die Ecclesia Romana dargestellt¹⁹.

Christus, der Bräutigam der Ecclesia, thront auf einem Sessel, der noch phantastischer ins Vegetabilische umgesetzt ist als der der Braut. Seinem Sitz fehlt die Rücklehne was der römischen Bildtradition des als Allherrscher thronenden Christus entspricht, man vergleiche wieder das Apsismosaik von Alt-St. Peter²⁰.

In den grössten Bildfeldern der Tür, dem Betrachter relativ nahe, stehen die Fundamente und Säulen der Ecclesia, links Paulus, rechts Petrus. Die Anordnung der Apostelfürsten – Paulus heraldisch rechts, d.h. auf dem Ehrenplatz – entspricht alter römischer Tradition und hat ihre Wurzeln möglicherweise in der *Traditio legis*²¹. Merkwürdig und ungewöhnlich ist dagegen die Kleidung der Apostel: Unter der nicht ganz knöchellangen Tunika tragen sie eine Art Barbarenhosen. Als Mantel dient ihnen nicht das in der Apostel-Ikonographie übliche Pallium sondern die Chlamys, die seit der Spätantike hohe höfische Amtsträger auszeichnet und als Amtstracht auch der Consuln vorkommt. Möglicherweise spielt die Kleidung also einerseits auf die Herkunft der Apostel aus den "barbarischen" Randgebieten des Imperiums, andererseits auf ihre den höchsten römischen Beamten analoge Würde im christlichen Imperium der Ecclesia Romana et Universalis an²².

Petrus hält in der Linken das Buch und reicht mit der Rechten die zusammengebundenen Schlüssel – Zeichen seiner Binde- und Lösegewalt – dem vor ihm knienden Papst. Eine deutlichere Verbildlichung der päpstlichen Doktrin von der Nachfolgeschaft Petri, auf der der Anspruch auf die *PLENITUDO POTESTATIS* beruht, lässt sich kaum vorstellen. Bildwerke vergleichbarer Art sind freilich selten, doch gab es in St. Peter schon ein Relief desselben Themas am Grab Papst Urbans VI. (x1389), das Filarete sicher kannte und als Vorbild benutzen konnte (Abb. 5)²³.

Paulus trägt das Buch in der Linken, mit der Rechten hält er das Schwert erhoben. Neben ihm steht ein kostbares Gefäss, eine Anspielung auf Paulus als "*vas electionis*" nach Act. 9, 15. Buch und Schwert sind die normalen, seit dem 13. Jahrhundert allgemein üblichen Attribute des Paulus. Sie bedeuten Lehre und Martyrium, spielen aber auch nach Eph. 6, 17 auf den "*gladius spiritus*", das Schwert des Geistes an, welches das Wort Gottes ist. Es entspricht der spezifisch römischen Sonderform der Paulus-Ikonographie, dass der Apostel das blossе Schwert erhoben hält wie ein Jurisdiktions-symbol. Diese römische Variante, seit dem frühen 13. Jahrhundert nachweisbar, ist m.W. nie einer besonderen Beachtung wert befunden worden²⁵. Sie kann jedoch kein Zufallsprodukt sein, denn das erhobene getragene Schwert war ein so allgemein verbreitetes Macht- und Rechtssymbol, dass seine Einführung in das Paulusbild entsprechende Assoziationen hervorrufen musste. Ich vermute, dass damit auf bestimmte, in Rom seit Innozenz III. und Bonifaz VIII. ausgebaute Vorstellungen von der *plenitudo potestatis* des Papstes angespielt werden sollte. Die berühmte Zwei-Schwerter-Lehre beherrscht die päpstlich-kaiserliche und innerkirchliche Auseinandersetzung dieser Jahrhunderte bis weit in die Renaissance hinein. Der Papst vertritt die Theorie, dass ihm beide Schwerter von Gott verliehen seien, *gladius spiritualis* und *gladius temporalis*, dass er den *gladius temporalis* dem Kaiser weitergebe, den *gladius spiritualis* aber selber führe. Im *gladius spiritualis* ist die oberste Jurisdiktionsgewalt des Papsttums symbolisiert. Der Schritt vom *gladius spiritualis* zum *gladius spiritus* des Paulus ist kurz,



(Ed.^{na} Alinari) N.° 5910. ROMA – basilica di S. Pietro. La Porta principale in bronzo. (Antonio Filarete.)

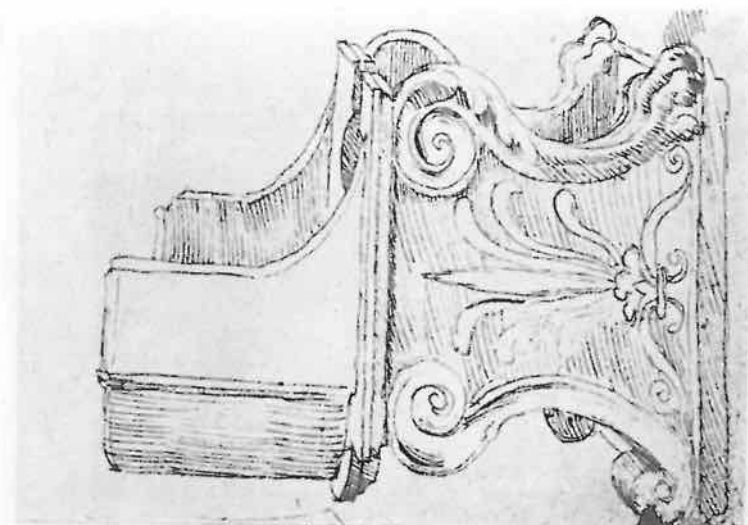


Abb. 2: Halberstadt, Domschatz, Consulardiptychon (nach Delbrück, Consulardiptychen). - Abb. 3: Berlin, Kupferschloßkabinett, römisches Skizzenbuch des Marten van Heemskerck, fol. 70v (nach Hülsen-Egger).



Abb. 4: Bronzetür des Filarete, Detail, Maria-Ecclesia (Archivio Fotografico Gall. Mus. Vaticani).



Abb. 5: Rom, S. Pietro, Grotten, Relief vom Grabmal Urbans VI. (Archivio Fotografico Gall. Mus. Vaticani). – Abb. 6: Bronzetür des Filarete, Detail, Kreuzigung Petri. (Archivio Fotografico Gall. Mus. Vaticani).

zumal Paulus auch der Gewährsmann für die kuriale Theorie vom Papst als dem homo spiritualis ist, der alles richtet, selbst aber von niemanden gerichtet wird (1. Kor. 2, 15)²⁶.

Die vier grossen Bildfelder der Bronzetür von St. Peter repräsentieren also die Kirche in ihren verschiedenen Aspekten: Christus ist ihr Gründer und Haupt, Maria ihr Bild, Petrus und Paulus sind ihre Fundamente. Die Attribute der Apostelfürsten – Schlüssel und Schwert – spielen auf die zwei Seiten der plenitudo potestatis an, die dem Papst gegeben ist: sie symbolisieren die Binde- und Lösegewalt, die für den Himmel gilt, und die oberste Jurisdiktionsgewalt auf Erden²⁷.

Bevor wir auf die unteren Felder mit den Martyrien eingehen, ist ein Blick auf die kleinen Bildstreifen unmittelbar unter den Grossfiguren nötig. Wie schon erwähnt, können sie nicht zum ursprünglichen Programm gehört haben. Nichtsdestoweniger fügen sie sich wie ein ergänzender Kommentar in dieses ein.

Links unter Paulus die Kaiserkrönung Sigismunds von 1433 und der gemeinsame Ritt von Kaiser und Papst durch Rom. Der Kaiser, auf den gladius temporalis gestützt, der ihm soeben vom Papst übergeben wurde, kniet vor diesem und empfängt die Kaiserkrone. Hinter ihm seine Gefolgsleute, deren einer als kaiserliches Hoheitszeichen ein blank-erhobenes Schwert trägt. Die Parallele zu Paulus springt in die Augen, ebenfalls die Unterordnung des gladius temporalis der Sigismund-Szene unter den gladius spiritualis des Paulus.

Links oben, unter Christus, die Reise der griechischen Delegation zum Unionskonzil und ihre Ankunft in Ferrara 1438. Kaiser Johannes VIII. Palaiologos kniet mit entblösstem Haupt vor dem Papst. Die lapidare Wiederholung des Bildschemas von unten macht klar, um was es geht: Die Kaiser von Ostrom und Westrom knien vor dem Papst, die Herren der Welt demütigen sich vor ihm, denn er allein ist es, der die plenitudo potestatis besitzt.

Die entsprechenden Szenen des rechten Türflügels betreffen ausschliesslich das Unionskonzil von Florenz: Oben die Konzilssitzung von 1438/9 in Anwesenheit des Papstes und des oströmischen Kaisers, unten die Annahme der Unionsbulle durch die Koptischen Jakobiten und ihr Besuch in Rom 1442. Wieder wird das formale Mittel der Wiederholung eingesetzt, um das Wesentliche klarzumachen: In beiden Bildstreifen thront der Papst auf erhöhtem Sitz. Er steht über dem Konzil, denn ihm allein sind die Schlüssel übergeben; er ist es, der die gespaltene Kirche heilt, und zu ihm wenden sich die ostkirchlichen Gruppen, um das Unionsdokument zu empfangen²⁸.

Wenn also schon die erste Fassung des Programms die verschiedenen geistlichen und weltlichen Aspekte der Kirche auf die beiden Türflügel verteilte, so wird diese Einteilung nach Einfügung der kommentierenden zeitgenössischen Szenen erst recht deutlich: Der rechte Flügel mit Maria-Ecclesia, Petrus, Eugen IV. und den Konzilsszenen repräsentiert die Ecclesia Romana et Universalis als geistliche Institution und definiert die erhabene Position des Papstes in ihr. Der linke Flügel mit Christus, dem Erlöser und Allherrscher, Paulus und den Kaiserszenen repräsentiert die Position der römischen Kirche und des Papsttums in der Welt und definiert sie in Analogie zur Weltherrschaft Christi als über aller weltlichen Gewalt stehend. Der Papst allein besitzt den Primat und die plenitudo potestatis, denn er allein ist Nachfolger Petri und Vicarius Christi.

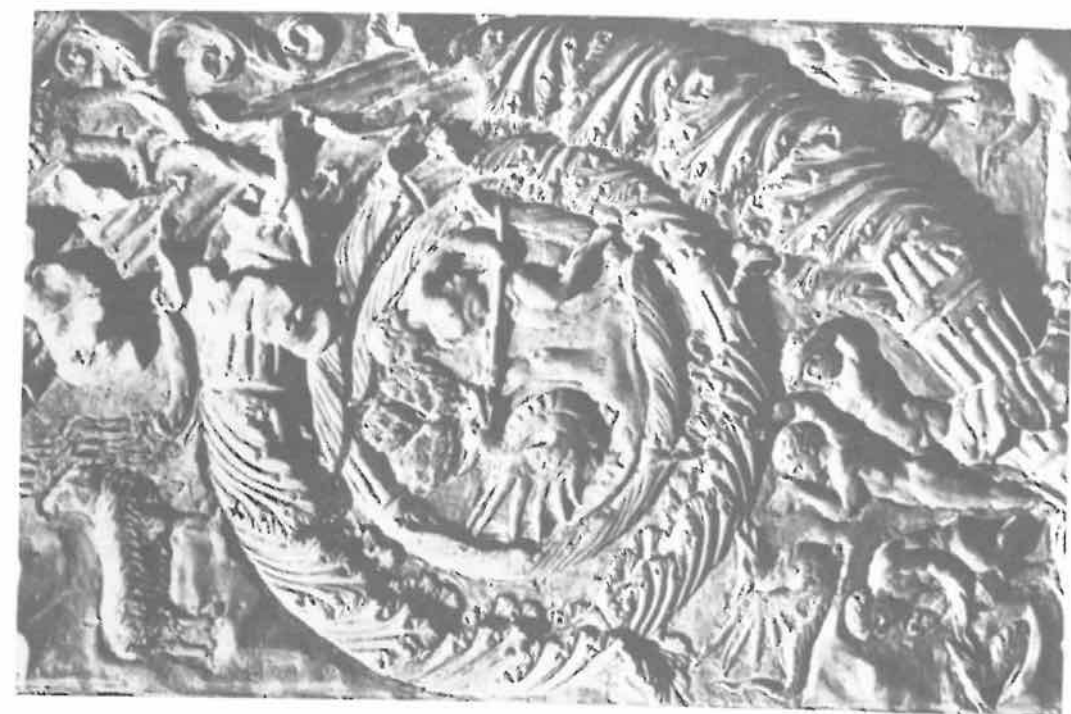


Abb. 7: Mailand, Sammlung Vittorio Crespi, Bilderchronik, Cadmus, Proserpina, Cadmus, Proserpina, Herkules im Nessushemd (nach Degenhart-Schmitt). -
Abb. 8: Bronzetür des Filarete, Detail, Cadmus Drachen tödend (Archivio Fotografico Gall. Mus. Vaticani).

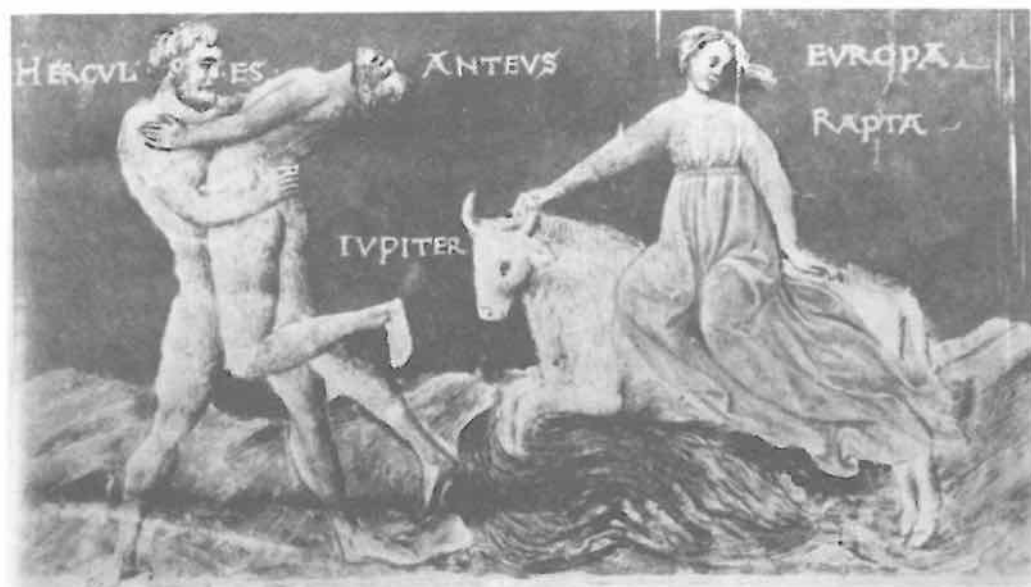


Abb.9: Mailand, Sammlung Vittorio Cressi, Bilderchronik, Herkules/Antaeus, Europa (nach Toesca).
 Abb.10: Bronzetür des Filarete, Detail, Europa, Raub der Proserpina. (Archivio Fotografico Gall. Mus. Vaticani).

Die grundlegende, allgemeine Aussage ist den grossfigurigen Bildfeldern vorbehalten. Die kleinen Szenen unmittelbar darunter liefern den Kommentar, d.h. sie machen die praktische Verwirklichung der Prinzipien deutlich, sie zeigen Eugen IV. über Kaiser und Konzil erhoben.

Eine derartig restaurative und antikonziliare Interpretation von Kirche und Papsttum, ein solches Pochen auf Primat und plenitudo potestatis, entspricht ganz dem, was wir von der Einstellung und kirchenpolitischen Aktivität Eugens IV. wissen, vor allem seiner Haltung gegenüber dem Basler Konzil. Adressaten dieser Botschaft sind denn auch, neben den weltlichen Fürsten, vor allem die Konziliaristen, die die päpstliche Gewalt im kirchlichen und weltlichen Bereich einzuschränken suchen²⁹.

Die untersten Bildfelder mit den Martyrien der Apostelfürsten sind den grossen Figuren darüber zugeordnet; sie zeigen die Siegestaten der Heroen (Abb. 6). Was an diesen vielfigurigen Szenen besonders auffällt ist der archäologisch-antiquarische Charakter im Detail. Er äussert sich in Architekturen, Trachten und im Portrait Kaiser Neros, besonders aber in den sehr exakt gemeinten topographischen Angaben, die durch die auf Waffenthronende Roma allegorisch überhöht werden. Der Betrachter wird mit Nachdruck darauf verwiesen, dass die Apostel ihr Martyrium im imperialen Rom erlitten. Es sei daran erinnert, dass in der Kleidung der Apostel ebenfalls altrömische Assoziationen auffielen³⁰.

Wir berühren hier einen Gedankenkomplex, der seit dem späten 4. Jahrhundert die stadtrömische Petrus-Paulus-Ideologie beherrscht hat und durch Hymnen und Schriften wie z.B. die berühmte Petrus-Paulus-Predigt Leos I. dauernd lebendig geblieben ist. Die Quintessenz dieser Ideologie lautet: Petrus und Paulus sind die neuen Gründer und Schutzherren Roms.

Das Thema wird triumphal mit der gemeinsamen Feier der Martyriums der Apostelfürsten angeschlagen, die seit dem Jahr 354 sicher für den 29. Juni bezeugt ist. Im heidnischen Rom hatte man am gleichen Tag das Fest des Stadtgründers Quirinus-Romulus gefeiert. Leo I. sagt in seinem Sermo zum Fest, dass die Apostel die Stadt besser begründeten als diejenigen, die ihre Mauern erbaut und durch Brudermord befleckt haben. Durch das Verdienst ihres Wirkens und Martyriums in Rom haben Petrus und Paulus Stadt und Imperium für Christus erobert. Sie sind das neue Brüderpaar, dem Stadt und Erdkreis die Erneuerung - renovatio - in Christus und die Befriedung in der wahren, christlichen pax Romana verdanken. Daher sind sie auch die neuen principes und Schutzherren der Stadt. Nicht umsonst stehen am vorderen Bildrand der Petrus-Kreuzigung die beiden römischen Grabpyramiden, die im Mittelalter als Meta Romuli und Meta Remi, als Gräber der Gründer Roms, galten³¹.

Petrus und Paulus stehen also zu den Gründungsheroen des antiken Rom in einem typologischen Verhältnis. Als Begründer der Kirche auf römischem Boden führen sie die renovatio Urbis, die wahre pax Romana und das Goldene Zeitalter herauf; frühchristliche Schriftsteller wie Prudentius und Leo I. sind voll von Anspielungen dieser Art. Rom das alte caput mundi, herrscht als Sitz der Ecclesia weiter über den Erdkreis, als ihm jemals in seiner Eigenschaft als Sitz des antiken Imperiums vergönnt war. Die Ecclesia Romana ist Erbe des Imperiums, dessen historischer Sinn sich nach göttlicher Providenz in ihr erfüllt³². Gedankengänge dieser Art sind bekanntlich im Constitutum

Constantini aufgegriffen und weitergeführt, und Eugen IV. hat diese mittelalterliche Fälschung noch durchaus als politisches Mittel verwendet³³.

Von dieser christlichen Rom-Ideologie her wird nun auch der Rahmen der Bronzettür verständlich. In die Windungen des Akanthus sind 26 Profilköpfe nach Art antiker Münzportraits eingesetzt. Etliche sind durch Kränze als Imperatoren gekennzeichnet und zu identifizieren, z. B. Galba, Hadrian und Antoninus Pius; die ältere Agrippina ist an ihrer Zopffrisur erkennbar. Man kann annehmen, dass die gesamte Serie, von drei zeitgenössischen Portraits abgesehen, Heroen und Herrscher des alten Rom darstellen soll.

Das in der Herrscherreihe angeschlagene Thema wird in den kleinen Szenen in den Zwischen- und Windungen der Akanthusranke fortgeführt. Hier ist römische Geschichte in exemplarischen Ereignissen vorgestellt: Man erkennt die Lupa mit Romulus und Remus, den Raub der Sabinerinnen, die Gallier am Capitol, Horatius Cocles, Marcus Curtius und viele andere. Eine Gruppe von Darstellungen ist Szenen aus den Eklogen des Vergil gewidmet und ruft unmittelbar den Gedanken an die berühmte Ekloge hervor, die das kommende Friedensreich preist, und deren messianisch-christliche Deutung Allgemein-gut war³⁴.

Der grösste Teil der kleinen Episoden entstammt der antiken, griechisch-römischen Mythologie, wie sie besonders durch Ovids Metamorphosen bekannt war. Bei Ovid sind die Mythen als früheste Menschheitsgeschichte aufgefasst, die mit der Entstehung der Welt beginnt, über die grosse Flut mit Deukalion und Pyrrha und über eine endlose Reihe von Mythen auf den Trojanischen Krieg, Aeneas und die Gründung Roms zuführt und in Augustus kulminiert. – Die durch Eusebius begründete christliche Weltchronistik nimmt diese Geschichtsvision des Ovid auf und fügt sie in ihr synoptisches Weltbild ein, das mythische und historische Ereignisse der heidnischen und jüdischen Tradition nebeneinanderstellt und in ein exaktes chronologisches Verhältnis zu bringen sucht. Damit gewinnen die antiken Mythen einen festen Platz in der christlichen Historiographie³⁵. Diese Methode setzt sich in der mittelalterlichen Weltchronistik fort und findet ihren Reflex auch in den italienischen Bilderchroniken des Quattrocento, nach 6 Zeitaltern geordneten synoptischen Sammlungen von ganzfigurigen Heroenportraits der antiken, jüdischen und christlichen Geschichte und Sage, die gelegentlich auch abgekürzte szenische Darstellungen enthalten³⁶. Die ausführliche Chronik der Sammlung Crespi in Mailand, um 1440 von Leonardo da Besozzo hergestellt, konnte unlängst als Kopie nach dem nur aus schriftlichen Nachrichten bekannten Freskenzyklus der *Uomini famosi* identifiziert werden, den der gelehrte Kardinal Giordano Orsini in seinem römischen Palast ausführen liess, und der 1432 vollendet war³⁷. Dieser Zyklus ist nicht ohne Einfluss auf Filarete geblieben. Mehrere mythische Szenen der Chronik Crespi finden sich auf der Tür in sehr ähnlicher Form wieder (Abb. 7, 10): Cadmus, der den Drachen tötet, ist bei Filarete zwar in antikischer Nacktheit dargestellt, doch stimmt die Szene sonst, abgesehen von der Spiegelverkehrung, genau überein. Die blumenpflückende Proserpina kehrt, im Gegensatz bewegt, wieder, ebenso der ins Feuer springende Herkules im Nessushemd. Die Gruppe Herkules/Antaeus folgt demselben Kompositionsschema; Europa mit wehendem Haar und Kleid, mit der Rechten sich am Horn des Stiers haltend, stimmt in beiden Zyklen wörtlich überein³⁸.

Antike Mythen repräsentieren also antike Geschichte, urzeitliche Vorgeschichte der Stadt Rom und des Imperiums, und in diesem Sinne sind sie ins Programm der Bronzettür

von St. Peter aufgehommen. Zusammen mit den Szenen der römischen Frühgeschichte und den Imperatorenköpfen stellen sie hier den Geschichtsablauf dar, der nach göttlicher Providenz in der Erhöhung Roms als *caput mundi* gipfelt. Sie sind kleines, vorbereitendes Rahmenwerk, eingestreut in die wuchernde Akanthusranke, deren paradiesische Üppigkeit auf das Goldene Zeitalter anspielt, das in den Hauptfeldern als Erfüllung der antiken Geschichte erscheint: das neue Imperium der *Ecclesia Romana et Universalis*³⁹.

Das Hauptthema der Tür, *Ecclesia* in ihrem geistlichen und weltlichen Aspekt, erfährt also in den Martyrienfeldern und den Rahmendarstellungen eine wesentliche Ergänzung: *Ecclesia Romana* als sinngebendes Ziel der antiken Geschichte, als Erbe und Nachfolgerin des römischen Imperiums. Diese Vorstellung der *translatio imperii* auf die Kirche ist alt, neu ist jedoch ihre bildliche Umsetzung und der durch formale Mittel betonte Nachdruck auf dem historischen Rom. Das leidenschaftliche archäologische Interesse der in Rom gerade erst Fuss fassenden Renaissance trifft sich hier mit dem politischen Willen Eugens IV., Rom als den einzig legitimen Sitz des Papsttums herauszustellen. Die Botschaft Eugens richtet sich sowohl gegen häretische Strömungen wie z. B. die Hussiten, die das für den römischen Primatsanspruch so wichtige Martyrium Petri in Rom abstritten, als auch gegen das aufsässige Basler Konzil und seine Anhänger, gegen den seit 1439 von den Baslern erhobenen Gegenpapst Felix V. und gegen die starke französische Partei, die immer noch mit dem Gedanken spielte, die päpstliche Residenz nach Avignon zurückzuverlegen.

Die Bronzetür von St. Peter erweist sich also in allen Teilen als Manifest der restaurativen Politik Eugens IV. und als Demonstration des päpstlichen Machtanspruchs gegenüber dem von Kaiser und Konzil. Die Symboissprache, in der sich dieser Anspruch äussert, seit der Spätantike entwickelt und im Mittelalter ausgebaut, ist jedoch so allgemeingültig, dass der konkrete Anlass hinter ihr zurücktritt.

ANMERKUNGEN

Dieser Vortrag entstand aus den Vorarbeiten zu einer umfassenderen Untersuchung der Tür von St. Peter, die demnächst im Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte erscheinen soll.

1. Wichtigste Literatur: G. Vasari, *Le vite...*, Ausgabe von 1568, ed. G. Milanesi, II, Firenze 1878, 453-455; E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle I*, Paris 1878, 41-44; B. Sauer, Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 20 (1897), 1-22; M. Lazzaroni, A. Muñoz, *Filarete*, Roma 1908, 15-122 (mit vielen Abbildungen, auf die hier generell verwiesen sei); H. Roeder, The Borders of Filarete's Bronze Doors of St. Peter's, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10 (1947), 150-153; D. Redig de Campos, *Restaure in San Pietro le porte di bronzo del Filarete*, in: *L'Osservatore Romano* no. 97 (28.4.1962), 3; J. M. Huskinson, The Crucifixion of St. Peter: A Fifteenth-Century Topographical Problem, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), 135-161; Ch. Seymour, Jr., Some Reflections on Filarete's Use of Antique Visual Sources, in: *Arte Lombarda* 18 (1973), 36-47. Das Vollendungsjahr ist auf der Tür angegeben (Lazzaroni-Muñoz, 42).
2. *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, Paris 1886, 1892, I 323, 1. 3-4, II 127 1.25-9.
3. Petrus Mallius, *Descriptio basilicae vaticanae*, in: R. Valentini, G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma III*, Roma 1946, 392 1.9-11, 429 1.13-15.
4. Das Widmungsgedicht des Honorius ist u. a. in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts überliefert (Bibl. Vat. Pal. lat. 591); also war das Gedicht dem Quattrocento bekannt. Abdruck bei J. B. de Rossi, *Inscriptiones christianae urbis Romae...* II/1, Roma 1888, 53, 78, 123, 144 f.; J. B. de Rossi, A. Silvagni, *Inscriptiones...*, nova series II, Roma 1935, 15 f.

5. Flavio Biondo, *Roma instaurata* (1446 publiziert) Auszüge in: Valentini-Zucchetti IV, Roma 1953, 273 f.; Huskinson 157 f. Maffeo Vegio, *De rebus antiquis memorabilibus basilicae Sancti Petri Romae* (1455 geschrieben); Auszüge in: Valentini-Zucchetti IV, 379, 396 f.; Huskinson 159 f. Möglicherweise hat Filarete den alten Holzkern der Porta Argentea für seine Tür wiederverwendet (Lazzaroni-Muñoz 86).
6. Die Vergoldung ist von Flavio Biondo bezeugt, doch wurde bei der Restaurierung der Tür 1962 keine Spur davon gefunden (freundliche Auskunft des Restaurators Dott. Vittorio Federici, Rom). Von den Emailleinlagen sind etliche Reste in verschiedenen Farben erhalten, z.B. im Nimbus Christi, in den Mantelschliessen der Maria und des Petrus, und an der Pyramide unten rechts bei der Petrus-Kreuzigung.
7. Vgl. das Trivulzio-Elfenbein in Mailand, Castello Sforzesco, und die Reider'sche Tafel im Bayrischen Nationalmuseum, München, biete um 400 (W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, Nr. 110, 111, Taf. 33), sowie die drei kleinen, von Karl d. Gr. gestifteten Bronzetüren in Aachen (A. Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburg 1926, 9-11, Taf. 3, 6).
8. Um 430. J. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom*, Trier 1900. Die heute im Hauptportal der Lateran-Basilika befindliche, von der Curia Senatus am Forum Romanum stammende vierbahnige Bronzetür, die ich in meinem Vortrag irrlicherweise zum Vergleich herangezogen habe, wurde erst anlässlich ihrer Versetzung im 17. Jahrhundert von Borromini auf drei Hauptfelder pro Bahn verlängert (A. Bartoli, *Curia Senatus*, Roma 1963, 44-47, Abb. 25, Taf. 6, 40 f.).
1 x - 11 - 2
9. Vgl. Anm. 1. Eine italienische Fassung der Studie unter dem Titel "Filarete e l'antichità" wurde auf dem Filarete-Kongress in Varenna im Juni 1972 verlesen. Ich danke Joanne Bernstein und Timothy Verdon für Auskünfte über den Vortrag.
10. Westen, 417? - Volbach Nr. 35, Taf. 8.
11. Volbach Nr. 142, Taf. 44. Auf die Beziehung zu frühchristlichen Türen wie der von St. Barbara/Alt-Cairo und S. Ambrogio/Mailand werde ich a.a.O. eingehen.
12. St. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964, Nr. 943, Abb. 490.
13. Die Bronzetür von Amalfi (1066) zeigt inmitten ihres ornamentalen Dekors vier kleine Felder mit Stehfiguren Christi, Mariae, des Andreas als Titular der Kirche und des Petrus als Bruder des Andreas (G. Matthiae, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971, 63-65, Abb. 1-4). Die Bronzetüren des Bonanus in Pisa und Monreale (1186) sind mit narrativen Zyklen dekoriert, die oben jeweils auf einem Flügel im thronenden Christus, auf dem anderen Flügel in der thronenden Maria kulminieren (A. Boeckler, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa...*, Berlin 1953, 10-44, Abb. 1, 28-31, 36, 41 f., 91-94).
14. Apoc. 12, 1. J. Fonrobert, *Apokalyptisches Weib*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (=LCI) I (1968), 145-150; E. Guldán, *Eva und Maria*, Graz-Köln 1966, Index "Apokalyptisches Weib"; W. Greisenegger, *Ecclesia*, in: LCI I 562-569.
15. Cant. 1, 14, 2, 10, 14, 4, 1, 5, 2, 6, 8. Guldán, Index "Maria sponsa Christi" und "Sponsus-sponsa"; O. Gillen, *Bräutigam u. Braut*, in: LCI I 318-324; Greisenegger; D.v. Burgsdorff, *Hohes Lied*, in: LCI II (1970), 308-312. Die sowohl der Kirche als auch Maria zugesprochenen Eigenschaften der Virgo, Mater et Sponsa sind das tertium comparationis, das Maria, und zwar besonders die Annunziata, seit dem 12. Jahrhundert zum bevorzugten Bild der Kirche werden lässt. Vgl. S. Trompé, *Ecclesia Sponsa Virgo Mater*, in: *Gregorianum* 18 (1937), 3-29; J. Schmid, *Brautschaft, heilige*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* II (1954), 547-558.
16. Ch. Hülsen, H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin I*, Berlin 1913, Taf. 72 (=fol. 70v). Die Zeichnung gibt, entgegen Eggers Meinung (p. 36), einen der beiden Throne aus rotem Marmor wieder, die sich im Mittelalter im Lateranpalast befanden und in den päpstlichen Zeremonien eine wichtige Rolle spielten. Ein Thron befindet sich heute im Louvre (P. Lauer, *Le palais de Latran*, Paris 1911, 158 f., Abb. 61), einer im Vatikan (W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I*, Tübingen (1963), 156 f. Nr. 212).

17. Dies ist die sogenannte *sedes stercoraria*, die sich bis zum 17. Jahrhundert im östlichen Portikus der Lateran-Basilika befand und ebenfalls eine wichtige Funktion in den päpstlichen Zeremonien hatte (Lauer 158, Taf. 17).
18. H. Leclercq, *Chaire épiscopale*, in: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* III/1 (1913), 19-75.
19. Das Bild der *Ecclesia Mater et Sponsa* ist für Eugen IV. und die Zeitgenossen von ungebrochener Aktualität. Vgl. z.B. die Schriften des Juan de Torquemada, besonders seine "*Summa de Ecclesia*", sowie die auf dem Unionskonzil von Florenz 1439 erlassene Bulle "*Laetentur Caeli*" (J. Gill S.J., *The Council of Florence*, Cambridge 1959, 412-415).
20. Der Typus Christi folgt der Monumentalmalerei Roms und den Salvator-Tafeln Latiums und besonders dem ehemals in St. Peter aufgestellten Stefaneschi-Altar. Vgl. demnächst Nilgen a.a.O.
21. J. Kollwitz, Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms, in: *Römische Quartalschrift* 44 (1936), 55 f., 61; R. Olitsky Rubinstein, Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's Head, in: *Essays...* to R. Wittkower I, London 1967, 27.
22. Vgl. z.B. Leo I (attr.), *Sermo* 14 (PL 54, 500B); P. E. Schramm, Kaiser, Rom und Renovatio I, Berlin 1929, 225, 248 f. Der Paulus auf Donatello's Aposteltür der Alten Sakristei von S. Lorenzo ist ähnlich gekleidet (H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957, Abb. 225 b).
23. G. B. Ladner, Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters II, Città del Vaticano 1970, 209-212, Taf. 44, zur Kniefigur Eugens IV. vgl. auch die Marmorskulptur Bonifaz' VIII. im Lateran (Ladner II, 318-321, Taf. 74). Zur Relevanz der im Petrus-Feld verbildlichten Aussage vgl. wieder die Unionsbulle "*Laetentur Caeli*" (s.o. Anm. 19).
24. E. v. Dobschütz, *Der Apostel Paulus II: Seine Stellung in der Kunst*, Halle 1928, besonders 10 f.
25. In Rom ist sie absolut vorherrschend, anderenorts kommt sie nur gelegentlich vor. Altestes erhaltenes Beispiel in Rom ist eine Wandmalerei im Oratorium Honorius' III. (1216-1227) an S. Sebastiano (J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. XIII. Jahrhundert* IV, Freiburg 1916, Taf. 262, 2). Möglicherweise liess schon Innozenz III. um 1200 die Fassade von S. Paolo fuori le mura mit einem Mosaik schmücken, das u.a. Paulus mit erhobenem Schwert darstellte (J. Gardner, *Copies of Roman Mosaics in Edinburgh*, in: *Burlington Magazine* 115 (1973), 587-591, Abb. 31).
26. Zu dieser sehr komplexen Problematik vgl. demnächst Nilgen a.a.O.
27. Vgl. dazu noch die unter Clemens VII. 1534 auf den Statuensockeln der Apostelfürsten an der Engelsbrücke angebrachten Inschriften, bei Petrus HINC HVMILIBVS VENIA, bei Paulus HINC RETRIBUTIO SVPERBIS (Dobschütz 11, 63 Anm. 102).
28. Zur Union mit den koptischen Jakobiten vgl. Gill 321-325.
29. K. A. Fink, Eugen IV. Konzil von Basel-Ferrara-Florenz, in: *Handbuch der Kirchengeschichte* III/2, Freiburg 1968, 572-588.
30. Auf das Verhältnis der Martyrienszenen zur Bildtradition und auf die topographischen Angaben werde ich a.a.O. eingehen. Zur Topographie vgl. Huskinson, *passim*, sowie W. Oechslin, Terebinthe, in: *LCI* IV (1972), 267 f.

31. Leo I., Sermo 82 in Natali apostolorum Petri et Pauli (PL 54, 422-428); Humbert von Silva Candida, De sancta Romana Ecclesia fragmentum B (Schramm II, 129 f.). Die Predigt Leos I. ist einer der bekanntesten Texte zum Fest der Apostelfürsten; sie findet sich in den einschlägigen Homiliaren und im Brevier. Auf dem Unionskonzil in Florenz wurde sie verlesen, um den Primatsanspruch des Papstes zu unterstützen! Vgl. auch O. Cullmann, Petrus, Jünger-Apostel-Märtyrer, Zürich-Stuttgart 1960, 146 mit Anm. 1; Ch. Pietri, Concordia Apostolorum et Renovatio Urbis, in: Mélanges d'Archéologie et d'Histoire 73 (1961), 311; L.F.J. Meulenberg, Der Primat der römischen Kirche im Denken und Handeln Gregors VII., in: Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 33/2 (1966), 20, 23, Anm. 26. Zu den Meten vgl. Huskinson.
32. Z.B. Leo I., Sermo 82 und 84 (PL 54, 422-428, 433 f.); Prudentius, Peristephanon II 413-484, besonders 453-472, mit der in den Versen "hic nempe iam regnant duo / apostolorum principes" enthaltenen Anspielung auf das "tuus iam regnat Apollo", das in Vergils 4. Ekloge, 10, das Goldene Zeitalter verkündet. Pietri 299-302, 310-322.
33. Gill 280.
34. Zuden Rankenszenen vgl. Sauer und Roeder (s.o. Anm. 1). Zur 4. Ekloge vgl. H. Mattingly, Virgil's Fourth Eclogue, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 10 (1947), 19; P. Courcelle, Les exégèses chrétiennes de la quatrième églogue, in: Revue des Etudes Anciennes 59 (1957), 294-319.
35. J. Seznec, The Survival of the Pagan Gods, New York 1953, 11-36; A. D. van den Brincken, Studien zur lateinischen Weltchronistik bis in das Zeitalter Ottos von Freising, Düsseldorf 1957.
36. B. Degenhart, A. Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450 I/2, Berlin 1968, 590-601, 618-621, mit Literatur.
37. W.A. Simpson, Cardinal Giordano Orsini (+1438) as a Prince of the Church and a Patron of the Arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29 (1966), 135-159; R.L. Mode, The Monte Giordano Famous Men Cycle of Cardinal Giordano Orsini and the Uomini Famosi Tradition in 15th Century Italian Art, Diss. Ms. Michigan 1970. Filarete kannte sicher diesen Zyklus, da er in seinem Trattato lib. IX fol. 68 einen ähnlichen Schmuck für einen Innenhof des Palastes von Sforzinda vorschlägt.
38. Degenhart-Schmitt 584 Abb. 834; P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Torino 1966, Abb. 416.
39. Vgl. Vergil, 4. Ekloge 18-20; H.P. L'Orange, Ara Pacis Augustae, la zona floreale, in: Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia 1 (1962), 7-16. Auf eine möglicherweise in den Rahmenszenen enthaltene zweite, moralische Sinnschicht werde ich demnächst a.a.O. eingehen.

ROMANTICISMO Y FOLKLORE. PARALELISMOS HISTÓRICOS EN EL ARTE DE AMÉRICA LATINA Y DE LA CUENCA DEL MEDITERRÁNEO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

V. M. POLEVOI. U.R.S.S.

Permítanme ofrecer a su atención un breve resumen de los paralelismos históricos en el arte de los países del Mediterráneo y de América Latina en los primeros decenios del siglo XIX y de algunas peculiaridades del desarrollo del estilo en las artes de este período.

En su aspecto más general, la historia del arte en Europa suele perfilarse entre nosotros como un cuadro armónico de estilos que se suceden unos a otros (en este caso, entendemos el estilo como categoría histórico-artística). En virtud de determinadas regularidades, cada fase de ese movimiento dimana de la anterior, a la que continúa o niega. Sin detenerme ahora en la naturaleza de esas regularidades ni en las cuestiones esenciales de la conexión del proceso histórico-artístico con el proceso socio-histórico, quisiera fijar la atención en que en ese cuadro no caben muchos fenómenos del arte. Conocemos períodos en los que en la reposada evolución de los estilos irrumpen de fuera nuevas fuerzas artísticas. Se producen cambios radicales en la composición del arte, en sus formas de existencia, pero esos cambios no afectan, más o menos sensiblemente, la esfera del estilo; se desarrollan auténticas corrientes del arte que adquieren, por así decirlo, "expresión estraestilística".

A la luz de esos fenómenos se nos revelan algunas vertientes del arte del siglo XIX, vinculado con el movimiento romántico, que merecen un interés especial. La complejidad del romanticismo es bien notoria. Es uno de los fenómenos más complejos en la historia del arte. Puede considerarse como el último estilo artístico general europeo del siglo XIX. Pero, al mismo tiempo, no era ya un estilo universal, como el clasicismo (el neoclasicismo, según otra terminología). A diferencia de este, el romanticismo no conocía, o casi no conocía, formas oficiales de expresión. Por ello, dicho sea de paso, se desarrolló ampliamente en la literatura y las artes figurativas, pero no afectó de modo esencial a la arquitectura. Era, fundamentalmente, un movimiento artístico social. En este aspecto, el romanticismo abría el camino al desarrollo sucesivo del arte en el siglo XIX, desarrollo que se operó no en forma de estilos omnímodos, sino de corrientes y tendencias.

A su vez, el propio movimiento romántico era heterogéneo. En él se pueden distinguir varias corrientes, y en dos de ellas querría detenerme.

La primera surgió en el cauce de los grandes estilos del arte europeo, por transición del clasicismo al romanticismo. Esa corriente la representaban grandes maestros, en cuyas obras aparecía un nuevo tipo de individuo, en el que latía una aguda sensación de los turbulentos movimientos de la época. En las obras de los románticos captamos ese mundo de concepciones nacionales y populares que se manifestaron con fuerza nunca vista en los años de las conmociones revolucionarias, de las guerras de conquista y de liberación nacional y de la crisis de las grandes potencias coloniales. Ahí tiene sus raíces el interés por el folklore, que con tanta turbulencia se desarrolló en aquellos tiempos. La estética del romanticismo reconocía la canción popular, la leyenda, el cuento y otras formas de arte de tipo "no clásico". Es decir, formas y géneros que no nacen de escuelas regulares de instrucción profesional. Los maestros de formación académica empezaban a aceptar las imágenes características del arte del pueblo. Me permito invocar los nexos, detalladamente estudiados, de los aguafuertes de Francisco Goya con la xilografía popular. En general, la figura de ese gran artista ocupa un lugar de extraordinaria importancia en los fenómenos artísticos a que nos referimos.

Pero enfoquemos ya la segunda corriente en el arte de la época del romanticismo. Al mismo tiempo que el movimiento del arte culto hacia el folklore, se observa el proceso inverso, de ascensión del folklore hacia el arte profesional. Los artes populares tradicionales se sienten atraídos por las formas figurativo-cognoscitivas, y el contenido ideológico propios del arte profesional. Podríamos poner el ejemplo de los grabados populares de los tiempos de las guerras napoleónicas, que en toda una serie de países de Europa llegaron a ser importantes fenómenos de la vida artística y social. Ambas corrientes poseían rasgos comunes. Mencionaremos, entre ellos, el interés por los tipos nacionales, populares, un agudo sentido de lo típico, y las observaciones directas de la vida. Pero, por más que se aproximaron estas dos tendencias del romanticismo, no se produjo la fusión, la absorción de una por la otra. La corriente que partía del folklore conservó su carácter "extraestilístico".

La tendencia que subía de las capas hondas de la cultura artística adquirió una importancia extraordinaria en dos vastas regiones del mundo. Aunque entre ellas mediaban miles de millas, se vieron envueltas a comienzos del siglo XIX por una misma ola liberadora. De eso dijo, Byron:

On Andes and on Athos peaks unfurled,
The self-same standart streams either world.
("The Age of Bronze", VI).

Se trata de la Península Balcánica y de América Latina, áreas cuya cultura artística vivía entonces una profunda revolución. Era aquel un proceso dual. El arte afirmaba su independencia nacional y se liberaba del yugo del medievo, conservador y caduco. En esa revolución imprimió su sello la corriente artística nacida del folklore.

En el curso de esa revolución, en el arte de los países de América Latina y de la Península Balcánica cristalizan y se hacen particularmente típicos dos tipos de creación artística, a saber, el retrato, ingenuo y cognoscitivo, penetrado de una atención

naturalista por el ser humano, y el cuadro o dibujo costumbrista, basado en la observación directa de escenas y tipos de la vida nacional, popular. A ese último tipo se le dio el nombre de costumbrismo.

Esos paralelismos surgieron a pesar de las considerables diferencias de las vías por las que en esas dos regiones se operaba la transición al nuevo arte del siglo XIX. En América Latina, el punto de partida fue el barroco general oficial, que ocupaba posiciones dominantes. En los Balcanes, ese papel lo desempeñaron el arte popular del medievo tardío y el arte eclesiástico, agonizante en aquellos tiempos. Ambos, bajo el poder de la Puerta Otomana, constituían el estrato inferior de la cultura artística. El camino balcánico del arte hacia los nuevos tiempos, por el que Grecia marchó la primera, es, en general, un fenómeno único. Se distingue tanto de la experiencia clásica de la cultura de Europa Occidental y Central, que vivieron el Renacimiento, como de la experiencia de Europa Oriental, donde el tránsito a la nueva época, sin pasar por el Renacimiento, lo realizó el arte oficial medieval, que se desarrolló en la plena medida de sus posibilidades.

Pero, naturalmente, existían determinados rasgos comunes en la historia del arte de estas dos regiones de que hablamos. Es sabido que, en la periferia (considerando centro el Renacimiento europeo), el proceso histórico-artístico pasó directamente del arte medieval al barroco, saltándose el Renacimiento. En ese proceso desempeñó un papel importante el arte popular. En el arte de los países de América Latina, el gótico parece transformarse directamente en barroco, y los artistas indios dan una fisonomía absolutamente original a los edificios mexicanos, peruanos, bolivianos y otros y a muchas obras escultóricas y pictóricas. En Grecia, que en los siglos XVI-XVIII no tuvo arte oficial, predominaba el arte popular, que había hecho suyos los motivos postbizantinos y medievales de Oriente y sufría la influencia de los ornamentos del barroco. Podemos recordar también el arte del medievo tardío en Rusia, arte que, a fines del siglo XVII, se hizo vivo eco de la influencia del barroco, interpretándolo en la manera ornamental y colorida del arte popular. Estos tres principios —el arte medieval, el barroco y el folklore— se unen en ese arte con extraordinaria armonía, independientemente de cual de ellos lleva la batuta en el conjunto.

De ese medio brotó el arte folklórico-religioso, que comprende distintos fenómenos, desde los retablos mexicanos hasta los iconos griegos tardíos, de la escuela llamada habitualmente popular. Los conceptos religiosos se traducen en ellos en preceptos morales, los tipos humanos y sus relaciones adquieren el carácter de fenómenos de la vida cotidiana, y la manera es ingenua y espontánea.

Sin embargo, todo esto pertenece aún a las premisas históricas. La causa principal de la aparición en los Balcanes y en América Latina de originales retratos y cuadros costumbristas fueron, principalmente, las nuevas circunstancias socio-históricas, que plantearon la tarea de crear un arte nacional, que respondiera a las necesidades y exigencias del siglo XIX. El arte aparecía como forma de conciencia de las jóvenes naciones.

A estos fines respondía el costumbrismo, en sus variantes latinoamericana y europea, que se esforzaban por mirar el mundo circundante con los ojos muy abiertos y asimilar toda la riqueza de impresiones vivas. Ese movimiento, si se juzga en conjunto, se

desarrolla fuera del marco del arte elevado, culto, que seguía los cánones aprendidos de las academias europeas. La caracterización estilística del costumbrismo es abigarrada, amorfa, transitoria. En él no juegan un papel unificador los rasgos estilísticos, sino más bien las propiedades funcional-tipológicas, la pasión por los descubrimientos, la alegría de conocer, teñida de sentimiento artístico. Aquí encuentran cabida también los hábitos del dibujo perspectivista, la experiencia de la pintura etnográfico-costumbrista, la inclinación sentimental romántica hacia lo exótico y, también, la tendencia que nace del folklore y conserva su naturaleza ingenuamente poética incluso cuando cumple funciones ilustrativas.

Por ejemplo, en el mapa geográfico de Grecia editado en 1797 por el famoso luchador por la libertad de ese país y enciclopedista Rigas Vealestinlis (Rigas Vereos), las vistas de las ciudades y los paisajes que reflejaban el relieve del terreno fueron ejecutadas en la misma manera en que los pintores populares cumplían los frescos en las casas del Norte del país. Los primitivos populares son la base de la pintura de P. Zographos, que en 1836 pintó veinticinco cuadros que son una crónica pictórica de la guerra de liberación. Abriéndose paso hacia nuevos horizontes del conocimiento, ese arte se eleva poco a poco sobre el nivel del arte folklórico. A esa etapa corresponde en Grecia la obra de G. Pitzamanos. Sus escenas de la vida popular son una analogía directa de las obras de los costumbristas de América Latina, donde este movimiento se extendió a muchos países, con distintos matices locales.

Así, en México, al lado de la obra de dibujantes y pintores llegados de Europa, se forma la escuela de Pueblo, estrechamente vinculada con el folklore, brillantemente representada por los cuadros costumbristas de J.A. Arrieta. A la misma línea pertenece el arte del autodidacta Pancho Fierro, del Perú. El arte que unía fines científicos cognoscitivos y fines artísticos propiamente dichos lo desarrollaron en Colombia los pintores ligados con la Comisión Geográfica y la Expedición Botánica. El más destacado es R. Torres Sández, quien unía a la curiosidad del geógrafo una inspirada atención por los aspectos líricos de la vida popular. De V.P. Landaluze y otros artistas cubanos sienten inclinación por las escenas costumbristas. Y el pintor costumbrista J. M. Bernes e Yrigoyen es, en esencia, el fundador de toda la nueva escuela del arte uruguayo.

Este movimiento extraestilístico y extraacadémico no sólo cumplió su misión de conocimiento artístico primario del mundo circundante, sino que también formó importantes conceptos estéticos acerca del hombre y la naturaleza, conceptos que pasaron a formar parte de la cultura espiritual de los países que emprendieron en el siglo XIX un nuevo camino de desarrollo histórico.

En América Latina y en los Balcanes se desarrolla en la primera mitad del siglo XIX un retrato ingenuo y cognoscitivo. Por su comprensión de la imagen del hombre y por las peculiaridades de su forma esas obras pueden ser consideradas primitivas. Fuera de las dos regiones mencionadas, ese arte no adquirió en ninguna parte importancia esencial. A excepción, quizá, de los Estados Unidos. Pero en este caso se trata de un fenómeno propio de los artes nacionales jóvenes, que se desarrollan en países que han adquirido recientemente su independencia. Lo mismo si ese arte surgía de nueva planta, como ocurrió en los Balcanes, que si tenía a sus espaldas la experiencia del retrato barroco latinoamericano, el papel principal en su cristalización lo desempeñó la fija atención hacia el nuevo tipo de hombre, promovido por la época de virajes históricos.

El personaje de ese arte era el hombre contemporáneo, que vivía al lado del artista en la vida cotidiana, concebido en su valor real.

En esos retratos el hombre aparece ante nosotros en su aspecto inerte, por decirlo así, en su aspecto y sentido absolutos. Lo individual no guarda relación con el mundo espiritual de los modelos y excluye todo movimiento espiritual. En este arte domina su propio canon de concepción artístico-ética del hombre, y serían vanos los intentos de querer encontrar sus fuentes en cualquiera de los estilos generales europeos. La concepción de la imagen del hombre y la manera artística, que se distinguen por una gran autenticidad en la representación, se forman en el medio circundante de ese retrato primitivo.

En Grecia, por ejemplo, eran retratos, de espíritu folklórico, de los héroes de la guerra de liberación y, posteriormente, de ciudadanos, de hombres de una nueva generación, que no eran ya ni héroes de la insurrección ni simples burgueses. Esos retratos, impregnados de la sensación de la importancia del hombre y que afirman el tipo nacional, visto a través del prisma del arte, los pintaban N. Kendounis, A. Kriezis y F. Pige. En Bulgaria ese retrato domina en toda una época de transición, desde los retratos planos tipo iconode Z. Zograph hasta la pintura volumétrica y espacial de N. Pavlovié. El mismo movimiento se observa en la pintura de los pueblos de Yugoslavia, que cuentan con maestros del pincel como los retratistas serbios K. Danil y Katarina Jovanoviš, el esloveno J. Tominc y el croata V. Karas.

En los países de América Latina, una tendencia análoga centra su atención en los héroes de la guerra liberadora. Mencionaremos las obras del peruano Mulato Gil y del colombiano J.M. Espinosa. Se puede percibir ciertos lazos del retrato primitivo latinoamericano con la tradición barroca (en los pintores mexicanos J.M. Estrada y E. Bustos), con la influencia del clasicismo (en el cubano Escobar) y con concepciones artísticas de carácter puramente folklórico (en el peruano Mulato Gil).

Pero, en todas las circunstancias, esa corriente, en su conjunto, queda fuera del marco de la evolución general del estilo en Europa y, ya en aquellos tiempos, en América. En cierto modo, se hace afín por su problemática al arte culto de aquel tiempo. Nos referimos al principio que podríamos llamar "antropológico", propio de la pintura del siglo XIX, que movía al artista a concentrar sus ideas del mundo en la imagen del hombre. Al mismo tiempo, la corriente de que hablamos no traspuso las fronteras del retrato "preanalítico", "presicológico" específico, conservando, por ello, la integridad primaria de la imagen del hombre.

Así pues, el retrato y el costumbrismo apartaron al joven arte en desarrollo de las dos regiones de que venimos hablando valores propios únicamente de ellas, vinculados con las concepciones artísticas populares, nacionales, y basados firmemente en el folklore. Sin ellos, el panorama del arte del siglo XIX de la época del romanticismo se vería empobrecido, y el ritmo ondulante del proceso histórico-artístico, condicionado por fenómenos socio-históricos semejantes, aparecería tergiversado.

RAFFAELS PARNASS: EINE IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNG *

ELISABETH SCHROTER, BIBLIOTECA HERTZIANA, ROMA, ITALIA

Das von Raffael 1511 im Auftrage Papst Julius II. ausgeführte Fresko mit dem von Vasari überlieferten Thema Parnass (Abb. 1) wurde bisher weder im Hinblick auf die Schrift- und Bildquellen dieser Gedankenvorstellung Parnass untersucht, noch fanden die einzelnen Motive eine genauere Ableitung und Interpretation. Ich möchte hier nur auf zwei Probleme eingehen:

1. Auf die Entstehung und Überlieferung der von Raffael gemalten Parnass- und Poesie-Idee.
2. Auf die päpstlich-politische Bedeutung des Parnass-Freskos, die im Bilde an einigen Motiven ersichtlich ist.

Schlägt man in den Enzyklopädien und Lexika des 15. und frühen 16. Jahrhunderts unter dem Stichwort Parnass nach, so begegnet man immer wieder den gleichen, der antiken Literatur entnommenen Angaben: Der Parnass ist ein hoher, scroffer, doppelgipfliger Berg bei Delphi, den entweder Dionysos gemeinsam mit Apollon oder Dionysos allein beherrschte. Von diesen und anderen antiken Parnass-Überlieferungen ergibt sich keinerlei Beziehung zu der von Raffael gemalten Parnass-Idee, die aus der Vorstellung des auf dem ein gipfligen Parnassberg musizierenden Apollon Musagetes besteht, um den Dichter aus allen Zeiten versammelt sind. Lorbeerbäume und eine Quelle, die hier am Gipfel rechts neben Apollon entspringt, charakterisieren ferner diesen Parnass.

Raffaels Parnass-Vorstellung hat ihren Ursprung in den Dichtungen Dantes, Petrarcas, Boccaccios sowie in den Theorien der Frühhumanisten über Wesen und Bedeutung der "alma poesis". Auf diese Dichter geht eine völlige Umwertung des antiken und mittelalterlichen Parnass-Begriffes zurück:

* Dieses Referat ist ein Ausschnitt aus einer grösseren Untersuchung über Raffaels Parnass-Fresko, die wahrscheinlich im "Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte" (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana) erscheinen wird. Daher ist an dieser Stelle auf alle Quellen- und Literaturangaben verzichtet worden.

Der bei den Dichtern der Antike als "rauh", "öde" und "steil" beschriebene Parnass bekommt bei Dante die lieblichen Züge einer idealisierten Landschaft, indem Dante den Parnass in Purgatorio XXVIII, 141 mit dem "paradiso terrestre" gleichsetzt. Der von den Dichtern des frühen und hohen Mittelalters in ihren Invokationen ausdrücklich abgelehnte, nur als Sinnbegriff für den Aberglauben der Antike verwandte Parnass wird seit Dantes Apollonanruf vor Beginn des Paradiso zum Zentralbegriff für die humanistische Dichtungslehre, deren Kernstück die Auffassung und Rechtfertigung der Poesie als eine "verborgene Theologie" ist. Petrarca macht in seiner epochalen Rede anlässlich seiner Dichterkrönung auf dem Kapitol 1341 die Aussage des Persius vom Traum auf dem Parnass, die die Dichter des frühen und hohen Mittelalters verworfen hatten, zum Hauptargument der humanistischen Poetik, nämlich, dass die Dichter "wahre Träume" empfangen, sie die Wahrheit unter dem Schleier der Mythen darstellen, und dass die Poesie auf "göttlichem Anhauch" beruht: "divino quodam spiritu afflari", wie es hier und seitdem immer wieder nach Ciceros Rede 'Pro Archia Poeta' heisst. Die positive Bewertung des Parnass als Ort dichterischer Inspiration tritt somit also zu einem Zeitpunkt auf, als gegen die scholastische Verurteilung der Poesie – wonach die Dichtkunst nur ein "minimum veritatis" enthalte – Stellung bezogen und die Dichtkunst als eine "altera theologia" verteidigt wird. Daher ist für Boccaccio und Salutati der Parnass auch ein Epochenbegriff, denn nach ihrer Meinung leiteten Dante und Petrarca eine "neue Zeit" ein, da durch diese beiden Dichter die in der "dunklen Ära" des Mittelalters "erstorbene Poesie" wiedererweckt und damit der Anschluss an die Antike zurückgewonnen wurde, was sie im Bilde des von diesen Dichtern vom "jahrhundertealten Dornengestrüpp gereinigten Parnass" ausdrücken.

Bei Petrarca begegnen ausserdem noch andere neue, das heisst der Antike und dem Mittelalter unbekannte Parnassvorstellungen: Petrarca macht den Parnass zu dem mythischen Ort, an dem die Musen mit ihrem Gesang das Kitharaspieldes Apollon begleiten, wo der Lorbeer duftet, der von den griechischen und italischen Dichtern begehrt wird. Ferner verknüpft Petrarca mit dem Parnass die Vorstellung einer aus allen Zeiten sich zusammensetzenden Dichtergemeinschaft. Diese Parnass-Auffassungen wurden von den Dichtern des 15. Jahrhunderts durch einzelne Motive noch weiter ausgeformt. Die literarischen Gattungen, in denen der Parnass eine Rolle spielt, sind die Visionsliteratur, die Lyrik und die Panegyrik. In der Visionsliteratur (wie zum Beispiel bei Giovanni da Prato, Cleofe de' Gabrielli, Oriolo da Bassano) ist der Parnass als ein friedlich-freundlicher Ort beschrieben, wo paradisesähnliche Zustände herrschen und mit den Musen die geistigen Berühmtheiten aus allen Zeiten der Dichtkunst, der Wissenschaften und der Kunst versammelt sind.

Während sich also aus den Schriftquellen ergibt, dass die von Raffael gestaltete Parnass-Idee in einer voll ausgebildeten Tradition steht, zeigt dagegen die vielfältige Überlieferung der Bildquellen, dass Raffaels Fresko in der Parnass-Ikonographie eine völlige Sonderstellung einnimmt. Denn Raffael stellt ganz neuartig den eingipfligen Parnassberg dar. Damit ist dem Parnass in diesem Fresko seine kanonische, in allen Bildtraditionen gewahrte doppelgipflige Gestalt, sein seit der Antike typisches Merkmal genommen worden.

Für die typengeschichtliche Ableitung von Raffaels Parnass bietet sich der Komplex der frühchristlichen Paradiesesberg-Darstellungen an: Hier begegnen ein verwandtes Kompositionsschema und entsprechende Motive: eine vielköpfige Versammlung um eine Hauptfigur auf einem Berge, von dem eine Quelle herabströmt. Als Vergleichsbeispiel zeige ich das Apsismosaik von Sta. Pudenziana in seinem ursprünglichen, durch eine Zeichnung des Ciacconio aus dem Jahre 1595 überlieferten Zustand (Abb. 2). Auf dem Paradieseshügel thront Christus, senkrecht unter ihm befinden sich Geisttaube und Lamm Gottes, das, wie aus analogen Darstellungen zu schliessen ist, sicher über dem viergeteilten Paradiesesstrom stand. Am Bergeshang sitzen im Halbkreis auf beiden Seiten die Apostel, unter denen zwei Frauen mit Kränzen stehen. Einen ähnlichen Kompositionstyp spiegelt auch das Apsisbild von Sta. Sabina wieder, das Taddeo Zuccari 1559 nach dem Vorbild des ursprünglichen Mosaiks ausgeführt hat (Abb. 3). Wie die letzten Untersuchungen ergeben haben, hat Zuccari nur einige Umgruppierungen bei den Aposteln und Heiligen vorgenommen, um eine zusätzliche Darstellung von Heiligen und Stiftern zu ermöglichen. Christus sitzt erhöht auf dem Berge, den Zuccari naturalistisch im Zuge der Realitätsanforderungen seiner Zeit dargestellt hat. Axial zu Füßen Christi entspringt der Paradiesesstrom. Um Christus im Halbkreis die Apostel und die von Zuccari hinzugefügten Gruppen der Heiligen und Stifter.

Dass Raffael sich für seinen Parnass an diese verwandten Bildtypen der Paradiesesbergdarstellungen anlehnt, hat nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Gründe: er gibt mit dieser formalen Beziehung der seit Dante gedanklich in der Schrifttradition bezeugten Assimilation von Parnass und Paradiesesberg sichtbaren Ausdruck. Ausserdem konnte er durch diese Analogie noch einen anderen wichtigen Bedeutungsaspekt sichtbar machen: die in dem eingipfligen Parnassberg enthaltene Anspielung auf den "Mons Vaticanus", der seit der Antike und besonders wieder zur Zeit Julius II. als "Mons Apollinis" und als "Mons Vaticanus" interpretiert wurde.

Apollon, der wie seit dem Ende des 15. Jahrhunderts üblich unter Lorbeerbäumen auf einer Lira da Braccio spielt und dabei, ganz analog antiken Orpheusbildern, zum Himmel blickt – als Vergleichsbeispiele zeige ich die Orpheusdarstellung auf dem attischen Mischkrug aus Gela (5. Jh. v. Chr.), eine oberitalienische Miniatur aus dem neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts und den Parnass-Holzschnitt des Hans von Kulmbach von 1502 (Abb. 4, 5, 6) – sitzt in der Mitte der neun Musen, die Raffael jede individuell in ihrem Wesen gekennzeichnet hat. Raffael hat sich formal von einigen antiken Musentypen anregen lassen, die Musen selbst aber teilweise mit Attributen charakterisiert, die sie erst in der nachantiken Zeit bekommen haben. Die Identifikation der Musen kann einerseits mit einer Reihe von antiken und zeitgenössischen Schriftquellen bewiesen werden, andererseits mit verschiedenen inschriftlich bezeichneten Musenzyklen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Zur Rechten des Apollon befinden sich die seit altersher als ranghöchst eingestuften Musen, von denen die beiden vorderen antikisch drapierte Gewänder tragen. Am Sitze des Apollon lagert die ehrwürdigste und bedeutendste Muse, Kalliope, zu der seit dem 14. Jahrhundert die Tuba als Attribut gehört. Kalliope ist die Muse des Epos und wird daher auch "Musa Homérica" genannt. Auf Kalliope blickt Melpomene, die als Muse der Tragödie eine tragische Maske hält, die Raffael als Attribut dieser Muse seit der Antike zum ersten Male wieder dargestellt hat. Dann folgt Urania, die an ihrem himmelwärts gerichteten Blick erkenntlich ist, der ihr und der ihr zugeordneten Astronomie seit Ende des 15. Jahrhunderts zum Attribut wurde, wie zum Beispiel das Titelblatt zu Sacroboscus "Sphaera" von 1490 zeigt (Abb. 7).

An Urania schmiegt sich Erato, die Muse der Geometrie und des Tanzes, die nach der zeitgenössischen Wissenschaftstheorie als eine der Astronomie engstens verschwi-sterte Kunst angesehen wurde. Jenseits steht die Muse der Geschichte und des Ruhmes, Clio, die sich als solche durch das Buch bestimmen lässt, wie zum Beispiel die nach dem Pseudo-Vergilschen Musengedicht inschriftlich bezeichnete Darstellung der Clio indem um 1512 gemalten Musenzyklus aus päpstlichen Villa La Magliana lehrt (Abb. 9). Bei dem folgenden Musenpaar handelt es sich um Thalia, die ihr antikes Attribut, die komische Maske, hält, und um Polyhymnia, die durch ihr Gebärdenspiel als Muse der Pantomime gekennzeichnet ist, was wiederum die inschriftlich bezeichnete Darstellung der Polyhymnia aus dem Musenzyklus der Villa Magliana beweist (Abb. 10). Die mächtige, vom Rücken her gesehene Muse, die ein modernes Kleid trägt, hält einen Dudelsack, von dem die luftleeren Windbehälter an der linken Seite der Muse zu sehen sind. Durch den Dudelsack, der in die Familie der Flöten gehört, kann die Muse als Euterpe bestimmt werden, die in der Serie der Tarocchi und im Musenzyklus der Villa Magliana die Doppelflöte spielt.

Der Dudelsack ist in der Renaissance das Instrument der Bukolik. Wie Euterpe trägt die sitzende Muse vorne ein modernes Kleid, es ist Terpsichore, die Muse des Kithara-spieles, der Götterhymnen und der Paidia.

Genauso sinnvoll und beziehungsreich wie die Charakterisierung und Gruppierung der Musen ist die Auswahl und Anordnung der Dichter auf jeder der beiden Seiten: Zur Rechten des Apollon befinden sich nicht nur die ältesten und ehrwürdigsten Musen, die zugleich die Hauptdichtungsmusen sind, sondern auch die wesentlichen Dichtungs-gattungen der Antike. Das Epos, das nach den Dichtungslehren des Aristoteles und Ho-raz die Tragödie mitumschliesst, und die Lyrik, die als zweite Gattung nach dem Epos in den Poetiken der Zeit betrachtet wird. Das Epos ist vertreten durch Homer, Vergil, Dante. Die Lyrik durch die Dichter, die unten um einen Lorbeerbaum im Dialog ver-sammelt sind: vorn die inschriftlich bezeichnete Sappho, die zu dem "princeps lyricorum", Pindar, blickt, der in der zentralen Gestalt dieser Dichtergruppe am Bildrande rechts erkannt werden kann. Zu Pindars schaut der römische Hauptvertreter der Lyrik, Horaz, der hier am Lorbeerbaum lehnt. Im Hintergrund steht Petrarca, der Vertreter der italienischen Lyrik. Zur Linken Apollons befinden sich nicht nur die modernen und aufgelockerten Musen, die die führenden zeitgenössischen Dichtungsarten, Bukolik und Komödie, repräsentieren, sondern in der Mehrzahl auch zeitgenössische Dichter, die sich vor allem durch Eklogen und Komödie ausgezeichnet haben. Oben am Hang Casti-glione und Inghirami, am Bildrande rechts Tebaldeo und Sannazaro, dann Ariost, der nachdenklich seinen Mund mit dem Finger verschliesst. Der sitzende Dichter unten, der wie nur noch Homer als ein griechischer und greiser Dichter charakterisiert ist, kann als Hesiod angesprochen werden. Hesiod ist nach dem Urteile der Zeit der älteste Dichter neben Homer und der ehrwürdigste Vertreter der Bukolik. Als der erste Dichter, der von den Musen am Helikon inspiriert wurde, sitzt er hier der Sappho gegenüber, die ebenfalls ihre Leier und das Versmass von den Musen erhalten hat.

Unter dem Motto der Poesie-Personifikation "Numine afflatur" (Abb. 11), das bei Vergil mit der Sibylle verbunden ist (Aen. IV, v. 50), im 15. und 16. Jahrhundert auch auf die Musen übertragen wurde, haben im Parnass mehrere Vorstellungen der Zeit über Wesen und Funktion der Dichtkunst Gestalt bekommen. Aus der seit Leonardo Bruni

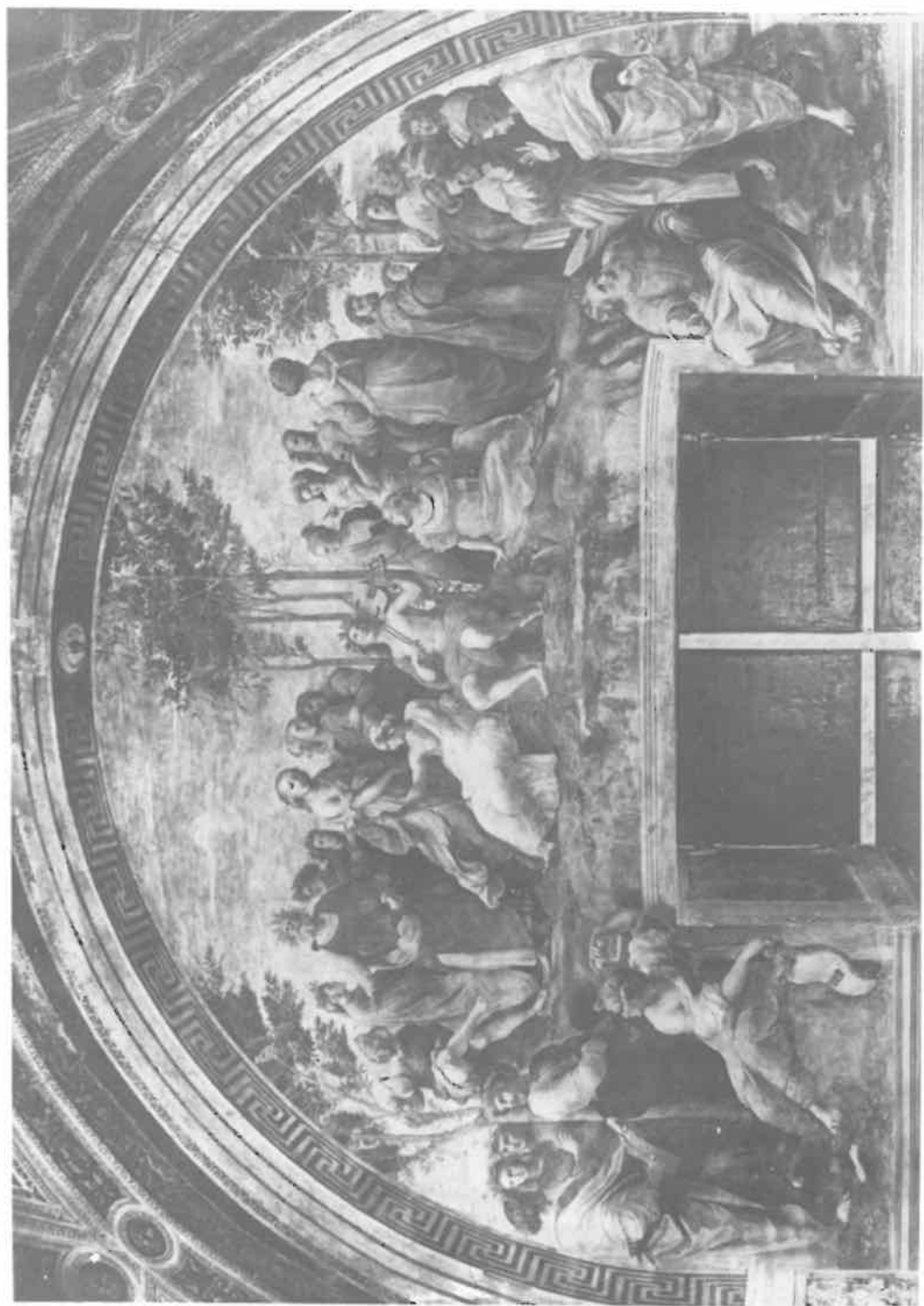


Abb.1.: Raffael, Vatikan, Stanza della Segnatura, Parnass-Fresco.



Abb.2: Bibliotheca Vaticana, Cod. 5407, Ciacco nios Zeichnung nach Sta. Pudenziana. – Abb.3: Taddeo Zuccari, Rom, Sta. Sabina, Apsis-Fresko.

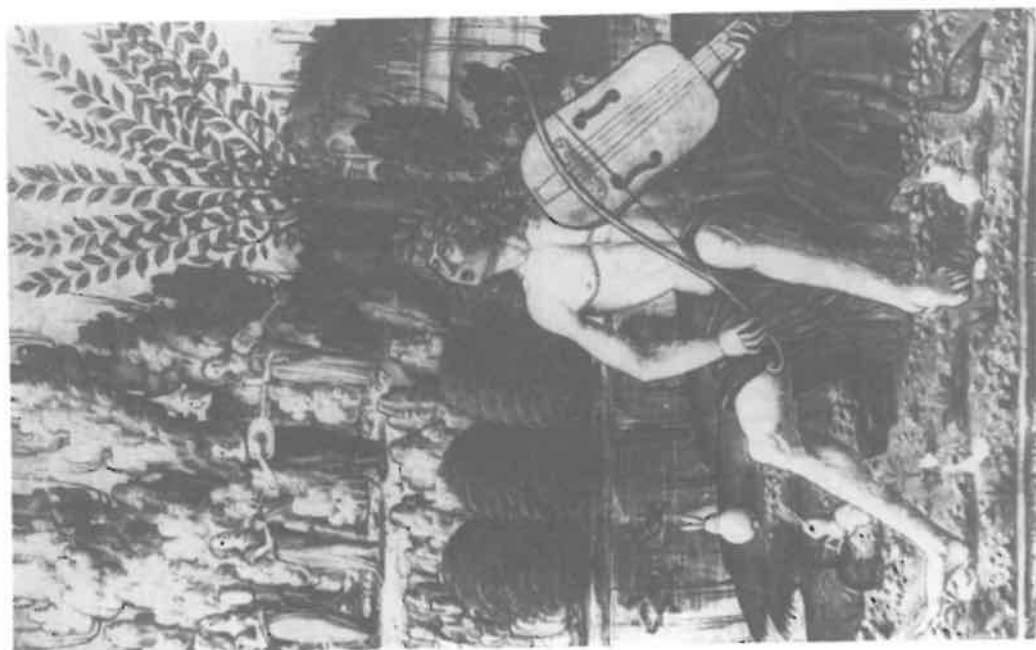


Abb. 4: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Col. 2774 Extravag. - Quatuor libri amorum, Nürnberg, 1502.

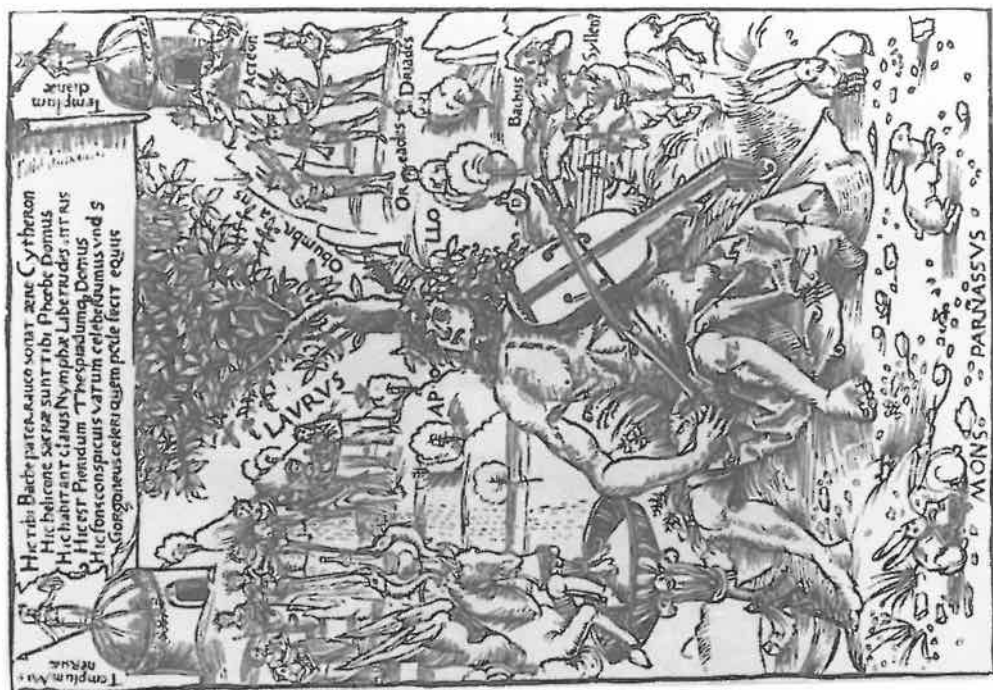


Abb. 5: Hans von Kulmbach, Holzschnitt aus Conrad Celtis,

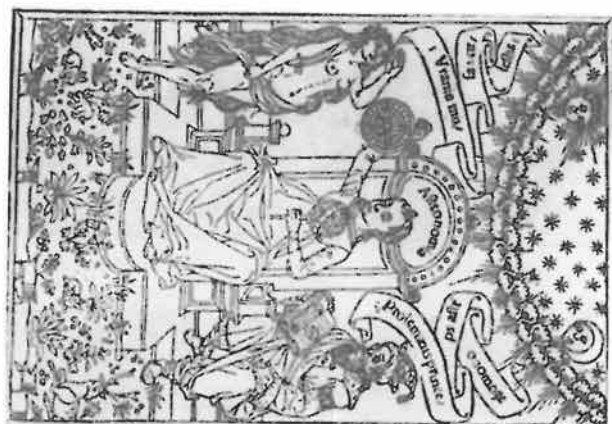
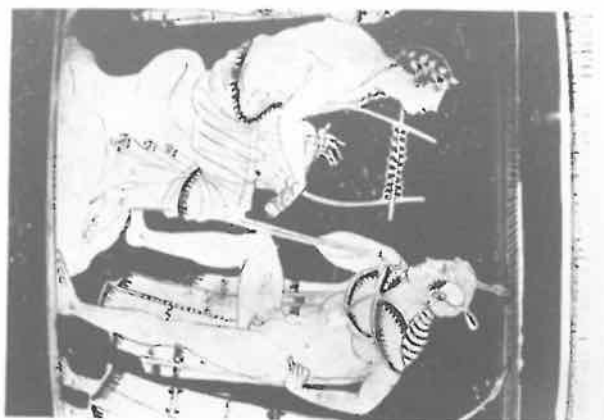


Abb. 6: Berlin, Ehm. Staatliche Museen, / tischer Mischkrug aus Gela. - Abb. 7: Sacrobosco, Sphaera, Venedig, 1490, Titelblatt. -
Abb. 8: Vatikan, Museum, Sockel der Säule des Antoninus Pius, Detail (Roma).

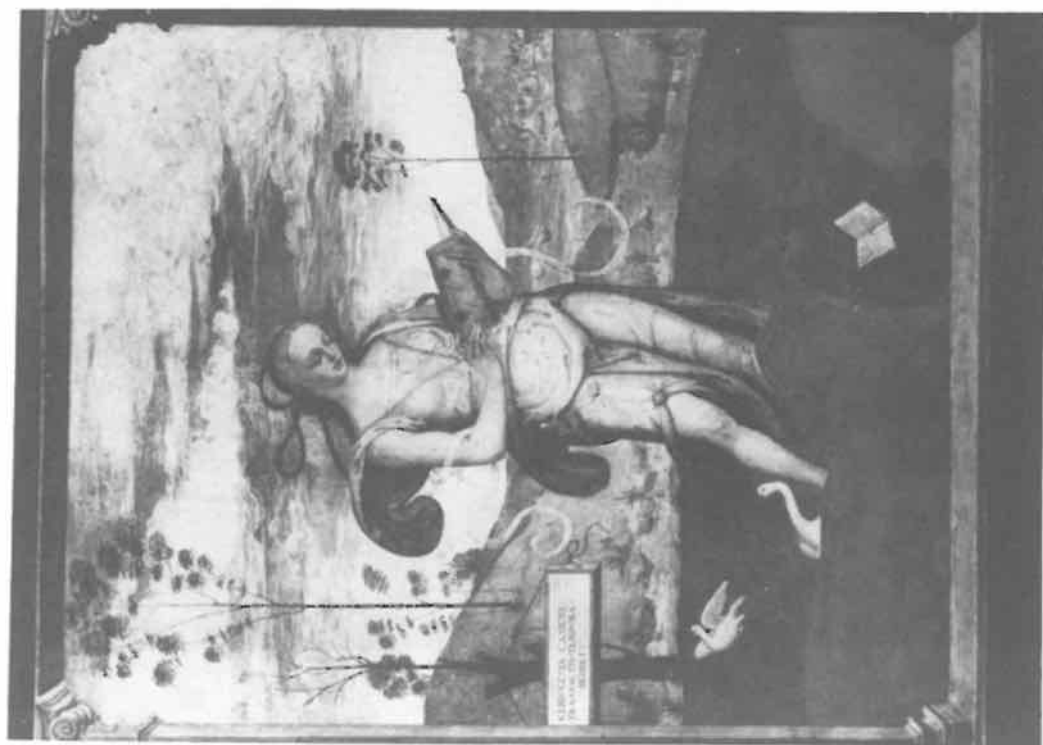
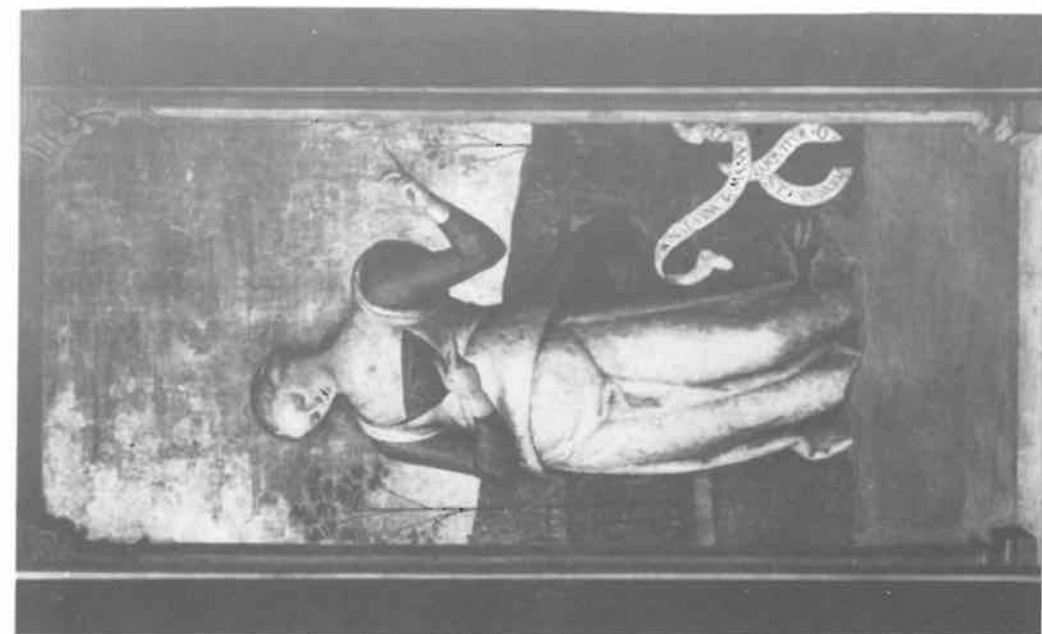


Abb. 9: Rom, Museo di Roma, Freskenzyklus aus der Villa La Magliana, Clio. - Abb. 10: Rom, Museo di Roma, Freskenzyklus aus der Villa La Magliana, Polyhymnia.



Abb.11: Raffael, Stanza della Segnatura, Deckenbild der Poesie über dem Parnass-Fresko.

wiederbelebten platonischen Lehre vom "furor divinus", die im Kreise des Ficino mit Hilfe der Argumente aus der theologischen Poetik des 14. Jahrhunderts weiter entwickelt wurde, lässt sich der Gedanke der stufenweisen Inspiration auf Raffaels Parnass anwenden, worauf der himmelwärts gerichtete Blick des Apollon, sein Platz inmitten des Musenchores sowie die hervorgehobene Stellung des Homer, Hesiod, der Sappho aufmerksam machen. Nach dieser Lehre erleuchtet Jupiter den Apollon, der die "mens animae mundi" ist, und dieser die neun Musen, die als die Vorsteherinnen der Himmelsphären die Seelen der Dichter erwecken und diesen die harmonischen Klänge der Sphärenmusik vermitteln. Als Repräsentanten göttlich begabter Dichter gelten in erster Linie die ältesten, am Anfang der Entwicklung stehenden Dichter Homer, Hesiod, Pindar, Sappho und andere, weil sie ohne den "furor divinus" niemals ein so umfangreiches Wissen in ihren Dichtungen hätten darstellen können. – Bei Raffael hat der Gedanke, dass Dichtkunst und Musik Widerspiegelungen der "harmonia coelestis" sind, unmittelbar in der Charakterisierung des Apollon Ausdruck gefunden, indem er, wie bereits E. Winternitz beobachtet hat, auf einer mit neun Saiten bespannten Lira da Braccio spielt. Damit ist hier die seit der Antike überlieferte und immer bekannt gewesene Vorstellung vom Apollon Sol aufgenommen worden, der mit den Klängen seiner, nach der Zahl der Musen bespannten Leier die Harmonie des Kosmos bewirkt und das Weltall in harmonischer Bewegung hält. Dieser Harmoniegedanke zeigt sich im Bilde ferner im Zahlenverhältnis von Musen und Dichtern, das die pythagoräischen, musikalisch-harmonischen Verhältnisse des Goldenen Schnittes widerspiegelt, die Raffael auf der bekannten Tafel in der "Schule von Athen" schematisch dargestellt hat: den 9 Musen sind 18 Dichter zugesellt, was dem Verhältnis von 1:2 beziehungsweise einer Oktave oder einem Diapason entspricht; die Anzahl der Dichter ergibt zur Gesamtzahl von Musen und Dichtern das Verhältnis 18:27, also 2:3 beziehungsweise eine Quinte oder Diapente. Gleiche Verhältnisse liegen der Verteilung der 7 Lorbeerbäume zugrunde.

Die neuplatonische Auffassung, dass die Dichtkunst unter dem Anhauch der Musen die himmlische Harmonie in ihren Rhythmen und Versen nachbilde, gilt im Parnass auch für die neuzeitlichen und zeitgenössischen Dichter. Die Zuordnung Dantes und Petrarcas zu den bedeutendsten Dichtern der Antike leitet sich einerseits her aus dem in ihrem eigenen Werk bekundeten Gespräch mit den "Hohen Geistern" der Antike, andererseits spricht aus ihrer gattungsgemässen Aufstellung ihre, seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts verbreitete Schatzung als die ersten und vorbildlichen Dichter, die der italienischen Sprache den Rang einer dem Griechischen und Lateinischen ebenbürtigen Literatursprache verschafft haben. In der Gegenüberstellung von antiken und modernen Musen sowie in der Unterscheidung zwischen antiker und neuzeitlicher Dichterseite zeigt sich der Anspruch, dass die Leistungen der eigenen Zeit durchaus mit denen der Antike verglichen werden können, eine Auffassung, die für die Dichtung seit Beginn des 16. Jahrhunderts zum Beispiel von Sannazaro und Castiglione vertreten wurde.

Die Idee der Vereinigung von antiken und modernen Musen und Dichtern auf Raffaels Parnass bekommt aber erst ihre volle Bedeutung durch den Gedanken der "translatio litterarum" und seine Übertragung auf Julius II. und den Vatikan. So wie Vergil (Georgica III, v. 10–11) bereits um Lobe auf Augustus sagte, dass unter seiner Herrschaft der Helikon aus Griechenland nach Rom verpflanzt worden sei, und wie dann Giovanni Santi, Landino, Bernardo Bellincioni und andere Dichter des 15. Jahrhunderts von den griechischen, römischen, und italienischen Musen sprechen, die in Florenz, Urbino, Mailand das Bürgerrecht erhalten haben, so wollte auch Julius II. den Vatikan zum Sitz

des Apollon, der Musen und Dichter machen, wovon die Panegyrik ein eindeutiges Zeugnis ablegt. In den Gedichten aus dem Poetenkreis Julius II. (wie zum Beispiel des Pietro Corsi, Giovanni Aurelio Augurello, Evangelista Maddaleni de 'Cappodiferro, Antonio Mancinelli usw). kehrt die Vorstellung immer wieder, dass Apollon der Schutzgott des Papstes ist, und Apollon seine Stammsitze in Griechenland verlassen hat, um auf dem vatikanischen Berge zu wohnen, der ihm ein sicherer Ort sei. Apollon krönt Julius oder erfreut den Heiligen Vater mit seinem Saitenspiel, den die Musen in ihre Mitte aufgenommen haben, weil er danach verlangt, Lieder und Gedichte zu hören. Apollon habe jetzt für immer die kriegerischen Waffen aus der Hand gelegt und erscheine nur noch mit der Leier. Die Musen verkünden den Ruhm des Julius über dem Erdkreis. Durch Julius sind die grossen Geister auferstanden und die Dichter nach Rom zurückgekehrt. Durch Julius ist Rom neu entstanden. Eine neue glückliche Zeit, ein neues Goldenes Zeitalter, das Julische, habe begonnen; ewiger Frühling herrscht auf Erden unter dem Princeps Julius. Justitia und Pax sind zurückgekehrt. Ein neuer freigebiger Cäsar, ein zweiter Apollon regiere den Erdkreis.

Alle diese Topoi, die auch in den Liedern wiederkehren, die Orpheus 1506 anlässlich des Einzuges Julius II. in Orvieto unter einer vergoldeten Rovere-Eiche und Apollon 1512 bei der durch Julius II. vollzogenen Dichterkrönung im Vatikan sangen, lassen sich mit dem Parnassfresko verbinden und weisen auf seine zweite Bedeutung als Sinnbild für die Herrschaft Julius II. hin. In der ungewöhnlichen eingipfligen Gestalt des Parnassberges, der sich über dem Fenster zum Belvederehof und Vatikanhügel befindet, treffen die Vorstellungen Paradiesesberg, Goldenes Zeitalter und die antike Bedeutung des "Mons Vaticanus" als "Mons Apollinis" zusammen. Apollon, der mit seinem Spiel die Harmonie der Welt bewirkt, Frieden und Eintracht auslöst, ist nach der 4. Ekloge der Erfüller des Goldenen Zeitalters, in welchem Pax und Justitia auf die Erde zurückkehren. In diesem Sinne zeigt bei Raffael Vergil auf Apollon. Unter dem Vers aus dem 84. Psalm "Justitia et pax osculatae sunt" reichen sich Justitia und Pax die Hand auf einer Medaille, die Julius II. 1506 prägen liess.

Mit der Bedeutung des Apollon als Symbolfigur für die Erfüllung des Goldenen Zeitalters ist im Parnass die Idee der durch Julius II. neu entstandenen Roma verknüpft. So ist Kalliope, die hier wie eine Königin am Sitze des Apollon lehnt, im Typ der sitzenden, nach Amazonenart gekleideten Roma dargestellt, wie beispielsweise die Roma vom Sockel der Säule des Antoninus Pius zeigt. Auf Münzen aus neronischer und hadrianischer Zeit begleiten diesen Typ der Roma Aufschriften wie "Roma resurgens" oder "Renovatio urbis Romae". Die weisse Gewandfarbe der Kalliope - Roma deutet ausserdem an, dass sie auch als Pax aufzufassen ist; die Tuba, ihr Musenattribut, kennzeichnet sie darüber hinaus als Repräsentantin des Triumphes. Auf der Seite mit den modernen Musen und zeitgenössischen Dichtern stellt sich schliesslich die "neue goldene Zeit" und die "nova Roma" unter Julius II. dar. Auf eine Beziehung zum Goldenen Zeitalter weist der Dudelsack hin, der das Attribut der mächtigen Muse in goldgelbem Kleide ist. Der Dudelsack ist zum Beispiel bei Sannazaro das Instrument der Hirten, wenn sie vom Goldenen Zeitalter träumen. Seine Melodie begleitete die "Eglogcomédie" des Pietro Corsi, die vor Julius II. zwischen 1509 und 1511 aufgeführt wurden und in denen Julius als Wiederhersteller des Goldenen Zeitalters gepriesen wurde. Als der mythische Dichter, der zuerst das Goldene Zeitalter beschrieben hatte, sitzt Hesiod auf dieser Seite und weist in dieser Bedeutung gezielt aus dem Bilde heraus.

Raffaels Parnass enthält also eine Sinnschicht, die sich deutlich auf Julius II. und den Vatikan bezieht. Julius und seine Berater nahmen dafür allerdings auch Traditionen auf; die längst vorhanden waren: einerseits den alten Vergleich des Papstes mit Sol Apollon, der seit dem hohen Mittelalter angewendet worden war, andererseits die antiken und frühchristlichen Überlieferungen zum "Mons Vaticanus", der zum Beispiel bei Varro, Festus, Aulus Gellius, dann im Liber Pontificalis, in den Romführern des Mittelalters und der Renaissance sowie bei dem Hoftheologen Julius II., Egidio da Viterbo, als Berg beschrieben wird, auf dem Apollon verehrt wurde und die etruskischen Priester unter einer Doppeleiche geweissagt hatten. Julius II., der die Eiche im Wappen führte, mass dem Vatikanhügel bekanntlich eine hohe Bedeutung zu, wie zum Beispiel die Medaillen des Caradosso mit den Projekten von St. Peter und dem Belvederehof lehren, wo ausdrücklich der Berg als "Vaticanus Mons" bezeichnet ist. Julius II. wollte den Vatikan zum Mittelpunkt "urbis et orbis" machen, worauf seine urbanistischen Massnahmen eindeutig hinweisen. Julius räumte dem Vatikan damit die Stellung ein, die in der Antike nur der Parnass innegehabt hatte.

Dass diese päpstliche Bedeutung des Parnass als Anspielung auf den Vatikan mit seiner poetischen Bedeutung als Bildbegriff für die göttlich erleuchtete Dichtkunst in Zusammenhang gebracht werden konnte, beruht auf der gemeinsamen Idee des Vaticinium, aus dem nicht nur der Name des Vatikan abgeleitet wurde, sondern das nach der neu platonischen Inspirationslehre, die hier dargestellt ist, auch eine Haupteigenschaft des Apollon ist.

Die von Raffael gemalte Parnassvorstellung verdankte ihren Ursprung der hohen Bedeutung der Poesie, die ihr durch die Frühhumanisten zuteil wurde und die mit ihrer Rechtfertigung als eine "altera theologia" begründet worden war. Dieser Dichtungslehre entstammen ferner das Motto der Poesie-Personifikation über dem Parnass und ausser – dem die Alexander- und Augustusthemen, die in den Grisailen unterhalb des Parnass dargestellt sind, und die in den Poetiken seit Boccaccio als Beispiele für das vorbildliche Verhalten von berühmten Herrschern als Bewahrer und Retter der Dichtkunst angeführt werden.

Obwohl die Poesie im 14. und 15. Jahrhundert zum Hauptgegenstand der Humanisten wurde, liessen sich freilich bisher noch keine Bildbeispiele für ihre Darstellung in einem monumentalen enzyklopädischen Bildprogramm nachweisen. In der Stanza della Segnatura scheint das enzyklopädische Schema der vier Fakultäten zum ersten Male durchbrochen worden zu sein, indem hier an der Stelle der Medizin die Poesie dargestellt ist. Damit hat nun auch in der bildenden Kunst Ausdruck gefunden, was bereits 150 Jahre zuvor das leidenschaftlich proklamierte Anliegen eines Petrarca und Boccaccio war: die Aufwertung der Poesie. Die Hoffnung Petrarcas, mit der er sein Epos Africa (IX, v. 454-474), beschliesst auf eine "neue glücklichere Zeit", in der der Parnass sich mit "neuem frischem Lorbeer begrüne", die "Hohen Geister der Antike auferstehen" und "das holde Licht den Dichtern leuchtend erscheint", hat sich in Raffaels Parnass erfüllt, in welchem die mit dem Begriff der Renaissance verbundenen Ideen der Wiederherstellung der Poesie, der Erneuerung Roms und das dadurch angebrochene Goldene Zeitalter Gestalt bekommen haben. Den mit dem Parnass verbundenen Renovatio-Begriff wusste Julius II. für seine Erneuerungsziele adäquat anzuwenden und fand dafür in Raffael den adäquaten Künstler.

LES DEUX APPROCHES PRINCIPALES EN HISTOIRE DE L'ART

PIOTR SKUBISZEWSKI. UNIVERSITE DE VARSOVIE. POLOGNE

I

Le problème des critères du classement des opérations appartient aux questions méthodologiques fondamentales de toute science particulière. Par conséquent, le problème qui nous paraît essentiel en méthodologie de l'histoire de l'art est de savoir quels sont les principes selon lesquels on pourrait ordonner ses procédés de recherches. La question est d'autant plus importante que, même à première vue, notre science présente un aspect méthodologique complexe et hétérogène, pour ne pas dire, parfois, confus. Cet aspect saute aux yeux surtout aujourd'hui puisque l'histoire de l'art, telle qu'elle est pratiquée de nos jours, réunit des tendances aussi diverses que l'histoire des procédés techniques dans l'art, l'histoire des formes et la "Stilgeschichte", "l'attributionisme" pur, l'histoire de la théorie et de la critique d'art, l'analyse du contenu des oeuvres d'art, la symbolique, l'histoire de divers symptômes culturels dans l'art allant de la religion aux différentes institutions sociales - pour ne citer que les orientations les plus importantes et les mieux saisissables. Y-a-t-il une possibilité de délimiter strictement l'aire de l'histoire de l'art dans ce monde de plus en plus complexe des sciences humaines contemporaines et d'en dégager ce qui est propre à notre science? Voilà une autre question importante, strictement liée au problème des critères du classement des opérations. On dirait que, paradoxalement, plus les autres sciences pénètrent dans l'atelier de l'historien de l'art, plus ce dernier éprouve le besoin de voir clairement son propre terrain de recherches et d'en apprécier la valeur autonome dans le processus de la connaissance.

On peut à la rigueur voir dans l'histoire de l'art un trait qui la distingue des autres sciences humaines et en fait une science "indépendante": elle s'occupe de l'oeuvre d'art déjà réalisée et, que ce soit une oeuvre ou un groupe d'oeuvres, elle vise à les expliquer en tant que phénomènes artistiques et, en même temps, phénomènes artistiques du passé. Puisque tout groupe peut être réduit aux unités qui la composent, l'objet propre de l'histoire de l'art est donc l'oeuvre d'art. Il est évident que cette assertion peut susciter des réserves, étant donné que les historiens de l'art ne se bornent pas à analyser les oeuvres d'art mais qu'ils reconstituent la vie des artistes, examinent le cadre social de leur activité, révèlent les facteurs idéologiques de la création artistique etc. Mais

de telles objections ressortent des observations de la science telle qu'elle apparaît dans ses multiples manifestations et ne se basent pas sur un examen méthodologique rigoureux. Or, il faut faire une distinction entre le chemin pratique des diverses recherches que les historiens de l'art doivent parcourir afin d'atteindre leur but et ce qui relève de l'objet spécifique de l'histoire de l'art, donc, ce qui constitue ses propres méthodes.

Nombre de questions sont posées à l'oeuvre d'art mais elles ne visent pas à l'élucider en tant que phénomène artistique. Il suffit de rappeler ici les problèmes qui concernent la substance matérielle de l'oeuvre, sa technologie, la date et le lieu de sa fabrication, l'identité de l'artiste ou de l'atelier, la genèse socio-historique de l'oeuvre, les conditions et l'histoire de sa confection, enfin, son histoire ultérieure et les transformations survenues dans sa substance. On sait bien que, pour résoudre ces problèmes, il est parfois nécessaire de recourir à des constatations qui concernent les qualités artistiques de l'oeuvre et d'en tirer les conclusions nécessaires mais, très souvent, on dispose aussi de sources extérieures à l'oeuvre qui permettent de la situer très exactement dans l'espace et dans le temps sans même se référer à sa nature artistique.

Du point de vue méthodologique, les opérations où l'oeuvre d'art apparaît comme objet matériel et comme produit d'un processus historique doivent être rigoureusement distinguées de celles qui tendent à révéler ses qualités artistiques et à en montrer l'historicité. Pour rendre cette différence plus manifeste, il nous semble justifié de recourir aux termes trop rarement employés de Hans Sedlmayr de la "première" et de la "deuxième" histoire de l'art¹. Ce sont les opérations de cette dernière qui constituent le noyau même et les méthodes proprement dites de notre science²; il faut donc procéder à leur examen afin d'arriver aux conclusions qui concernent notre problème fondamental, celui des critères du classement des opérations.

Puisque l'oeuvre d'art est la notion centrale de l'histoire de l'art, la conception que nous en avons devient le point de départ de toute discussion méthodologique dans notre science. L'objet réel ne devient un phénomène artistique qu'au moment où nous sommes capables de construire à partir de sa substance matérielle un objet nouveau, un objet qui dépende de cette substance mais qui la transcende. L'oeuvre d'art est donc un objet intentionnel qui existe grâce aux principes qui sont différents des lois de l'existence physique³. Les parcelles de la substance matérielle se transforment au cours de l'acte de la perception en masses tridimensionnelles, taches de couleur et lignes qui se relient entre elles, qui sont des éléments solidaires. Par conséquent, l'oeuvre d'art peut être conçue, en même temps, comme structure⁴, comme un tout cohérent composé d'éléments dont chacun dépend des autres et "ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux"⁵. Il s'agit d'une structure essentiellement synchronique. Puisque nous avons la faculté de revenir en pensée sur le processus du devenir de l'oeuvre d'art, nous sommes capables de découper chaque structure et de voir séparément toute partie dégagée dans son individualité et dans son identité mais aussi dans ses rapports avec les autres et avec la totalité.

C'est à partir de ce concept que l'on peut distinguer plus nettement les deux approches possibles dans l'étude des oeuvres d'art: l'une qui consiste à les voir dans leur entité, comme des phénomènes entiers, uniques et clos⁶, et l'autre qui profite de notre faculté de découper les structures, d'en dégager les éléments et les relations, de les rapprocher des autres éléments et relations, d'en construire, enfin, d'autres structures.

II

Si nous voulons emprunter la première de ces voies, la définition des éléments et des relations structurels devient la tâche primordiale. La description en histoire de l'art sert essentiellement à définir tout ce que dans l'oeuvre d'art nous concevons comme éléments de structure. C'est ainsi que la base, le portail, les pilastres, les corniches, le tympan et les volutes de la façade d'une église baroque se révèlent au cours d'une description comme des pions dans un jeu qui commence au moment où nous examinons leur propre consistance, leurs relations mutuelles, leur rapport à l'ensemble de la façade. Il n'existe pas de vocabulaire similaire, basé sur des termes conventionnels, qui puisse rendre aussi exactement les éléments constituant le même niveau structurel dans les arts mimétiques. C'est exceptionnellement que nous tendons, dans une description, à fixer de façon discursive le cours, l'étendue, la forme ou les dimensions d'une tache de couleur ou d'une ligne dans un tableau. Nous saisissons immédiatement les objets que ces taches et ces lignes font naître dans notre esprit et nous leur donnons des noms soit conformément à notre simple connaissance du monde réel imité dans l'oeuvre (description pré-iconographique), soit conformément à notre connaissance de leur signification dans le milieu culturel où l'oeuvre est née (description iconographique)⁷. On discerne dans les arts visuels deux types de structures: la structure "représentante" et la structure représentée⁸; dans les arts mimétiques la première se transforme au point de s'identifier avec la seconde. L'une constitue un aspect différent de l'autre et il existe une stricte correspondance entre leurs éléments respectifs.

S'il n'est ni possible ni utile de faire de la description en histoire de l'art une énumération pure et simple des éléments d'une structure artistique donnée ou encore, si, en décrivant l'oeuvre, nous ne pouvons éviter les locutions concernant les relations entre les éléments, la définition proprement dite de ces relations n'apparaît qu'avec l'étape suivante de la recherche: l'analyse. L'histoire de l'art connaît deux types principaux d'analyse qui se sont formés en fonction de la compréhension des deux types différents de structures existant dans les arts visuels: l'analyse formelle et l'analyse iconographique. La première tend à saisir comment les plus petites parties discernables et en même temps artistiquement valables entrent en relations mutuelles et deviennent graduellement des unités plus grandes, jusqu'à définir les lois principales qui régissent la totalité de l'oeuvre. Inversement, elle part de cette totalité et voit comment tout ce système se divise en unités de plus en plus petites. L'analyse formelle répond donc à la question "Quomodo" de l'existence⁹ des particules de substance en tant qu'univers de masses tridimensionnelles, taches de couleurs et lignes. Les notions principales dont elle se sert par rapport aux éléments structurels ainsi considérés sont: le motif formel et la composition. Comme l'a démontré Erwin Panofsky, les relations entre les parties discernables et artistiquement valables dans la structure peuvent être examinées, sur trois échelles de valeurs formelles fondamentales. La première apparaît lorsqu'on considère les phénomènes de l'espace compris entre les valeurs purement optiques (espace indéfini, ouvert) et purement haptiques (corps solides). La deuxième entre en jeu lorsqu'on considère les phénomènes se rapportant à l'art de représenter et dont les pôles sont constitués par la profondeur et la superficie. La troisième apparaît lorsqu'on considère les phénomènes de composition qui s'étendent entre les extrémités d'intégration et de disjonction des éléments¹⁰. La tâche primordiale de l'analyse formelle qui est de définir les relations régissant les éléments de la structure artistique nous conduit ainsi à la compréhension de l'aspect particulier des motifs et de leur co-existence comme qualités individuelles de l'oeuvre d'art donnée.

Il en est de même avec l'analyse iconographique. Elle vise à examiner les lois qui régissent cette réalité autonome qu'est la structure représentée: l'image et à voir les liens qui en unissent les différentes parties. Nous classons les objets représentés à partir des plus petits fragments discernables de cette réalité jusqu'à l'image dans sa totalité. Les notions du motif iconographique et du sujet servent à saisir ces différentes unités du monde représenté. L'aspect des objets représentés, leurs relations mutuelles et, ensuite, le mode de leur interdépendance qui en fait un tout compréhensible, sont examinés sous le jour d'une réalité comparable à celle qui est représentée mais saisissable ailleurs et qui se manifeste par d'autres moyens d'expression, surtout par les mots. En se demandant s'il s'agit d'une représentation du monde réel ou imaginaire, d'un état ou d'une action, en définissant ensuite la signification exacte des motifs et de la raison de leur apparition commune, c'est à dire du sujet - l'analyse iconographique peut établir la relation entre l'image examinée et les autres manifestations de la même réalité ou d'une réalité similaire. L'analyse iconographique conçoit les motifs, le sujet et les lois régissant la réalité représentée dans leur apparition unique et individuelle et les définit en tant que qualités propres de l'oeuvre donnée. La compréhension de la vision du monde qui se manifeste dans la formulation particulière des motifs et du sujet en est l'objectif suprême.

Si nous sommes demeurés ici sur certains aspects de la description et de l'analyse, ce n'est pas pour examiner en détail ces procédés trop bien connus des historiens d'art. C'est pour faire ressortir qu'en étudiant la composition et le sujet, nous arrivons à comprendre l'oeuvre d'art comme un univers unique, cohérent et clos et qu'un même temps, si nous en dégageons les motifs et les formes nous parvenons à les concevoir non seulement comme des qualités particulières de cette oeuvre mais aussi comme des phénomènes autonomes qui peuvent avoir une existence propre. C'est donc le point magistral de la recherche où la compréhension des oeuvres individuelles fait entrer dans la mémoire collective de l'histoire de l'art un nombre de qualités artistiques déduites et détachables de ces totalités et faisant l'objet d'une connaissance particulière à côté de la connaissance des oeuvres d'art elles-mêmes.

Nous saisissons l'identité des motifs, des compositions, des formes et des sujets en les confrontant avec des phénomènes comparables dans d'autres oeuvres. C'est pour cette raison surtout que la méthode comparative joue le rôle essentiel en histoire de l'art. Mais aussi longuement que nous faisons appel à d'autres objets afin de saisir les caractéristiques de l'oeuvre donnée ou de ses qualités, nous demeurons "à l'intérieur" de la structure. C'est en répondant aux questions essentielles de l'interprétation, notamment à celles qui concernent la genèse et la fonction, que l'on se situe "en dehors" d'une oeuvre individuelle. On considère alors l'oeuvre et ses qualités comme éléments d'autres structures plus vastes.

Il se présente deux voies à l'interprétation génétique et fonctionnelle en histoire de l'art. En premier lieu, l'histoire de l'art confronte les oeuvres et leurs qualités à l'art déjà existant et à la théorie de l'art normative¹¹. André Malraux, pour qui l'art constitue un système entièrement autonome et clos et qui considère que l'art "engendre" l'art, a exprimé d'une façon particulièrement suggestive (quoique dans le langage de la critique d'art) les idées fondamentales de cette orientation¹². Si elle veut expliquer la genèse et la fonction du phénomène examiné par rapport au domaine purement artistique, l'histoire de l'art doit établir tout ce que Edgar Wind et Erwin Panofsky ont désigné

comme problèmes artistiques de l'époque donnée et, ensuite, dire comment ces problèmes ont été réalisés dans l'oeuvre¹³. Deuxièmement, l'histoire de l'art cherche à établir une corrélation entre les oeuvres et leurs qualités d'une part et de l'autre, les manifestations de la réalité humaine non artistique, p. ex. l'idéologie, la religion, la philosophie, la science, les structures politiques, sociales, économiques etc. Tous les facteurs génétiques et fonctionnels que nous avons l'habitude de placer en dehors des processus artistiques proprement dits peuvent être décelés puisque l'oeuvre d'art, comme toute oeuvre humaine, est, jusqu'à un certain degré, un outil, une réponse de l'homme aux besoins de son existence dans le monde matériel et, en même temps - un moyen de communiquer ses idées¹⁴.

Nous n'avons pas l'intention d'engager ici une discussion sur les valeurs d'une attitude ou de l'autre. C'est là précisément, on le sait, que passe la ligne de démarcation entre les principales théories de l'interprétation en histoire de l'art¹⁵. Mais bien qu'il s'agisse là d'un problème majeur, il se situe sur un plan de discussion méthodologique différent de celui qui nous intéresse. Nous ne voulons retenir ici que certains aspects des procédés d'explication. Tout d'abord, il faut noter que, quelle que soit l'orientation pour laquelle nous opterons, si nous voulons que l'interprétation apporte des résultats précis, la genèse et la fonction doivent être examinées par rapport à des phénomènes bien définis: motifs, compositions, sujets, formes. Ce sont les seuls indices certains de genèse et de fonction qu'ils soient rapportés aux facteurs artistiques ou non-artistiques. Notre compréhension de l'oeuvre et la manière de découper sa structure se montre ainsi à la lumière de la validité des qualités artistiques révélées au cours des procédés analytiques et à la lumière de leur applicabilité à l'explication. Le procédé de l'interprétation répond toujours à la question si le travail analytique a été correct.

Il y a longtemps que Erwin Panofsky, le maître incontesté de la théorie de l'interprétation en histoire de l'art, aussi bien sur le plan formel que sur le plan iconographique, a remarqué que l'on ne pouvait pas décrire une oeuvre sans l'avoir préalablement analysée, et que ce savoir analytique dépendait des connaissances acquises au cours d'un examen explicatif bien que parfois rudimentaire¹⁶. Ces liens étroits en histoire de l'art entre la description, l'analyse et l'interprétation confirment l'hypothèse structuraliste selon laquelle "compréhension et explication ne sont pas seulement des processus intellectuellement connexes mais un seul et même processus rapporté seulement à deux niveaux différents du découpage de l'objet"¹⁷.

Il nous semble indispensable de retenir ici une autre caractéristique de l'interprétation génétique et fonctionnelle. Afin de suivre le cheminement d'un motif ou d'une forme vers sa place définitive à l'intérieur de l'oeuvre, nous devons considérer ce motif ou cette forme comme élément appartenant à d'autres tous plus vastes et, cette fois diachroniques, qu'ils soient d'ordre artistique ou non. L'analyse du processus du devenir des qualités artistiques a un caractère explicatif par rapport à l'oeuvre ou elles apparaissent comme éléments ou relations de sa structure. Cette même analyse devient un processus de compréhension de ces structures plus vastes¹⁸. C'est uniquement par rapport à l'oeuvre d'art étudiée qu'un motif, une forme, une composition, un sujet individuel détachés de cette oeuvre et considérés du point de vue génétique, se trouvent en mouvement dans l'espace et le temps. Vu du niveau de cette structure plus vaste, une telle qualité perd son dynamisme et apparaît comme partie d'un système immuable.

Nous touchons ainsi au problème difficile mais capital de la multiplicité des structures et de leur hiérarchie en histoire de l'art. Conformément aux lois du structuralisme dans son orientation gnoséologique "tout phénomène appartient à un nombre plus ou moins grand de structures de niveaux différents, (...) et (...) il a, à l'intérieur de chacune de ces totalités, une signification particulière"¹⁹. D'autre part, conformément à l'idée principale du structuralisme génétique, toute structure, "dès lors qu'elle est prise dans une perspective génétique, devient en même temps explicative"²⁰ autrement dit, "les structures n'ont de sens que par (leur) genèse, laquelle, à son tour, n'est visible que dans ces structures"²¹. C'est donc dans le processus du devenir, mis en évidence par la recherche génétique, que nous sommes capables d'apercevoir la tendance à l'équilibre caractéristique de chaque structure²². Tout ceci implique dans les sciences humaines la nécessité de choisir les structures où les qualités individuelles des oeuvres ou leurs combinaisons, considérées du point de vue génétique et fonctionnel, puissent manifester leur sens. Ceci implique surtout la nécessité de trouver des tous où puisse apparaître entièrement le sens de l'oeuvre dans sa totalité. Le but définitif de cette voie de recherches peut être exprimé par la question suivante: quelle est la structure la plus vaste qui puisse englober du point de vue génétique et fonctionnel toutes les qualités de l'oeuvre individuelle?

En effet, à partir du dernier quart du XIX^e siècle l'histoire de l'art s'est lancée à la poursuite des vastes domaines de la réalité humaine où les diverses qualités artistiques, leurs combinaisons et les oeuvres entières, une fois qu'elles y auraient été insérées, seraient devenues des phénomènes significatifs²³. Il s'est formé en histoire de l'art plusieurs systèmes hiérarchiques de structures très diverses du point de vue de leur contenu et qui auraient permis de saisir le cheminement dans l'espace et dans le temps de différentes qualités artistiques et, par conséquent, leur sens. Le moment le plus important dans ce développement de l'histoire de l'art est arrivé, sans doute, avec la pénétration dans notre science de la tendance pour qui l'étude de toute oeuvre humaine devenait l'étude de l'attitude et de la mentalité de son créateur et de son entourage. Ce moment, comme on le sait, est venu avec l'activité de Aby Warburg et Erwin Panofsky²⁴. Il s'est ouvert une perspective de voir dans la culture cet ensemble plus vaste où toutes les qualités d'une oeuvre et son entité puissent trouver une explication. Il ne peut pas être question ici de nier l'importance de la tendance qui a rendu possible de percevoir les rapports entre l'oeuvre d'art et les structures fondamentales de l'humanité, surtout celles de la mentalité. Il faut noter cependant que tant que l'historien de l'art a comme objet de recherche génétique et fonctionnelle des qualités individuelles saisissables dans un motif, une forme, une composition, un sujet - il est relativement facile de trouver la consentement général sur la délimitation des fragments de la réalité humaine, artistique ou non, qui en soient des totalités explicatives. Mais c'est au moment d'interpréter les combinaisons de ces qualités qu'il devient difficile de trouver un tel accord et c'est surtout la question du sens de l'oeuvre dans son entité, qui fait apparaître les divergences fondamentales. La "distance" entre la complexité du phénomène artistique individuel et un tout dégagé de l'univers humain est telle que les liens qui les unissent peuvent être conçus de manière très différente. Le fait de choisir le plus vaste tout explicatif devient la profession de foi de la philosophie de l'art du chercheur.

III

L'art se manifeste dans l'ensemble des oeuvres d'art. La connaissance des oeuvres

individuelles est donc le premier objectif de l'histoire de l'art. On sait bien pourtant, qu'elle ne s'y limite pas. Elle veut rendre rationnelle l'intuition "pré-scientifique" qui conçoit l'art comme un ensemble non pas fortuit mais organisé. La recherche de cette organisation intérieure dans l'ensemble des oeuvres d'art déjà existant est donc le second objectif fondamental de notre science.

L'ensemble des oeuvres d'art constitue un tout intelligible mais les oeuvres individuelles en tant qu'entités et les univers clos "n'adhèrent" pas les uns aux autres. C'est la particularité du système des relations et des éléments dans chaque structure artistique individuelle qui en fait un tout non comparable aux autres (à l'exception des copies, des répliques ou des épreuves de la gravure qu'il faut considérer comme objets réels distincts et non comme structures artistiques différentes). Seuls, les éléments et les relations structurelles ou leur combinaisons, pris séparément, donc, certaines qualités artistiques se répètent dans différentes structures. Or, seule la faculté de découper les structures et d'en dégager correctement les éléments et les relations permet de saisir ce qui relie les oeuvres entre elles et fait de l'art un tout cohérent et intelligible. Par conséquent, la recherche des motifs, des formes, des compositions et des sujets comme phénomènes qui passent d'une oeuvre individuelle à l'autre constitue l'autre approche fondamentale en histoire de l'art, une approche essentiellement différente de celle qui tend à saisir la particularité du système de chaque structure artistique.

En histoire de l'art, un ensemble d'oeuvres d'art ne fait jamais dans sa totalité l'objet de la recherche. C'est le point de départ de la théorie de l'art que nous appelons rétrospective²⁵. Conformément à son point de vue général qui est historique, l'histoire de l'art, lorsqu'elle veut prendre connaissance des liens qui unissent les différents phénomènes dans l'univers de l'art, en arrache les oeuvres individuelles dont elle constitue des groupes. Il existe dans l'histoire de l'art, telle qu'elle est pratiquée de nos jours, une multitude de critères du groupement des oeuvres. Les critères se rapportent soit aux propriétés des oeuvres en tant qu'objets matériels et produits du processus historique, soit à leurs propriétés artistiques, soit à la combinaison de ces deux facteurs. Les groupes d'oeuvres sont examinés par notre science en tout premier lieu sous l'aspect de leurs relations dans le temps. L'opération fondamentale qui découle de ce principe est le classement des oeuvres par rapport à la progression du temps et les séries d'oeuvres en constituent le résultat primordial. G. Kubler a eu le mérite de s'être servi le premier de cette notion d'une façon qui en fait l'instrument accompli d'une classification qui traduit tout changement quantitatif dans un groupe d'oeuvres²⁶. Même si les séries d'oeuvres semblent être des produits assez stables de l'histoire de l'art, elles ne font pas l'objet proprement dit de cette recherche qui veut saisir l'unité des phénomènes artistiques se répétant dans les oeuvres individuelles. Aussi longtemps que les oeuvres appartenant à une même série ne sont pas découpées pour qu'on puisse en saisir les qualités communes, elles apparaissent comme une somme d'univers clos et nous savons bien qu'en additionnant des interprétations particulières on n'aboutit pas automatiquement à la compréhension du tout. Nous voulons souligner ici le fait essentiel que c'est uniquement à l'intérieur d'une série d'oeuvres et seulement dans certaines de leurs qualités que se trouve l'objet proprement dit de cette recherche qui veut dépasser l'étude des oeuvres individuelles dans leur particularité.

Nous sommes donc toujours en présence de structures qui apparaissent dans une série.

Le point de départ de notre recherche c'est un découpage de ces structures tel qu'il permette d'y constater l'existence d'un ou de plusieurs éléments, d'une ou de plusieurs relations communes. Puisque ces qualités se révèlent dans des oeuvres situées dans divers points de l'espace historique, elle forment en tant qu'ensembles, des structures essentiellement diachroniques, dont le caractère justifie l'emploi du terme emprunté à la topologie et récemment proposé par George Kubler: les suites²⁷. Tout motif ou sujet, toute forme ou composition se révélant dans plusieurs oeuvres n'est pas un phénomène non-décomposable. Il n'est considéré par l'histoire de l'art comme une unité individuelle qu'en raison de sa fonction d'élément ou de relation valable à l'intérieur de structures concrètes. Ces phénomènes peuvent être différemment conçus, divisés en unités plus petites ou se joindre et former des unités plus grandes selon les exigences du découpage qui découlent, à leur tour, du mode de la compréhension des oeuvres. L'aspect d'une telle structure diachronique que l'on retrouve dans une série d'oeuvres peut être comparé à un faisceau²⁸ composé de plusieurs fibres et dont l'épaisseur et la densité dépendent essentiellement de notre choix arbitraire.

On peut distinguer deux genres différents de suites de qualités artistiques. Le premier comprend les suites de qualités qui fonctionnent comme éléments structurels: motifs formels et iconographiques, sujets et compositions (ces dernières à condition qu'elles soient considérées comme des ensembles de motifs). Le second renferme les suites constituées essentiellement de qualités qui jouent le rôle de relations structurelles à l'intérieur des oeuvres: formes, principes de co-existence des objets représentés dans l'image et les sujets, les compositions (à condition qu'elles soient considérées comme systèmes de l'organisation des motifs). A ces deux genres de structures diachroniques que l'histoire de l'art crée constamment correspondent deux notions fondamentales qui sont en même temps les deux principaux instruments de la recherche: le type et le style. Il n'est pas question ici d'entrer dans le problème très complexe et débattu de l'applicabilité de ces deux notions et de leurs valeurs gnoséologiques dans l'état actuel de notre science²⁹. Il nous semble tout de même nécessaire de souligner que le principe du structuralisme de considérer tout phénomène à l'intérieur d'une structure, soit comme élément, soit comme relation, se trouve confirmé par le fait qu'une science particulière, en l'occurrence l'histoire de l'art, a formé deux instruments fondamentaux de recherche correspondant à ces deux notions. Tout concept typologique tend à saisir les qualités qui ont un caractère d'éléments structurels constitutifs dans une série de structures artistiques. Tout concept stylistique comprend celles qui fonctionnent comme relations structurelles fondamentales dans un groupe d'oeuvres. Il existe un certain nombre de notions à contenu mixte, mais elles n'apparaissent qu'en marge de ces deux tendances principales à former les concepts fondamentaux.

La tâche primordiale de tout historien de l'art qui cherche à comprendre les phénomènes communs à des oeuvres distinctes est de saisir l'identité et la nature d'une suite donnée de qualités artistiques, de saisir le moment où les éléments qui la composent s'unissent, de suivre les relations entre ces éléments le long d'un tel faisceau, enfin, de saisir la décomposition de ce faisceau³⁰. Autrement dit, l'historien de l'art définit un motif, une forme, une composition, un sujet ou l'ensemble de ces phénomènes, découvre leur naissance dans une oeuvre ou dans un groupe d'oeuvres, suit leur existence et leurs transformations, analyse leur disparition. Regardées sous cet aspect, les oeuvres d'art individuelles cessent d'exister pour lui comme entités closes et n'ont de valeur que comme concrétisations successives d'une qualité artistique choisie. Construire une

telle structure diachronique, en voir la signification dans la multitude de solutions artistiques, c'est prendre position dans le débat fondamental que connaît l'histoire de l'art depuis ses débuts et qui porte sur les façons de concevoir un certain ordre intérieur dans l'inconstance et dans la confusion apparente du monde de l'art. Evidemment, nous construisons souvent des suites de motifs, de formes, de compositions ou de sujets individuels dont l'importance comme instruments du classement de l'univers de l'art est indubitablement secondaire. Mais ces faisceaux, que nous qualifierons volontiers de minces, ne peuvent pas être considérés en dehors de leurs rapports avec les autres. Ils font toujours partie d'un ensemble de structures diachroniques qui, dans son entité, est la manifestation d'un système explicatif plus complexe en histoire de l'art.

Ainsi nous sommes-nous approchés du problème de la hiérarchie des structures diachroniques. En les utilisant comme principaux instruments du classement du passé artistique, l'histoire de l'art ne peut pas éviter de les ordonner par rapport au critère de leur valeur comme instruments de la connaissance de la réalité artistique. Elle doit notamment déterminer le rôle structurel que jouent dans un groupe d'oeuvres donné cette qualité artistique ou cet ensemble de qualités qui est à la base d'une suite définie. Notre faculté de distinguer l'essentiel du secondaire parmi les éléments et les relations d'une structure rend possible cette opération³¹. Ainsi revient-on à la compréhension correcte d'une oeuvre individuelle comme procédé primordial et décisif en histoire de l'art.

En observant le développement historique de notre science on peut saisir certaines caractéristiques générales des opérations qui tendent à définir les liens unissant les diverses solutions artistiques. Tout d'abord, nous notons l'existence de la recherche historique d'un simple motif ou d'une simple forme. Mais les suites que ce motif ou cette forme permettent de construire, quoique indispensables dans l'édifice complexe du savoir, ont une importance assez restreinte. On peut suivre la vie d'une telle qualité isolée dans une longue série d'oeuvres, mais il est très rare que sa naissance, sa transformation ou sa disparition soit le signal d'un changement essentiel dans les processus artistiques. Comme on le sait, l'histoire de l'art s'efforce surtout de construire des ensembles composés de plusieurs qualités artistiques qui permettent de saisir l'essence de la communauté d'une série plus large d'oeuvres. C'est dans le choix des relations et des éléments structurels jugés essentiels pour un groupe d'oeuvres qu'apparaît le plus manifestement notre conception du changement et de la continuité dans l'art. On peut remarquer que plus un "faisceau" de qualités artistiques diverses est épais, moins son existence est durable et moins nombreuses sont les concrétisations, qui permettent de la saisir.

Le choix d'un motif, d'une forme, d'une composition, ou d'un sujet comme qualité significative dans une série d'oeuvres et, par conséquent, le fait de définir cette qualité comme un phénomène nouveau à un moment historique donné dépend essentiellement de notre situation dans la recherche, de notre horizon scientifique, de notre but immédiat et définitif. Le structuralisme met l'accent sur le fait que "aucune invention humaine n'est création *ex nihilo*"³², que nous ne connaissons pas de commencements absolus³³. Il en est ainsi dans l'activité artistique où, seuls les plus simples mouvements peuvent, à la rigueur, être jugés comme non réductibles à un état précédent définissable³⁴. Tout phénomène complexe, donc toute oeuvre d'art a sa genèse³⁵. Mais il faut tenir compte

du fait que – et c'est la raison principale du subjectivisme dans la recherche génétique – notre manière de concevoir le changement dans l'art, ce que George Kubler a si justement qualifié de convergence et de séparation des unités³⁶, est inséparable de nos jugements de valeur.

Une qualité artistique ne peut être déterminée dans son identité et dans son entité qu'abstraction faite des autres, auxquelles elle reste liée à l'intérieur de l'oeuvre. Il en est de même avec les suites de qualités. L'historien de l'art peut déceler ces suites mais à condition de simplifier l'image de l'art, de voir les faisceaux composés de fibres pures et droites aller à travers l'univers complexe des divers phénomènes enchevêtrés. Cela implique qu'on respecte les conventions terminologiques qui ont été établies par l'histoire de l'art à partir de la notion d'un motif, d'une forme, d'un sujet, d'une composition.

Si le cadre de cet article ne permet pas d'entrer dans une discussion détaillée sur l'agencement possible des structures diachroniques par rapport au critère de leur valeur pour la connaissance de l'art, il faut pourtant noter une tendance générale qui se manifeste dans le développement de notre science. Ce sont les relations et non les éléments qui semblent jouer le rôle de facteur décisif de l'individualité d'une structure artistique. Or, les suites dont la substance est composée par une forme ou par quelque principe de co-existence des objets représentés ont acquis une importance primordiale comme concepts fondamentaux du classement des solutions artistiques individuelles. C'est autour du concept de style qu'a eu lieu le débat principal sur les instruments fondamentaux de l'histoire de l'art. La notion de type a toujours joué un rôle secondaire.

Tant que nous nous occupons de l'identité de l'existence, de la naissance et de la disparition d'une qualité ou d'un ensemble de qualités artistiques, nous prenons une attitude analytique et analyser une structure diachronique, c'est pénétrer en elle. Mais si nous voulons l'expliquer, nous devons la regarder "du dehors", comme partie d'un tout plus vaste. Le seul moyen de contrôler la justesse d'une suite de qualités artistiques construite par l'histoire de l'art est de la rapporter aux autres fragments de la réalité humaine. On peut rechercher la naissance et l'existence d'un motif ou d'un sujet, d'une forme ou d'une composition, aussi bien dans la pratique de l'art et dans la théorie de l'art que dans les domaines non-artistiques: le monde des idées, la vie sociale, politique, religieuse etc. L'histoire de l'art voit les suites de qualités artistiques parallèlement aux autres phénomènes historiques présentés chronologiquement, donc à l'intérieur de structures diachroniques plus vastes. Les opérations qui consistent à créer les suites des qualités artistiques et à choisir dans la réalité humaine les ensembles les plus vastes qui en soient les structures explicatives sont les plus débattues du point de vue méthodologique. Au moment même où nous indiquons le temps, l'endroit et les raisons de l'apparition d'un motif, d'une forme et d'un sujet, au moment même où nous démontrons leurs fonctions culturelles respectives, nous nous prononçons sur le processus même du devenir des phénomènes artistiques à un moment donné de l'histoire.

IV

La compréhension des structures des oeuvres d'art individuelles et des qualités artistiques que l'on peut en déduire constituent donc les deux approches principales en histoire de l'art. Le fondement de toute recherche dans notre science ce sont la compréhension et l'explication d'une oeuvre individuelle. C'est avec le découpage correct de la structure

de cette oeuvre que commence le travail de synthèse mais, en même temps, un tel découpage ne peut être valable que dans la mesure où notre esprit est capable de saisir de vastes totalités explicatives. Une voie n'est pas possible sans l'autre et le travail de l'historien de l'art constitue un va-et-vient permanent entre ces deux approches.

Evidemment, la réalité des recherches est beaucoup plus complexe que l'image que nous venons de brosser. Tout d'abord, parce que les études des oeuvres individuelles et les recherches sur les suites de qualités artistiques (étant entendu que ces suites varient de l'une à l'autre) s'entrecroisent dans les travaux. Ensuite, parce que l'histoire de l'art "sensu strictiori", celle qui détermine les qualités artistiques dans les oeuvres et qui conçoit l'historicité de ces qualités, ne peut être dissociée des procédés qui permettent de définir l'oeuvre en tant qu'objet matériel et produit du processus historique; et on sait que ces dernières opérations font entrer dans l'histoire de l'art des domaines de recherches de nature différente et difficiles à délimiter. Pourtant, cette réalité de recherches, quoique parfois confuse, ne doit pas nous empêcher d'en dégager les opérations élémentaires et de voir clairement les critères de leur classement.

Pour deux raisons au moins, il nous semble opportun d'en rester à l'heure actuelle aux questions de la distinction et de l'interdépendance de ces deux voies de recherches, que connaît d'ailleurs si bien la réflexion méthodologique de notre science³⁷. Premièrement, parce que l'état actuel du structuralisme comme système épistémologique permet de mieux définir qu'auparavant notre objet de recherches. C'est précisément dans le concept structuraliste de l'oeuvre d'art que l'idée de ces deux approches principales trouve son fondement. Deuxièmement, parce que la compréhension d'une oeuvre individuelle et du processus de la formation des suites de qualités artistiques nous semble constituer le noyau gnoseologique de l'histoire de l'art. C'est à partir de cette distinction fondamentale que l'on peut faire la division entre opérations primaires, qui tendent à saisir les valeurs artistiques, et les autres, qui leur sont subordonnées et qui relèvent, pour la plupart, d'autres sciences. C'est dans cette distinction que nous voyons la base solide du contrôle du but de la recherche, de la valeur des prémisses et du cours de l'argumentation. Ces exigences méthodologiques ne nous semblent pas gratuites dans l'état actuel de l'histoire de l'art. La richesse et la multitude des solutions artistiques individuelles d'un côté, et l'état très inégal des sources écrites de l'autre, ont toujours eu pour conséquence une complexité et une hétérogénéité exceptionnelles des opérations. Notre siècle y a ajouté une telle interpénétration de diverses sciences humaines et de l'histoire de l'art que cette dernière a souvent tendance à se perdre dans des sujets difficilement définissables³⁸ et qu'on voit mal parfois où arrêter le rapprochement entre l'oeuvre d'art et les autres phénomènes. Il nous semble que le moyen décisif dans l'effort pour garder l'intégrité de notre science soit de revenir aux questions élémentaires issues d'une conception rigoureuse de l'objet des recherches et des distinctions méthodologiques fondamentales.

NOTAS

Cette étude résume les thèses développées dans le chapitre intitulé 'Elementy metodologii' (Les éléments de méthodologie) paru dans l'ouvrage collectif 'Wstęp do historii sztuki' (Introduction à l'histoire de l'art), Warszawa 1973, pp. 213-306. La version polonaise de cette étude paraît dans la revue 'Teksty', no. 5, 1974 sous le titre 'O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki'.

1. H. Sedlmayr a fait la distinction entre les "deux" histoires de l'art (il s'est servi des termes Die "erste" Kunstwissenschaft, Die "Zweite" Kunstwissenschaft) dans son étude "Zu einer strengen Kunstwissenschaft", Kunstwissenschaftliche Forschungen I, 1931, pp. 7-32, reproduite ensuite sous le titre "Kunstgeschichte als Kunstgeschichte" dans le recueil d'études "Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte", Hamburg 1958, pp. 35-70. La "première" histoire de l'art s'occupe, selon lui, des phénomènes qui s'associent à l'art mais qui résident en dehors du domaine artistique "sensu stricto" ('Feststellung ausserkünstlerischer kunstbezogener Fakten in Verbindung mit Spekulationen über Kunst'). La "deuxième" histoire de l'art tend à révéler le phénomène artistique dans l'oeuvre d'art et elle n'a pour sujet que la configuration artistique ("das Gebilde"). Cette distinction nous paraît avoir une importance capitale pour toute discussion sur la méthode en histoire de l'art. Il faut noter, toutefois, que la ligne de démarcation entre ces "deux" histoires de l'art, assez claire du point de vue des assises théoriques, devient brouillée dans l'exposé détaillé de Hans Sedlmayr. L'auteur considère comme objet de la "première" histoire de l'art aussi bien certaines des qualités des oeuvres (celles notamment, qui selon lui, sont saisissables sans la compréhension du phénomène artistique dans l'oeuvre) que les sujets représentés ('die äussere Ikonographie') et que certaines formes se rattachant à une fonction historiquement déterminée, p. ex. la basilique ('die formalen Themen'). Pourtant, la conception de Hans Sedlmayr ne peut à notre avis fonctionner comme point de départ du classement des opérations qu'à la seule condition d'observer rigoureusement la distinction entre la conception de l'oeuvre d'art en tant qu'objet physique ou produit du passé et en tant que phénomène artistique. Or, toute qualité de l'oeuvre (à l'exception des qualités purement physiques), même si elle s'explique directement par la substance matérielle employée par l'artiste, par quelque fait de l'histoire de l'objet, par sa fonction sociale primitive ou par sa faculté de représenter le monde réel, réside dans sa structure artistique. Et toute qualité artistique procède du monde qui dépasse la réalité physique de l'objet et comme telle, elle entre dans la "deuxième" histoire de l'art. Il en est ainsi avec les qualités que H. Sedlmayr considère comme n'appartenant pas à la nature artistique de l'oeuvre (p.ex. les sujets et les formes associés à des fonctions historiques déterminées).
2. H. Sedlmayr, "Kunst und Wahrheit", p. 41.
3. Cette thèse fondamentale de la théorie de l'art phénoménologique a trouvé son élaboration la plus originale et la plus complète dans la pensée de Roman Ingarden, tout d'abord dans son livre "Das literarische Kunstwerk, Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft", Halle 1931, où l'auteur l'a présentée en traitant de l'oeuvre littéraire, et, ensuite, en examinant les arts visuels, dans les deux ouvrages: "O budowie obrazu" (De la structure de l'image), Kraków 1946 et "O dziele architektury" (De l'oeuvre architecturale), Nauka i Sztuka II, 1945, no. 1, pp. 3-26, no. 2, pp. 26-51. Ces deux ouvrages fondamentaux de R. Ingarden sur les arts visuels ont été repris ensuite dans l'édition de ses oeuvres: "Studia z estetyki" (Etudes d'esthétique), II, Warszawa 1958, pp. 5-160 et plus tard traduits en allemand: "Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Musikwerk, Bild, Architektur, Film", Tübingen 1962, pp. 139-315.
4. Les convergences essentielles entre le point de départ de l'analyse éidétique dans la philosophie phénoménologique et l'approche structuraliste ont été brillamment exposées par J. Derrida, "Genèse et structure et la Phénoménologie", in: Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, Juillet-Août 1959, "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", Sous la direction de M. de Gandillac, L. Goldman, J. Piaget, Paris-La Haye 1965 (Ecole Pratique des Hautes Etudes, Sixième Section, Sciences Economiques et Sociales, Congrès et Colloques, IX), pp. 243-260. Voir aussi à ce sujet: P. Caws, 'Structuralism', in: "Dictionary of the History of Ideas", éd. Ph. P. Wiener, vol. IV, New York 1973, p. 329.

5. A. Lalande, "Vocabulaire technique et critique de la philosophie" (septième édition), Paris 1956, p. 1032; voir aussi R. Bastide, "Introduction à l'étude du mot structure", in: "Sens et usages du terme Structure dans les sciences humaines et sociales", éd. R. Bastide, S-Gravenhage 1962, p. 13. La notion de "structure" est devenue, à partir de 1925, le concept fondamental de la théorie de l'histoire de l'art de Hans Sedlmayr; voir à ce sujet L. Dittmann, "Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte", München 1967, surtout pp. 148-154 et S. Pazura, 'Struktura i Sacrum. Estetyka sztuki plastycznych Hansa Sedlmayra' (La structure et le Sacrum. L'esthétique des arts plastiques chez Hans Sedlmayr), in: "Sztuka i Społeczeństwo" (L'art et la société), vol. I, éd. A. Kuczyńska, Warszawa 1973, pp. 98 et suiv. L'application ultérieure de cette notion dans l'histoire de l'art peut être étudiée dans une série de travaux des savants ayant appartenu à la "nouvelle" école viennoise des années 1930 ou qui l'ont continuée plus tard. Voir à ce sujet surtout: H. Sedlmayr, "Kunst und Wahrheit", pp. 197-199; R. Bianchi Bandinelli, "La struttura: un tentativo di approfondimento critico", Critica d'arte II, 1937, pp. 280-286; B. Schweitzer, "Strukturforschung in Archäologie und Vorgeschichte", Neue Deutsche Jahrbücher für Antike und Deutsche Bildung II, 1938, pp. 162-179; F. Matz, "Geschichte der griechischen Kunst", vol. I, Frankfurt a.M. 1950, pp. 1-36 (Introduction); F. Matz, "Strukturforschung und Archäologie", Studium Generale XVII, 1964, pp. 203-219; G. von Kaschnitz-Weinberg, "Kleine Schriften zur Struktur", Berlin 1965. Il est assez surprenant de noter que P. Francastel dans son article 'Note sur l'emploi du mot "structure" en histoire de l'art', in: "Sens et usages du terme Structure", pp. 46-51 a passé sous silence ce chapitre magistral dans l'histoire de l'art "structuraliste"; voir à ce sujet aussi T. Dobrowolski, "Strukturalizm w historii sztuki" (Le structuralisme en histoire de l'art), Studia metodologiczne VI, 1969, pp. 3-45. Une histoire complète de l'usage du mot "structure" en histoire de l'art n'a pas encore été écrite. L. Dittmann dans son livre "Stil, Symbol, Struktur" ne s'occupe que du structuralisme de H. Sedlmayr. Puisque la présent article ne considère pas le problème "structuraliste" dans notre science du point de vue historique, nous nous sommes uniquement bornés à l'indication de quelques données bibliographiques essentielles. Il semble toutefois nécessaire de souligner que notre tentative pour décrire et classer les opérations en histoire de l'art conformément aux exigences du structuralisme parte d'une conception qui n'a été, à notre connaissance, mise en valeur ni par Sedlmayr ni par ses continuateurs. Il s'agit d'appliquer rigoureusement les deux notions fondamentales du structuralisme, les notions d'élément et de relation, à toutes ces unités ou phénomènes que l'histoire de l'art distingue traditionnellement dans la structure de l'oeuvre, que ce soit la structure formelle ou la structure du monde représenté. C'est en partant de ce principe que nous tentons de décrire les structures synchroniques et diachroniques paraissant en histoire de l'art (cfr. infra).
6. Sur l'oeuvre d'art comme entité et phénomène individuel, voir H. Sedlmayr, "Kunst und Wahrheit", pp. 92-96.
7. Cette distinction fondamentale entre la signification naturelle des fragments du monde réel représentés dans une oeuvre et leur signification conventionnelle a été analysée et formulée par E. Panofsky d'une façon qui s'est révélée décisive pour toute la réflexion méthodologique ultérieure en histoire de l'art. Voir: E. Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", Logos XXI, 1932, pp. 103-119 (article remanié ensuite a paru comme 'Introduction' dans le livre "Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance", New York 1939, pp. 3-31; réédité plus tard, soit dans sa version primitive soit dans une nouvelle, dans différents recueils d'études de ce savant).
8. Ces deux notions sont analysées par J. Kmita, W. Ławniczak, 'Znak - symbol - alegoria' (Signe - symbole - allégorie), in: "Studia semiotyczne" (Etudes de sémiologie), éd. J. Pelc, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, pp. 91 et suiv.
9. Sur cette définition de la "forme" voir R. Ingarden, "Sprawa formy i treści w dziele literackim" (Le problème de la forme et du contenu dans l'oeuvre littéraire), Życie literackie I, 1937, no. 5 pp. 160-161, texte reproduit et traduit ensuite plusieurs fois: idem, "Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk", Helicon I, 1938, pp. 58-59; idem, "Studia z estetyki", vol. II, Warszawa 1958, pp. 351-353; idem, "The General Question of the Essence of Form and Content", Journal of Philosophy LVII, 1960, no. 7, pp. 226-228; idem, "Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967", Tübingen 1969, pp. 40-41.

10. E. Panofsky, "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit 'Kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe'", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XVIII, 1925, surtout pp. 130-143 (article réimprimé ensuite dans les recueils d'études de ce savant: "La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti", éd. G.D. Neri, Milano 1961, pp. 178-214 et "Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft", éd. H. Oberer, E. Verheyen, Berlin 1964, pp. 49-75). Sur l'importance de cette conception pour le développement de la réflexion méthodologique en histoire de l'art voir: G.D. Neri, "Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky", in: E. Panofsky, "La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti", pp. 25-27 et J. Białostocki, "Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being", *Simiolus* IV, 1970, pp. 71-75.
11. Nous faisons une distinction entre la théorie qui annonce un art encore non-existant, qui formule des demandes ou des indications à son égard (théorie normative de l'art) et la théorie dont les jugements portent sur l'essence et l'existence de l'art déjà réalisé (théorie rétrospective de l'art).
12. A. Malraux a présenté ses idées d'abord dans "Psychologie de l'Art", vol. I-III, Genève 1947-1949 et, ensuite, d'une façon plus complète dans "Les voix du silence", Paris 1951 (plusieurs rééditions et traductions en d'autres langues). Voir à ce sujet: S. Morawski, "Absolut i forma", *Kraków* 1966, pp. 44-46, 52-56 et idem, "L'absolu et la forme, L'esthétique d'André Malraux", Paris 1972, pp. 71 et suiv. et 83-88. Sur la parenté de l'idée de cette vie autonome des qualités purement artistiques et la conception de la "vie des formes" de Henri Focillon, voir G. Kubler, "The Shape of Time, Remarks on the History of Things", New Haven and London 1962, p. 62.
13. E. Wind, "Zur Systematik der Künstlerischen Probleme", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XVIII, 1925, pp. 438-486, voir surtout pp. 440-442 et E. Panofsky, "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", p. 142.
14. E. Panofsky, 'The History of Art as a Humanistic Discipline', in: "The Meaning of the Humanities", éd. T.M. Greene, Princeton 1940, pp. 89-118; reproduit ensuite dans les recueils d'études de ce savant, d'abord in: "Meaning in the Visual Arts", Garden City N.Y. 1955, voir en particulier p. 12. C'est exactement cette zone de connaissance de l'oeuvre d'art qui correspond au domaine des "tâches pré-artistiques" ("vorkünstlerische Aufgaben") selon le terme d'E. Wind, "Zur Systematik der künstlerischen Probleme", p. 439.
15. W. Hofmann, "Bildende Kunst" II, Frankfurt a.M. 1960 ("Das Fischer Lexikon"), 22, p. 190, caractérise le développement de l'histoire de l'art de la façon suivante: "Après Winckelmann le chemin de la recherche bifurque. On pourrait parler aussi d'une différenciation des problèmes à résoudre. L'une de ces voies conduit vers la compréhension d'un processus de développement qui soit immanent à la "vie des formes", d'un processus qui soit donc organique et nécessaire. L'autre se résume dans l'analyse des facteurs extérieurs qui se déposent dans l'oeuvre et qui sont le coefficient de sa mission. En simplifiant le problème on peut parler de deux approches, l'une, basée sur l'analyse formelle (parfois même formaliste) et l'autre qui part de l'histoire de la culture et des idées" (notre traduction - P.S.). L'auteur présente ensuite les points culminants de l'histoire de l'art conformément à cette division. Voir aussi une opinion similaire chez W. E. Kleinbauer, "Modern Perspectives in Western Art History, An Anthology of 20-th-Century Writings on the Visual Arts", New York 1971, p. 37.
16. E. Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung", pp. 103 et suiv. Cette observation d'importance capitale pour la réflexion méthodologique en histoire de l'art a presque disparu de la version remaniée de l'article, parue comme 'Introduction' aux "Studies in Iconology" (et dans ses réimpressions ultérieures).
17. L. Goldman, 'Introduction générale', in: "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", p. 10.
18. Ibidem, p. 10.
19. Ibidem, p. 16. Voir aussi au sujet de la hiérarchie des structures significatives dans l'histoire de la culture L. Goldman, 'Le concept de structure significative en histoire de la culture', in: "Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales", p. 128.

20. G. Cury, Discussion, in: "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", p. 22.
21. G. Kahn, 'Genèse et structure dans les systèmes philosophiques', in: "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", p. 186.
22. Voir à ce sujet J. Piaget, 'Discussion', in: "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", p. 18 et, surtout, E. Bloch, 'Processus et Structure', in: "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", pp. 207-227. Comme l'a exprimé J. Derrida (ibidem, "Discussion", p. 236), selon E. Bloch "aucune structure ne peut se séparer de l'acte qui l'a produit".
23. E. Wind, "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik", Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XXV, 1931, Beiheft, pp. 163-179; L. Dittmann, "Stil, Symbol, Struktur", pp. 95-101; E.H. Gombrich, "Aby Warburg, An Intellectual Biography", London 1970, pp. 29-37 et 315.
24. L. Dittmann, "Still, Symbol, Struktur", pp. 109 et suiv.; J. Białostocki, "Erwin Panofsky", pp. 75-83.
25. Voir plus haut note 11.
26. G. Kubler, "The Shape of Time", pp. 33 et suiv.
27. Ibidem, pp. 33 et suiv.
28. Ibidem, p. 122 ("bundle").
29. Récemment encore la notion de style dépassait en importance tout autre instrument méthodologique en histoire de l'art et constituait le sujet central de sa réflexion méthodologique. La notion de type n'a pas fait l'objet d'une telle attention.
30. Nous devons à G. Kubler "The Shape of Time", (voir surtout pp. 31-61) l'analyse structuraliste très pénétrante des procédés en question.
31. L. Goldman, 'Le concept de structure significative en histoire de la culture', in: "Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales", p. 129.
32. M. de Gandillac, 'Discussion', in: "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", p. 193.
33. J. Piaget, 'Genèse et structure en psychologie', in: "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", pp. 38 et 40.
34. G. Kubler, "The Shape of Time", pp. 39 et suiv. emploie dans ce cas le terme "objets primaires" ("prime objects").
35. J. Piaget, 'Genèse et structure en psychologie', in: "Entretiens sur les notions de genèse et de structure", p. 42.
36. G. Kubler, "The Shape of Time", pp. 77 et suiv.
37. E. Panofsky, "Studies in Iconology", p. 11, note 3; G. Kubler, "The Shape of Time", p. 36.
38. E.H. Gombrich, 'Kunstwissenschaft', in: "Das Atlantisbuch der Kunst", Zürich 1952, p. 663, a parlé d'une histoire de l'art qui se dissout d'elle-même ("Selbstaflösung der Kunstgeschichte").

SUR LES RECIPROCITES DES DIVERSES CULTURES ARTISTIQUES

ATHANAS STOIKOV. SOFIA. BULGARIE

La question des réciprocités dans le développement des diverses cultures artistiques, déjà formées ou en voie de formation, continue à préoccuper les historiens de l'art, d'être actuelle pour eux. Et cela non seulement lorsqu'ils examinent cette question en tant que problème concret qu'ils doivent résoudre, mais aussi lorsqu'ils se heurtent, au cours de leurs diverses recherches concernant pour la plupart certains monuments artistiques, inévitablement avec lui. Cela est ainsi parce que, comme nous le savons tous, depuis la plus profonde antiquité il y a eu des migrations de gens et de populations, qui échangeaient entre eux non seulement les fruits de leur expérience dans la conquête de la nature, mais avaient aussi la possibilité de faire connaissance avec leurs réalisations mutuelles dans le domaine de la culture spirituelle, c'est-à-dire aussi artistique, et d'établir les réciprocités existant entre eux. Ce processus qui, au début, ne concernait que des pays ou des peuples voisins, au cours des siècles il acquiert, grâce au développement et au perfectionnement des moyens de transport et de communication, une portée géographique et historico-culturelle sans cesse plus vaste, pour englober, pendant notre vingtième siècle et dans le véritable sens du terme, le monde entier.

Le problème des réciprocités entre les diverses cultures artistiques est immense, en fait illimité. Pour cette raison dans le présent rapport, forcément sommaire, je n'examinerai que deux de ses aspects qui, à mon avis, ont une importance méthodologique essentielle.

Tout d'abord, c'est le besoin de procéder à l'étude historique concrète - la plus vaste possible et en conformité des faits eux-mêmes - de l'apparition et du développement d'une quelconque culture artistique originale, ainsi que d'établir le rôle effectif et la place revenant à d'autres cultures artistiques dans sa formation. Ici le plus grand danger pour l'historien réside dans son engouement pour une thèse ou mieux, dans la surestimation, dans l'absolutisation des faits qui l'appuient et, en même temps, dans le renoncement à d'autres thèses qui plus ou moins la contredisent. Pour mieux comprendre ce dont il est question, je me permettrai d'invoquer quelques exemples typiques. Depuis

quelques années les arts scythique ou thrace, leur formation et leur développement font l'objet de recherches et examens spéciaux qui, à coup sûr, vont continuer à l'avenir aussi avec une force accrue, en incluant des spécialistes et des historiens travaillant dans d'autres domaines, plus spécialement, dans celui des arts iranien et grec antiques. Ici nous sommes en présence de deux positions fondamentales. Les adeptes de l'une soulignent la prédominance des influences iraniennes sur les arts scythique et thrace, en considérant que par leur conception et leur nature ces derniers gravitent autour de l'orbite de l'art iranien. D'autres posent l'accent sur l'influence de l'art antique grec. J'ai déjà essayé de prouver dans un de mes articles¹, que les deux positions, tout en s'appuyant sur des faits réellement existants et prouvés négligent ou exagèrent partiellement d'autres, ce qui les conduit à des conclusions erronées, contrédissant la situation historico-concrète complexe des choses. En outre, les deux positions négligent le problème de la présence des traditions locales, ainsi que le fait, que la formation de n'importe quelle culture artistique ne peut pas être uniquement le résultat des influences étrangères, vu qu'elle possède ses propres sources sociales, idéologiques et artistiques. En suivant cette voie on aboutit à des exagérations, même à l'absolutisation du rôle soit des cultures orientales, que l'on examine très souvent en tant qu'ensemble, sans souligner leurs traits distinctifs, soit de la culture antique, surtout l'antique culture grecque de sa période classique². Ainsi, en fin de compte, on risque d'aboutir à la conclusion, que certaines cultures artistiques on perdu dans une grande mesure leur spécificité, en perdant leur personnalité et en devenant, grossièrement dit, rien d'autres que des variantes soit des cultures orientales, soit des cultures antiques. De cette façon on appauvrit et on schématise le développement historique de pays et de peuples entiers, de toute l'humanité.

Il n'est pas probable, que quelqu'un irait nier la contribution de la tradition antique dans l'art des pays d'Europe et même en dehors de l'Europe. Les recherches historiques concrètes attestent, que cette tradition existe et qu'elle se manifeste à travers les siècles avec des forces différentes, dans certains cas directement, dans d'autres indirectement, la plupart du temps par le truchement de son incarnation dans l'art byzantin. Mais ne souligner que cet aspect de la chose, bien qu'essentiel, signifierait faire preuve d'étroitesse d'esprit, ne pas se rendre compte de la complexité des véritables processus artistico-historiques. Ce qu'on ne doit jamais oublier, c'est que même l'antique art grec n'est pas apparu sur un terrain vide, que lui-même avait connu une douloureuse période de formation³, au cours de laquelle il emprunte de nombreuses choses aux cultures artistiques orientales hautement développées, surtout à la culture égyptienne, il expérimente et pousse parfois les choses à de telles ou telles extrémités, mais en se basant progressivement sur sa propre forme social-historique - forme unique et la plus développée de la société esclavagiste dans l'Antiquité - il parvient à s'édifier de manière originale et autochtone. Or, cet art qui, une fois formé, ne cesse d'exercer une influence sans cesse croissante sur les arts de ses voisins et des pays et peuples plus lointains, mais continue lui-même d'éprouver leurs influences, de les adopter et de les transformer conformément à son propre système esthétique. Ou, comme le déclare l'un des plus érudits connaisseurs de l'antique art grec, tel que Pierre Demarghe: "Il fut un temps aussi où l'on croyait à la complète autonomie de l'art grec, à sa parfaite indépendance à l'égard des autres arts qui pouvaient dépendre de l'art grec, mais non pas l'inverse. Nous pensons aujourd'hui que dans son enfance l'art grec a emprunté aux civilisations plus tôt développées que lui-même, et que, même quand il eut grandi et les eut dépassés, les relations entre elles et lui se perpétuèrent et donnèrent lieu à de fructueux échanges"⁴.

Aujourd'hui, à la suite des études capitales de Kondakoff, D. Ainalow, André Grabar, Otto Demus, Charles Diehl, Emile Mâle, Henri Focillon, P. Frankl, etc., nos conceptions sur l'art médiéval en Europe sont beaucoup plus pleines et plus concrètes, ce qui nous oblige impérieusement de nous libérer de certaines formulations et schémas qui, bien que paraissant à prime abord commodes et convaincants, dévoilent, lors d'un examen plus approfondi, non seulement leur insuffisance et leur manque de précision, mais deviennent aussi une entrave à des nouvelles études subséquentes. Tel est, par exemple, le cas de l'interprétation très vaste du terme Art byzantin, en y incluant outre l'art byzantin lui-même, formé et développé sur la base de l'Empire byzantin et, avant tout, dans son centre Constantinople, aussi l'art d'une vaste région, comprenant la Russie, l'Italie, l'Arménie, la Georgie, la Roumanie, la Bulgarie, la Grèce et la Serbie, uniquement pour la raison que leur art atteste une certaine affinité avec l'art byzantin et se développe en corrélation avec lui. Objectivement parler, une telle conception conduit à la déformation de la vérité historique, à l'appauvrissement du véritable développement artistique, le tout pour deux raisons. Primo, parce qu'on néglige le problème des traditions locales, l'art populaire, etc., ainsi que leur rôle et leur place dans la formation de l'art né et développé surtout sur leur propre base, bien que le tout est dans le cadre général de l'esthétique byzantine. Ainsi, par exemple, en Bulgarie, à la différence d'autres pays voisins ou lointains du Moyen âge, les mouvements hérétiques, surtout le bogomilisme, se manifestent de manière assez forte. Ce fait ne pouvait manquer de produire son effet aussi bien sur l'iconographie, que sur le traitement lui-même des différentes scènes religieuses dans l'art médiéval bulgare – soit en tant que réaction et opposition aux Bogomiles, soit en tant qu'adoption de leurs idées ou à la suite de l'influence de ces dernières. Il ne faut pas oublier, non plus, que la Bulgarie médiévale avait une culture très développée – culture empruntée à Byzance – et entretenait des relations non seulement avec cette dernière, mais aussi avec bon nombre d'Etats de l'Est et de l'Ouest. Cette culture avait sa propre dignité et avait réussi à créer aussi ces propres valeurs artistiques originales. Très grande est aussi la contribution autochtone de l'antique Russie, de l'Arménie médiévale, de la Georgie, la Serbie, la Roumanie, la Grèce, l'Italie, cette contribution ayant ses propres raisons historiques concrètes. Par exemple, en Italie, la tradition antique est toujours vivante et actuelle, pour participer toujours, à des degrés différents selon les conditions historiques concrètes, au développement de l'art.

De plus, cette interprétation généralisatrice empêche de voir et délucler pleinement l'originalité du véritable art byzantin, formé principalement à Constantinople, ainsi que de l'examiner non pas comme un art figé et immuable, mais bien comme art au développement incessant, subissant au cours des années différents changements.

Le deuxième aspect essentiel, sur lequel nous voulons nous arrêter en rapport du problème de la réciprocité des différentes cultures artistiques, consiste en ceci. Il nous semble, que toutes les fois que l'on cherche à établir le degré de la manifestation des différentes réciprocités entre les diverses cultures artistiques, il ne faut pas oublier, que les conditions et les particularités sociales et spirituelles d'une époque donnée et d'un endroit précis conditionnent de manière décisive le développement artistique. Cette circonstance doit être comprise sous un aspect double. D'un côté, parce qu'il est impossible que les particularités, les coutumes, les moeurs, les tempéraments locaux et surtout le destin historique, les vicissitudes traversées, etc., ne produisent pas leur effet sur la création artistique d'un certain peuple ou population, aussi bien directement

sur le folklore, qu'indirectement sur l'oeuvre des artistes les plus doués. Et de l'autre, ce sont justement les conditions sociales locales et autres qui expliquent dans chaque cas historique pourquoi et comment on emprunte des autres cultures artistiques tels ou tels principes ou positions, en rejetant ou négligeant d'autres. C'est précisément cela qui explique pourquoi, par exemple, l'art romain n'est pas une copie, une continuation ou une mauvaise édition de l'art antique grec, car il a non seulement ses propres traits particuliers, mais aussi le mérite d'avoir contribué grandement et de la manière la plus vaste au développement de la culture artistique mondiale. C'est cela qui nous offre la possibilité d'élucider plus pleinement et de façon plus nette en quoi consiste la richesse et la contribution de la culture syncrétique artistique médiévale arabe, dont le charme et la présence nous ressentons partout en Europe, surtout ici en Espagne. Car elle n'est pas édifée uniquement sur la base de la tradition hellénique vivante, ni même sur les emprunts, les réalisations et les procédés des grandes cultures orientales, surtout celle de l'Iran, elle profite organiquement aussi de toutes les traditions culturelles locales, ainsi que de l'immense richesse artistique folklorique, édifée sur la base de ces traditions.

En terminant son étude sur les arts romain et gothique Henri Focillon arrive à la généralisation suivante: "Un art n'est pas fait seulement de traditions internes et d'influences extérieures, mais aussi de recherches qui lui donnent sa règle propre, son originalité. La vie de ces divers facteurs et les relations qui les unissent changent selon les temps, selon les lieux, et c'est de ces inégalités qu'est faite l'histoire"⁵.

Ensemble avec cela Henri Focillon formule d'une façon magnifique les principales tâches de l'historien de l'art, notamment - en élucidant les réciprocités entre les différentes cultures artistiques, les traditions intérieures propres et les tendances de chacune d'entre elles, il oriente son regard avant tout sur la nouveauté, sacrée et originale, créée par les différentes cultures artistiques. De cette manière il apporte sa meilleure contribution à l'élucidation la plus pleinement possible de la richesse et de la diversité des cultures artistiques dans le monde, à leur corrélation de plus en plus fertile et, surtout, à l'accroissement de leur propre contribution originale au sanctuaire culturel mondial de l'humanité.

NOTES

1. "Atanas Stoykov", On the originality of Thracian art (Sixth-Fourth C., B.C.), Thracia, Academia Litterarum Bulgarica, Sofia, 1972.
2. Tel est, par exemple, le cas de Benjamin Rowland qui souligne dès la Préface de son ouvrage *The classical tradition in Western art*, Harvard University Presse, Cambridge, Massachusetts, 1963 que "the never-ending opportunities for the reordering of nature on the basis of the kind of generalised perfection first realised in Greece of the fifth century B.C. have provided inspiration for artists of every subsequent period". (p. 1). Pour lui même "the vicissitudes that have accompanied this momentous Hellenic choice through later centuries constitutes in itself a history of Western art and taste". (p. 1).
3. Selon moi cela est démontré de manière très convaincante et concrète dans l'ouvrage de Pierre Demarghe, *Naissance de l'art grec*, Paris, Gallimard, 1964.
4. Pierre Demarghe, *Op. cit.*, p. 2.
5. Henri Focillon: "Art d'Occident", Tome 2, Le Moyen âge gothique, Paris, Armand Colin, 1965, p. 379.

SECCION 10
SECTION 10

PRESIDENTE DEZSO DERECSENYI
PRESIDENT

VICEPRESIDENTE JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ
VICE-PRESIDENT

Conservación de ciudades de arte
y conjuntos monumentales

Conservation des villes d'art et
des sites

Conservation of cities of artistic
interest and of areas of architec-
tural value

HERITAGE URBAIN, MORT OU VIVANT. HIER, AUJOURD'HUI, DEMAIN

DJURDJE BOSKOVIC. INSTITUT ARCHEOLOGIQUE. BEOGRAD

Notre monde, du moins une grande partie de notre monde, est bien riche en héritage d'anciennes agglomérations urbaines et rurales. Quelquefois si riche que cette richesse commence à nous encombrer, à peser lourdement sur nos épaules. Nous sommes fiers de cet héritage, nous l'aimons, nous en faisons de lui des expositions vivantes et permanentes, nous l'englobons dans tous nos prospectus touristiques, nous y invitons les étrangers à l'admirer eux aussi, - et en même temps, quand il s'agit d'y passer la vie, nous le fuions toujours quand nous le pouvons. C'est un sentiment de fierté et de rassasiement qui nous poursuit constamment.

Or, nous oublions bien des fois que nous ne sommes que des porteurs éphémères de cet héritage et que la vie des agglomérations urbaines dépasse, par sa durée, autant dans le passé que dans l'avenir, de bien, bien loin la nôtre.

De là nous nous trouvons nous mêmes devant un problème permanent, comment transmettre aux générations futures cet héritage en lui préservant ses valeurs essentielles, en y ajoutant même notre propre apport à son enrichissement.

Là, d'ailleurs, commencent aussi nos dilemmes. Quelles sont, à vrai dire, ses valeurs essentielles? De quelle manière doit se manifester notre apport qui viserait à les enrichir et non pas à le dévaloriser?.

Longtemps dans le passé on ne se posait pas de questions pareilles. On détruisait sans merci tout ce qui gênait la vie, - on construisait, ou l'on reconstruisait de fond en comble des édifices ou des quartiers de villes tout entiers suivant les besoins et les conceptions de la vie courante. De là ne nous trouvons nous pas souvent devant des organismes urbains vivants, qui nous attirent vers le passé par leur caractère romantique, dissimulé sous l'écorce des formes visuelles attirantes, - en posant en même temps devant nous, surtout devant ceux qui les habitent, qui s'en servent donc d'une façon permanente, des problèmes enchevêtrés, bien difficiles à résoudre.

Aujourd'hui, -et sous cette expression je comprends notre temps contemporain tout entier, - nous nous trouvons par cela même devant des dilemmes contradictoires.

D'une part ne sont-elles pas bien fortes les tendances à tout conserver, à tout restaurer, reconstruire? De transformer des quartiers tout entiers, même des villes tout entières, en quartiers-musées, en villes-musées. Cette tendance est propre surtout à un certain nombre de conservateurs chargés de déformations professionnelles. On oublie souvent que ces quartiers, que ces villes ne représentent que des morceaux de la vie qui se poursuit, et que la vie elle-même ne peut pas être exposée, enfermée dans des vitrines. Or, ces quartiers ou ces ensembles ruraux tout-entiers nous attirent souvent non pas seulement par leur forme extérieure, mais aussi et surtout par la vie d'un caractère spécial, autre que celle que nous menons. Et c'est justement cette vie qui subit des changements de plus en plus intenses. Voilà pourquoi justement on suggère, dans des cas spéciaux, de revenir à la production artisanale, ou de supprimer en leur intérieur toute circulation motorisée. Ne sommes-nous pas assez conscients que même quand elles sont réalisées, ces suggestions ne mènent qu'à des résultats palliatifs? La vie est toujours et sera toujours, en dernier lieu, plus forte que nous mêmes. Sans être pessimistes, soyons réels.

Prenons quelques exemples seulement: Venise, Dubrovnik, Ohrid, les vieux quartiers de Paris, de Sarajevo, de Skopje.

Nous sommes enthousiasmés quand nous les visitons en touristes, nous étudions arduement au point de vue scientifique leur caractère urbanistique, architectural, artistique, culturel etc, mais nous ne voudrions pas y vivre.

Pour faciliter la vie à leurs habitants quelque chose doit être entrepris de plus que des simples travaux de conservation, de consolidation et même de restauration.

Quoi? Les réponses sont différentes. Evidemment pas celles que nous offrent les tendances complètement opposées à celles des conservateurs, d'un certain nombre d'urbanistes modernes. La dominante qui les tourmente c'est la vie elle-même, avec son standard de plus en plus élevé, surtout au point de vue économique, qui se présente sous divers aspects de la vie quotidienne, de l'organisation du travail, de la production industrielle, des modes de circulation etc.

Pour répondre à ces demandes ils sont capables, quand on les laisse à eux mêmes, de faire des hara-kiri à travers les organismes les plus subtils des anciennes agglomérations, ou à écraser les quartiers anciens par la construction des solitaires de dimensions énormes.

De là, une des conditions des plus importantes pour une approche sûre au traitement de toutes les questions qui se posent devant nous quand il s'agit de la sauvegarde et de la révalorisation intégrale du patrimoine urbain et rural, c'est la collaboration étroite entre les conservateurs et les urbanistes, soutenue par le choix nécessaire d'autres spécialistes. Sans cette collaboration le risque reste toujours trop grand.

Cette collaboration ne peut se développer que suivant un seul principe, c'est que dans la sauvegarde de l'héritage urbain, comme d'ailleurs dans le traitement de tout autre.

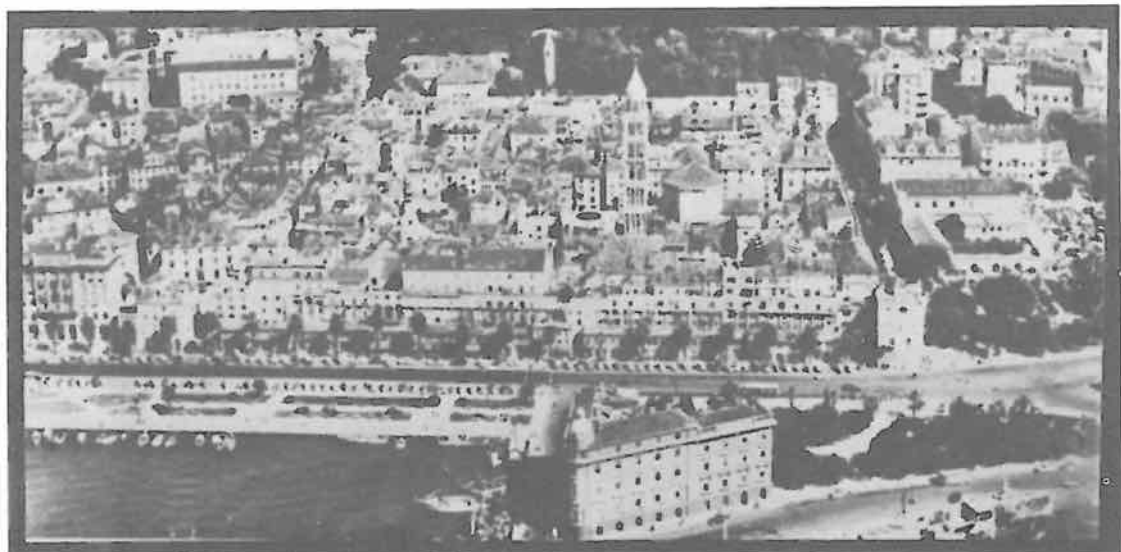


Fig.1. Split. Ancienne agglomération urbaine concentrée dans le palais de Diocletien. - Fig.2. Split, rencontre de l'architecture romaine, médiévale, renaissance et nouvelle.

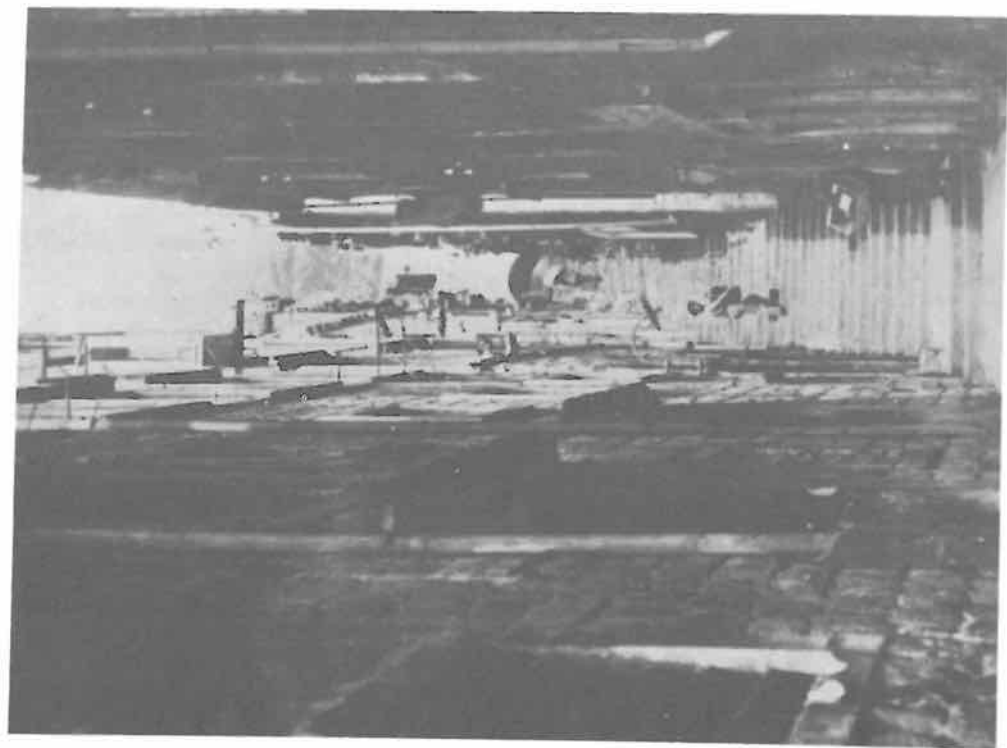
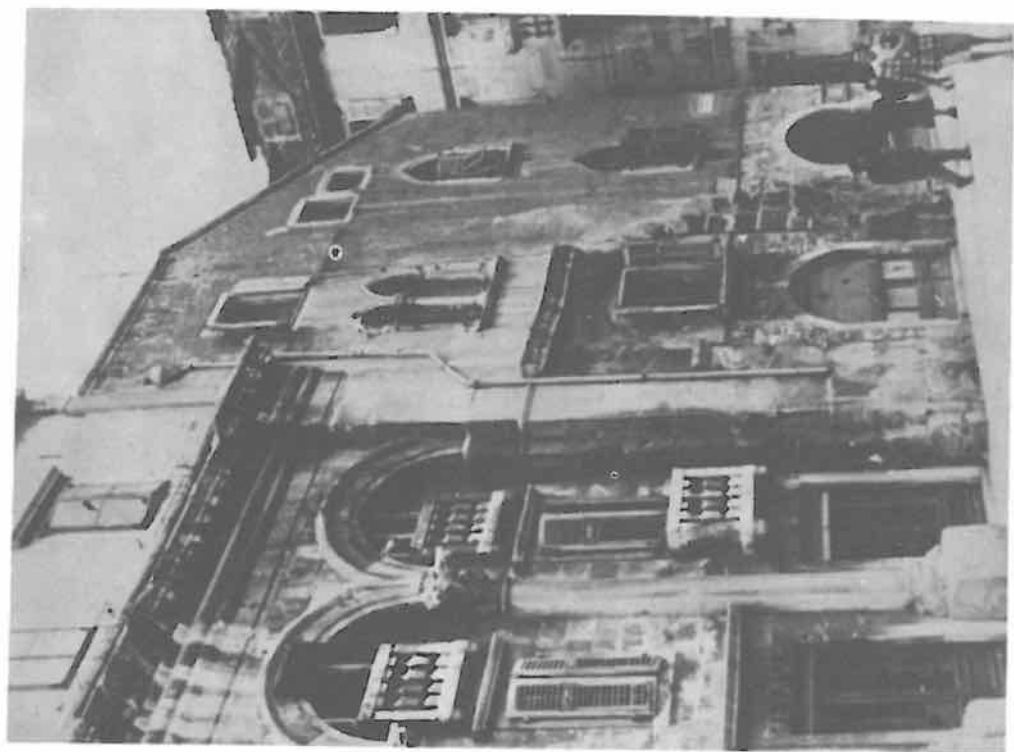


Fig. 3. Split. Architecture romaine, médiévale, renaissance et nouvelle, combinée en un organisme complet. - Fig. 4. Dubrovnik. Une rue ancienne à l'intérieur de la ville.



Fig. 5. Dubrovnik. Ancienne ville conservée presque en entier, isolée par de grands murs de son entourage nouvel. - Fig. 6. Sirmium. Vestiges de l'ancienne ville romaine mis à jour sous le tissu urbain de la nouvelle ville de Sremska Mitrovica.



Fig.7. Mostar. Ancien quartier empiété par des constructions plus récentes.- Fig.8. Sarajevo. Ancien quartier dont la conservation et la présentation présentent un problème des plus délicats.

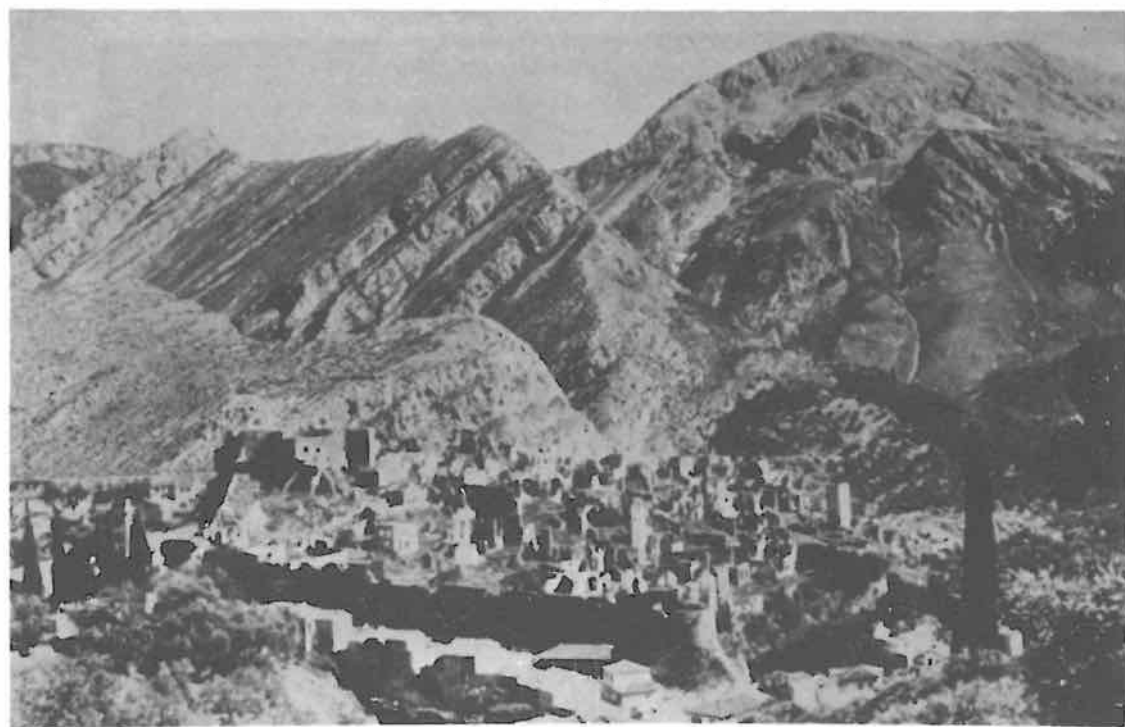


Fig.9. Le village de Grablje, sur l'île de Hvar, délaissé complètement au cours des vingt dernières années.- Fig.10. Štari Bar, Antivari. Ville médiévale en ruines, entourée par des grands murs.

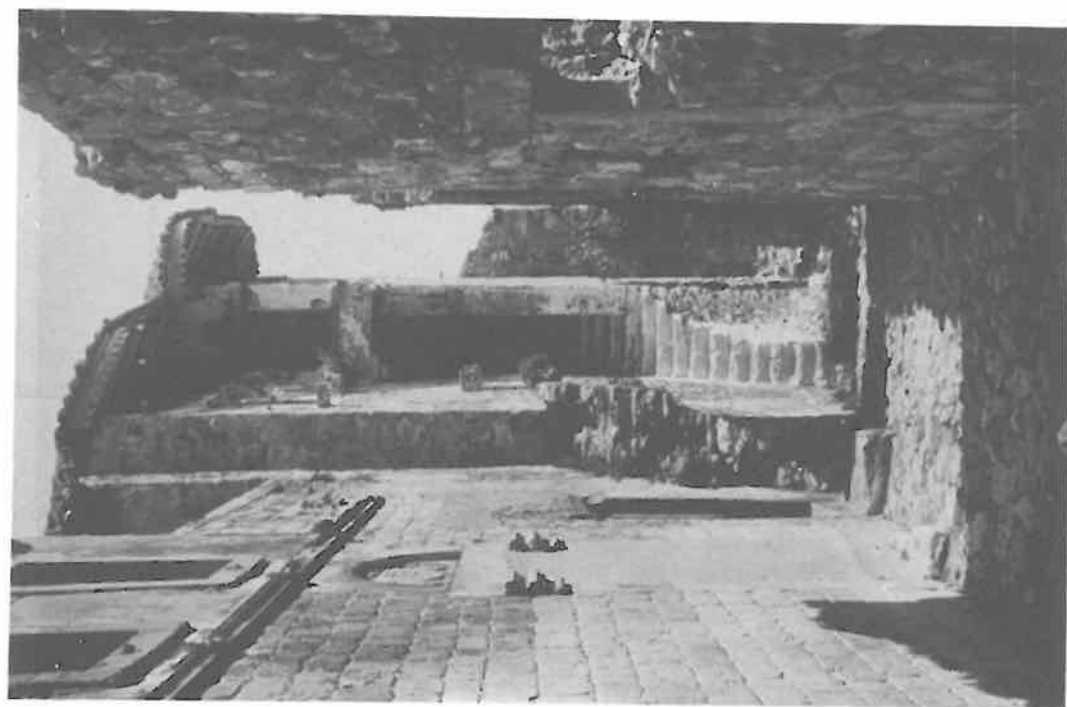
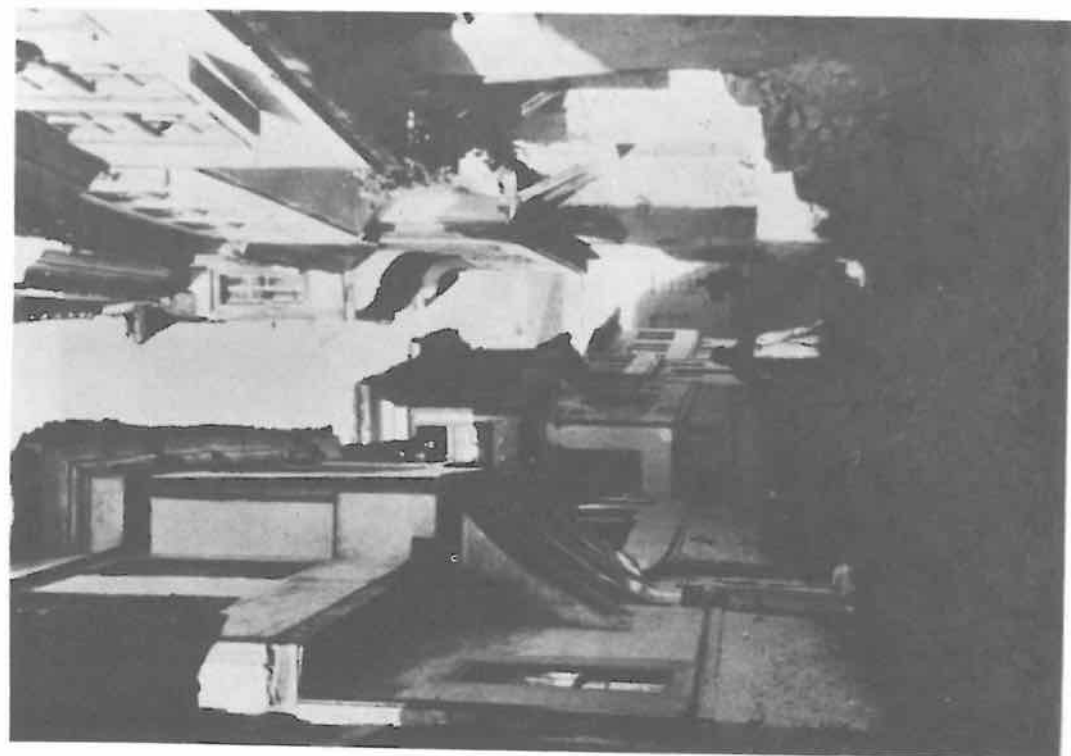


Fig. 11. Ulcinj, Dulcigno, Olchinium. Ville en ruines que les habitants commencent à repeupler. - Fig. 12. Ohrid. Ancienne ville qui, grâce à la construction frêle de ses maisons, commence à se démembrer.

monument historique, il ne peut pas y avoir de principes fixés d'avance. Chaque cas individuel demande une approche particulière. Dans la juste mesure que celle qu'on doit suivre dans le traitement des malades vivants. Et ce n'est qu'après avoir pris en considération toutes les données, matérielles, techniques, scientifiques, historiques artistiques, sociales, humanitaires, que l'on peut se décider de quelle manière doit-on traiter chaque ensemble concret. Ce n'est qu'alors qu'on décidera si il ne faut pas se borner seulement aux travaux de consolidation, ou si l'on peut entreprendre des interventions plus déterminées, des anastyloses, des restaurations, des reconstructions, des réadaptations, des percements de communications nouvelles ou des intercalations des édifices de forme contemporaine, "moderne", dans les tissus urbains anciens.

Car, les cas devant lesquels nous nous trouvons sont bien différents.

En partant des ensembles urbains morts, en ruines qui ne représentent plus que des monuments archéologiques, tels que Pompei, Herculaneum ou Stari Bar (Antivari), qui exigent une attention particulière, surtout si il y a tendance de les repeupler, même partiellement - comme à Ulcinj (Dulcigno) pas exemple. Les cas se montrent d'autant plus graves si les vestiges des ensembles urbains anciens se trouvent, en forme de couche archéologique, sous le tissu des villes vivantes, - Rome, Cordoue, Mérida, Jader, - Zadar (Zara), - Syrmium (Sremska Mitrevica), etc.

Tout autre est le cas des villes ruinées par des bombardements au cours des guerres, qui présentent toujours des cas spéciaux.

Enfin, c'est toute une escale de cas où des ensembles anciens, plus ou moins conservés, plus ou moins en bon état au point de vue de leur construction, se trouvent sous une pression permanente de la vie nouvelle en leur intérieur et des constructions nouvelles qui les empiètent du dehors - et même du dedans.

Cas innombrables, possibilités beaucoup plus restreintes. Responsabilités immenses.

Quoique les efforts ne font pas défaut, leur coordination, autant sur le plan international - chartes d'Athènes et de Venise, différentes actions de l'UNESCO - que sur le plan international -, lois de différent caractère -, n'a pas encore atteint la force désirée. De là des résultats qui varient entre ceux qui nous remplissent de fierté, jusqu'à ceux où les buts sont plus ou moins manqués. Quelquefois les difficultés consistent dans le manque des sources financières. Des fois c'est juste le contraire, c'est l'abondance non contrôlée et mal utilisée qui en est la cause - rappelons nous seulement la malheureuse reconstruction de la stoa de l'Agora d'Athènes.

Nous mêmes donc, nous laissons à nos héritiers un legs riche d'ensembles urbains -et ruraux-, que nous, nous avons reçu en héritage et que nous avons, tant bien que mal, réussi à entretenir, à révaloriser ou des fois aussi à dévaloriser. Nous laissons donc aux générations futures autant de problèmes dont beaucoup nous avons ouvert nous mêmes, et que seulement par exception nous avons réussi à résoudre jusqu'à la fin. Mais c'est tout naturel. C'est le courant de la vie permanente dans lequel notre génération n'est qu'une composante passagère.

Or, si nous n'avons pas réussi à résoudre tout ce que nous avons désiré, il serait

honnête de notre part, - avec les problèmes ouverts que nous laissons derrière nous, de transmettre aussi à nos héritiers une autocritique franche de nos faiblesses, des faiblesses de notre temps, de notre génération et de la société à laquelle nous appartenons. Dans la lutte qu'eux aussi ils devront mener pour la sauvegarde des biens culturels dans le domaine de la création urbanistique, ceci leur facilitera au moins d'éviter et de surmonter les difficultés auxquelles nous nous sommes heurtés nous mêmes. Ce ne sera pas encore qu'un des moyens de remplir notre dette dans la lutte permanente de la réhumanisation de l'humanité.

Nous ne sommes pas et nous n'avons même pas le droit d'être des prophètes. Nous ne savons donc pas comment les générations futures se comporteront envers ce que nous appelons les biens culturels qu'elles recevront en héritage. Ce qui tient de nous, ce qui est notre devoir et même notre droit c'est de leur transmettre notre propre rapport, nos sentiments, nos expériences et la conscience de nos faiblesses dans la lutte que nous mêmes nous avons menée. Consolons-nous que ces efforts ne seront pas vains.

LE CENTRE HISTORIQUE. PROBLEMES DE LA CONSERVATION POUR UNE POLITIQUE DE RENOUVELLEMENT DE LA VILLE

PIER-LUIGI CERVELLATI. PINACOTECA DE BOLOGNA. ITALIA

Parler aujourd'hui, encore, de "centre historique" ne signifie pas nécessairement un désir de suivre une mode recourante mais, au contraire, il peut dénoter un choix clair d'une position, d'une perspective politique qui n'admet pas d'alternatives; il n'est pas possible, en effet, affronter ce domaine particulier en "le séparant" du contexte général du territoire. Le choix consiste dans la volonté d'appliquer une politique de la ville, de sa gestion qui, partant de zones relativement circonscrites, peut faire débiter la transformation radicale de l'aménagement du territoire en mettant en discussion la condition actuelle entière et la conduite du territoire. Le centre historique, avec tous ses nombreux problèmes propres de la conservation, représente le commencement de l'inversion de tendance dans la sphère générale de la crise de l'urbanisme. La crise urbaine ne peut être résolue qu'en éliminant les causes qui l'ont engendrée, et en ce sens le centre historique représente le point de départ de la crise, le siège des contradictions, l'objet des pressions spéculatives. Un bien culturel est en même temps un énorme bien économique à gérer. Si le centre historique recouvre sa valeur originelle de ossature portante du territoire, conservant et récupérant ses structures pour un équilibre global, la crise peut être considérée surmontée: en effet, le renouvellement de la ville doit être entendu comme la somme de divers moments qui attaquent successivement tous les terrains déjà urbanifiés, en contenant l'expansion excessive de la ville en conditions inacceptables.

Le contrôle du processus ne peut être réalisé qu'au moyen d'une participation populaire, garantissant et revendiquant à tous les niveaux un nouvel aménagement et un nouvel équilibre qualitatif de la ville d'après les nécessités réelles imminentes et programmées.

C'est dans cette perspective qui se place l'expérience de Bologne qui, quoique s'étant bien informé sur le processus de formation de la ville, en explorant tous ses aspects et ses motifs historique-culturels, n'a jamais perdu de vue le problème fondamental: le problème social. La conservation du centre historique n'est pas exclusivement faite dans une perspective culturelle du problème de la restauration, mais justement par

conserver au mieux les valeurs du milieu, irremplaçables, et tout cela pour ses habitants, pour les gens qui vivent jour après jour cette réalité. Il ne s'agit pourtant d'un remplacement des personnes, pas même d'un éloignement temporaire; au contraire, on a voulu empêcher toute forme de confinement qui favorisant la tertiairisation progressive des centres donne lieu au premier et plus profond dérangement de la ville: la disparition de ses habitants.

Bologne a suivi un chemin difficile justement puisque elle trouve dans ses habitants protagonistes et participants dans cette opération de conservation avec leurs intérêts divers, intérêts menus, propres des prolétaires, mais elle est profondément consciente que c'est seulement en conservant la ville pour ceux qui y demeurent qu'il est possible de s'opposer efficacement à l'action écrasante de la spéculation. La gestion des villes en un sens de plus en plus social voit prévaloir les exigences de la communauté et la conservation des centres historiques devient alors justifiée si les résidences restent résidences, enrichies des services indispensables, et les grands épisodes monumentaux ne sont pas placés en alternative comme de vides simulacres du pouvoir économique, exclusivement représentatifs, mais ils sont liés dans un discours cohérent avec le tissu vif des relations humaines en tant que sièges et établissements culturels et sociaux des quartiers, pour le quartier lui-même et pour la ville entière.

RENSEIGNEMENTS DÉTAILLÉS AU SUJET DU PLAN

Le plan d'application de la loi sur la maison, 865, au centre historique prévoit l'intervention de restauration et de réorganisation à l'intérieur de 5 quartiers de la ville par rapport aux 13 identifiés comme étant semblables par les règlements de plan pour le centre historique (1969).

Les critères de priorité pour les formulations de plan sont ensuivis directement de l'examen des conditions physiques et sociales des îles: on a vérifié en effet une dégradation matérielle alarmante, jointement à de conditions d'habitation inacceptables pour une composition sociale prédominante de classes à revenu très bas.

Pour la réalisation de la restauration on a conduit une recherche approfondie, largement documentée, qui a fourni de résultats intéressants soit au niveau méthodologique soit à niveau culturel. L'identification d'une typologie dominante, répétée sur de modules de construction et de paramètres constants a permis la formulation d'une méthode d'intervention extrêmement simple et homogène.

La continuité de la permanence des habitants dans les zones, dans les îles où ils demeurent, est assurée par un certain nombre de logements de "rotation" construits sur de superficies immédiatement contigues aux bâtiments à restaurer, qui se sont vidées à la suite des événements de guerre: les logements réalisés à ce but sont typologiquement identiques à ceux existants et forment dans leur ensemble un rétablissement de bâtiment et d'urbanisme des îles.

La situation initiale d'intervention sur 5.500 pièces sera augmentée par 1.000 pièces obtenues surtout par la réorganisation des logements existants, et tout cela dans la sphère cohérente d'une politique d'incitation du caractère essentiellement résidentiel du centre intégré par les nécessaires activités artisanales et commerciales, garanties par la spécialisation progressive.

EPANOUISSEMENT DE LA VILLE MEDIEVALE HONGROISE SUR LA BASE DES RECHERCHES POUR LES MONUMENTS HISTORIQUES

GEZA ENTZ. INSTITUT DES RESTAURATEURS. BUDAPEST. HONGRIE

Le développement à un rythme accéléré de la ville hongroise a commencé au XIII^{ème} siècle après les conditions préalables du X^{ème} et du XII^{ème} siècle, grâce au soutien considérable du roi Béla IV (1235-1270). Ce déroulement fut fort intensifié par l'invasion des Mongols de 1241 à 1242 causant d'énormes ravages en Hongrie, pays qui en a le plus souffert dans la partie de l'Est de l'Europe Centrale. Après la mort soudaine du grand khan, Ogotaj, les Mongols se sont retirés immédiatement de la Hongrie, ainsi le roi, à partir de l'année 1242, a commencé avec rigueur inattendue la reconstruction systématique du pays dont surtout la partie centrale fut gravement endommagée. L'un des facteurs les plus importants de cette activité était de continuer et de réaliser d'une façon importante et décider la fondation des villes qui jusqu'à ce moment là ne s'était effectuée que par paliers succesifs. C'est à ce temps là que la fondation de Buda a eu lieu sur la crête à pente vive de la Colline du Château (Várhegy) pratiquement déserte, longeant le bord du Danube. Buda restait toujours la capitale de la Hongrie, excepté la période de 150 ans de l'occupation turque. Dans la deuxième partie des années 1200, le pouvoir central a donné naissance à toute une série de villes sur l'ensemble des territoires du pays. En partie les anciens centres d'administration se transformaient en villes et en partie des villes neuves ont été fondées. L'exemple du roi est suivi par le haut clergé dans les sièges épiscopaux et archiepiscopaux, sièges dont les structures médiévales prennent leur forme définitive à cette époque là. Le fait que nous ne connaissons qu'une seule ville de l'époque fondée par un grand seigneur (Köszeg) prouve clairement que le développement de la bourgeoisie est étroitement lié à l'activité du roi et de l'Eglise et en même temps s'alimente de leurs intérêts. Le pouvoir central étant en parfait accord avec l'Eglise dans ce domaine, reste d'une manière inchangée aux XIV-XV^{ème} siècles la plus importante force du développement et du maintien des villes. Ce qui est prouvé également par une condition significative selon laquelle les villes les plus développées de cette époque étaient celles qui pouvaient continuer à bénéficier de la protection du roi et dont les relations avec le roi n'ont jamais été affaiblies, qui n'ont jamais été l'objet d'un acte de donation pour devenir propriété privée d'un grand seigneur. Ces villes pouvaient garder tous les privilèges et obtenir le statut civil dont le caractère conformément auquel la vie urbaine s'est formée - mais dans une mesure

plus modeste - ressemblait à celui de l'Europe Occidentale. Ces villes ont créé d'une manière parfaite une sorte d'autonomie de la bourgeoisie caractéristique tout en restant sous la surveillance du roi. Cette autonomie a permis de développer des échanges de produits entre village et ville, la vie commerciale avec les lieux proches et lointains et l'industrie manufacturière. Les besoins économiques, sociaux et culturels de la vie urbaine dont l'origine se trouve dans les exigences de son passé historique, détermine automatiquement la structure de la ville, son visage architectural et son architecture ecclésiastique et civile se différenciant de plus en plus. Sur la base des différentes sources du Moyen Age et des temps d'après, des documents écrits aussi que les dessins des XVI-XVIIème siècles décrivent d'une manière relativement détaillée l'image d'ensemble, la structure de ces villes ainsi que certains édifices ecclésiastiques surtout, mais civils aussi. Nous nous formons ainsi une image des murailles munies des tours servant de défense des villes, du système de fossés d'autour de l'agglomération, des portes fortifiées, des rues et des places, des églises paroissiales et de leur chapelle, des couvents de différents ordres mendiants, des hôpitaux, de la mairie, des maisons richement décorées à plusieurs niveaux des patriciens, des maisons richement décorées à plusieurs niveaux des patriciens, des maisons d'habitation plus simples et des détails de tout cela ainsi que des immeubles religieux et civils se trouvant hors des murs dans les faubourgs.

Je vais citer comme exemple deux villes: Székesfehérvár et Esztergom, elles étaient avant Buda les sièges royaux de la Hongrie ainsi qu'une agglomération caractéristiquement bourgeoise: Sorpon. Székesfehérvár et Esztergom furent des centres princiers déjà à la fin du Xème siècle. Le premier roi hongrois István-Etienne (997-1038), fonda la Basilique de Székesfehérvár et y installa une prévôté importante, destinée à devenir lieu d'enterrement royal. Certaines sources des XI-XIIème siècles parlent avec éloges de l'installation et de la décoration intérieure de la Basilique. Lors des années 1150, Martirius, archevêque d'Esztergom, installe dans un des faubourgs de Székesfehérvár dit Sziget, le couvent des Johannites qui devient un centre de l'ordre de chevalerie en Hongrie. En même temps on entend déjà de la forteresse de Székesfehérvár. Les chartes du XIII^{ème} et du début du XIV^{ème} siècles parlent déjà de l'existence de la prévôté Saint-Nicolas (1244), se trouvant au banlieu de Buda, de l'église paroissiale nommée Saint Dominique (1331), du couvent dominicain consacré à Sainte Marguerite (1221), du couvent franciscain consacré au Saint Barthélémy (1309), de la chapelle consacrée au fils du roi István, au prince Imre se trouvant à l'intérieur de la forteresse (1234), de l'église Pierre et Paul élevée par le roi Béla IV (1235), du palais de l'évêque de Veszprém (1279), et du palais avec cave ainsi que le donjon d'un grand bourgeois Mokch, fils de Miklos (1339).

Dans les documents du XIIIème siècle, Esztergom se présente comme une ville entièrement conforme aux exigences de son époque. La charte du roi Imre (1196-1204) qui date de 1198 parle d'un palais inachevé encore qu'a fait construire Béla III (1172-1196) sur la colline du Château. Le roi et l'archevêque Job se chargent ensemble de la reconstruction de la basilique archiépiscopale détruite par l'incendie de 1188. La seconde femme du roi Béla III est la soeur du roi Français, Philippe-Auguste et l'archevêque est ancien étudiant de l'université de Paris. Ces conditions expliquent également les fortes influences de France du Nord dans la construction. La plus ancienne description détaillée sur Esztergom, liée à l'invasion des Mongols est donnée par l'oeuvre du chanoine de Várad Rogerius en 1242, intitulée: "Carmen miserabile". A ce moment

là, la ville royale située au pied de la forteresse fut entourée par des murs en pierre, fortifiés par des tours en bois. Sur la base de l'oeuvre de Rogerius et d'autres chartes du XIII^{ème} siècle, nous savons que dans la forteresse s'éleva - entre le palais royal et celui de l'archevêque - la cathédrale Saint Adalbert avec la chapelle Vitus et avec l'église du premier martyr, Saint Etienne. Dans la ville royale se trouvèrent les églises paroissiales Saint Laurent et Saint Nicolas et trois autres églises consacrées à Marie-Madeleine, à Saint Pierre et à la Croix, ensuite le couvent franciscain, un grand édifice en pierre dit palais Szenny, la mairie et 60 maisons en pierre et en bois. Un château d'eau nommé "tour Veprech" se trouvant dans la ville archiépiscopale, au pied de la colline du Château, a fourni l'eau dans la forteresse. Dans les faubourgs nous connaissons l'existence de l'église des Augustins, église Sainte-Anne, de l'église Saint Dominique, du couvent dominicain, des églises consacrées à Saint Jean Baptiste, à l'apôtre Saint Paul, à Saint Jean l'Evangéliste, à l'archange Michel, consacrées ensuite aux Cosme, Damien et Catherine, puis la chapelle Saint Blaise avec l'hôpital des prévôtés de Szentgyörgymező (champs de Saint Georges) et de Tamáshegy (Mont de Thomas), du couvent bénédictin Sainte Vierge, de la chapelle de Sainte Vierge des champs, de la maison conventuelle des Johannites de Szentkirály et des couvents des chevaliers lazarisites. Les différentes données restant des XI^{ème}, XII^{ème} et XIII^{ème} siècles nous apprennent qu'il y avait à Esztergom à cette époque 24 églises et couvents, 3 palais, 2 forteresses avec des tours et 60 maisons en pierre et en bois. Il est hors de doute qu'il s'agit là de l'existence d'une ville de niveau européen prouvée entre autre par le nombre élevé des immeubles religieux et civils. Quant à Sopron, d'jà en 1153, un géographe arabe, Idrisi, l'appelle une ville importante avec des nombreuses grandes maisons et des marchés fréquentés. Certains documents provenant du XIII^{ème} siècle et du début du siècle d'après parlent des remparts avec des tours ainsi que des donjons isolés. Les documents en question mentionnent ensuite l'existence du couvent franciscain élevé intramuros, de l'église paroissiale Saint Michel extramuros et de l'église Notre Dame à côté du fossé entourant la ville. Dans la banlieue de Sopron que nous appelons "bécsi külvár" s'installèrent les Johannites. Ces sources relativement anciennes ne parlent pas du tout des maisons d'habitation contrairement à Esztergom et à Székesfehérvár.

Jusqu'au deuxième tiers de notre siècle, l'image décrite même en détail par de différentes sources historiques ne restait à nos yeux qu'une sorte de mirage insaisissable. Toutes ces choses dont nous savions l'existence d'après les chartes et d'autres sources disparaissaient presque entièrement pendant l'occupation turque aux XVI-XVII^{ème} siècles et lors du rétablissement du pays aux XVIII-XIX^{ème} siècles. Même les quelques immeubles qui ont pu être identifiés, par suite des travaux de transformation, ont fort perdu les caractéristiques d'origine médiévale. La structure de l'agglomération, le réseau des rues et des places ainsi que le caractère irrégulier de la ligne des façades restaient les plus inchangés et font allusion au passé dont la réalité architecturale a pour ainsi dire complètement disparu à cause des modifications, des changements entiers ou partiels effectués lors des temps d'après. Parmi les trois villes qu'il a prises pour exemple Sopron est la plus riche en monuments historiques, médiévaux mais en ce qui concerne les maisons d'habitation du Moyen Age, hors quelques exceptions, il y a 20 ans encore elles n'étaient pas découvertes. Székesfehérvár au Moyen Age, nous en savons très peu, ce que les fragments restant et les ruines de la basilique royale nous apprennent. Et nous connaissions encore moins, pratiquement rien de l'existence d'une architecture de la même époque à Esztergom.

La liquidation ou la considérable limitation de la différence entre l'image donnée par des sources historiques et l'image réelle est due à la réalisation de plus en plus systématique et énergique des restaurations des monuments historiques surtout grâce aux recherches poursuivies in situ. Lors des années 1930 à propos du 900^{ème} anniversaire de la mort du premier roi hongrois, fondateur du pays, la protection des monuments historiques s'est tournée vers les plus anciens sièges royaux: Esztergom, et Székesfehérvár. Les fouilles archéologiques considérables ont donné un résultat important aussi au niveau européen: le palais royal d'Esztergom construit autournant du XII^{ème} au XIII^{ème} siècle fut découvert ainsi qu'un grand nombre de fragments sculptés et peints provenant du palais et de la cathédrale. Ces trouvailles ont non seulement rendu possible la reconstruction partielle du palais mais permettent de formuler une image sur le niveau artistique fort élevé des parties de palais totalement disparues et surtout de la cathédrale.

Les fouilles de la basilique de Székesfehérvár ont donné un résultat pareil. Grâce aux recherches archéologiques - en outre de la basilique - deux chapelles funéraires et un édifice de prévôté de l'époque romane furent trouvées. Non loin de la basilique, vers le Nord, en dessous d'une maison, une petite maison à trois lobes était cachée dont l'origine du XI^{ème} siècle est prouvée en outre de son plan par l'utilisation secondaire des colonnes romaines. La formation gothique du XIV^{ème} siècle de la cathédrale actuelle, ancienne église Saint Pierre et Paul est démontrée par nombreux détails inconnus jusqu'à présent, découverts lors de travaux de restauration. Devant la façade du côté de l'Ouest de la même église, exactement dans son axe, les restes d'une chapelle à quatre lobes, de caractère byzantin prouvent qu'au point le plus élevé de la ville une oeuvre architecturale exista au X^{ème}, XI^{ème} siècles peut être la chapelle funéraire du prince Géza.

Après une interruption obligatoire de la deuxième guerre mondiale les succès des années trente ont dirigé l'attention sur les centres d'art de la Hongrie médiévale qui - au cours de l'histoire - subirent les plus graves pertes. A la place des recherches des monuments isolés les ensembles historiques passent au centre d'intérêts. Par suite des grands endommagements de la guerre, en 1946, la mise à jour de l'ancien siège royal de Buda commença. En peu de temps, les recherches du palais royal d'origine du XIII^{ème} siècle, terminé définitivement aux XIV-XV^{ème} siècles, se sont étendues aux recherches méthodiques de la ville civile passant d'une maison à l'autre. Grâce à ces recherches, la ville médiévale de Buda - peut-être pas entièrement, peut-être insuffisamment - mais elle s'est dégagée avec des niches gothiques dans les portes cochères richement ornementées, des châssis et des portes en pierre sculptée très variés, des étages à arcs boutants, les balcons au milieu des façades, des façades peintes ou à grand appareil et avec des cours à arcades. Parallèlement, on a réussi à découvrir les traces du plan du palais royal des XIV-XV^{ème} siècles et même la reconstruction du rez-de-chaussée de la chapelle à deux niveaux construite avant 1366, du premier étage de la grande salle à l'aile du Sud et d'une partie considérable du système de fortification put avoir lieu. Les trouvailles de style gothique et renaissance, résultat des fouilles des deux décennies sont exposées dans les parties du palais déjà rétablies et présentent la culture de niveau européen de Louis d'Anjou (1342-1382), Sigismond de Luxembourg (1387-1437) et de Mathias Hunyadi (1458-1490). Le palais et la ville civile disposant de deux églises paroissiales situées vers le Nord du palais, des couvents: franciscain et dominicain, d'une synagogue et d'une mairie, séparé l'un à l'autre, c'est à dire le palais à la ville civile, mais s'intégraient à un système de fortification unifiée donnant l'exemple caractéristique de "Vorbürgstadt" formé au début du XIII^{ème} siècle.

A Sopron également, après les bombardements de la seconde guerre mondiale, vers 1950, d'abord la reconstruction des monuments isolés ensuite à partir de la fin des années cinquante la reconstruction - conforme aux exigences de la protection des monuments historiques - des parties médiévales de la Cité et des quartiers extérieurs a commencé. Ce travail en cours, souvent accompagné des surprises inattendues, a permis de découvrir l'état de Sopron gothique des XIV-XV^{ème} siècles, même allant souvent aux détails. On a mis au jour l'église franciscaine à trois nefs construites au dernier trimestre du XIII^{ème} siècle, et son magnifique chapitre datant de 1330, une synagogue du premier gothique de 1300 de la rue des Juifs du Moyen Age et une autre de style gothique tardif du milieu du XIV^{ème} siècle dont le bon état permettra d'effectuer sa reconstruction authentiquement. Grâce aux fouilles archéologiques et à l'analyse soignée des murs en dehors de ces deux bâtiments qui peuvent être considérés comme des raretés aussi au niveau européen, toute une série de maisons patriciennes et plus simples ont été mises au jour relativement en bon état. Ainsi nous avons appris qu'à Sopron comme à Buda les portes cochères avec des niches gothiques étaient également très fréquentes, c'est spécialement caractéristique du style gothique de bourgeoisie hongroise. Une autre caractéristique s'y ajoute à Sopron et c'est l'éclairage de la grande salle représentative de premier étage des maisons d'habitation par une triple fenêtre, solution, fréquente au tournant du XIV^{ème} au XV^{ème} siècle. Ces fenêtres plâtrées à l'extérieur et souvent lambrisées à l'intérieur donnent un accent particulier au "piano nobile". Dans la vie économique de Sopron, la viticulture et le commerce de vin jouaient toujours le rôle principal existant même aujourd'hui. Dans la plupart des maisons d'habitation on a retrouvé de nouveau les caves de vins et des celliers en partie enfoncés dans le sol avec pressoir, on y accédait de l'extérieur par des simples portes ogivales. L'entrée est souvent entourée de fenêtres étroites soit carrées soit ogivales, décorées de lobes. Dans quelques cas on a trouvé des ouvertures larges, cintrées par lesquelles on faisait descendre les tonneaux. Ainsi cette particularité structurale de l'édifice est présentée aussi par les façades. La place du marché est bordée de maisons patriciennes à plusieurs étages. Au dessus de la cave voûtée d'une de ces maisons que nous appelons l'hôtel Fabricius se trouve une grande salle au deuxième étage avec un plafond de poutres qui est éclairé par quatre paires de fenêtres à remplissage de forme très variée, dans des niches gothiques sur les deux côtés. Une partie des maisons patriciennes s'adosse contre le rempart. Les murs à deux portes fortifiées à l'origine, constituent trois murs d'enceinte autour de la Cité. Les fouilles archéologiques ont prouvé que le mur d'enceinte du milieu est bâti directement sur les murs romains du IV^{ème} siècle construits de grand appareil, dont les tours en fer à cheval ont été transformées au cours de la première partie du XIV^{ème} siècle en tours cintrées ouvertes vers l'intérieur. L'utilisation aussi directe du mur romain constitue un rare exemple que l'on n'a jamais vu avant d'effectuer ces recherches. C'est également grâce aux fouilles que l'on a découvert qu'avant la construction des triples murs d'enceinte aux X-XI^{ème} siècles, les magyars s'installant peu avant, fortifièrent à l'intérieur ces murs romains de grand appareil en mauvais état mais encore utilisable par des immenses remparts calcinés de charpente. Cette forme de l'ancienne forteresse de joutan a été transformée à partir de la fin du XIII^{ème} siècle lors du premier trimestre du XIV^{ème} siècle en triple muraille d'enceinte existante en grande partie même aujourd'hui. Tout comme dans le quartier du Château de Buda, ici aussi on a retrouvé lors des recherches poursuivies pour les monuments historiques des traits principaux et des nombreux détails caractéristiques de la Cité médiévale de Sopron. Il y a un demi siècle encore ces villes n'étaient connues que d'après les documents écrits, maintenant, même si sous une forme modifiée, ces villes

se dégagent et rendent entièrement authentique la structure restante quant à ses traits essentiels dont la preuve jusqu'à présent était si difficile.

La protection moderne des monuments passe de la conservation des monuments isolés à la conservation des ensembles avec l'esprit de comprendre et de saisir leurs rapports. C'est ainsi qu'elle aboutit à la protection des quartiers d'habitation. Dans ce travail en outre de la protection réelle il est important d'assurer la continuité de la vie des unités et des ensembles renouvelés et de créer les possibilités de l'utilisation conforme à l'exigence de la vie contemporaine. Ainsi la protection des monuments doit résoudre les problèmes spécialement professionnels en tenant compte des besoins de la vie moderne. Le problème de répondre à ses exigences comprend les objets isolés et les ensembles. Le monument ne peut être que dans certains cas exceptionnels un objet de musée. Une ville jamais. Les parties reconstruites du château royal de Buda ou de celui d'Esztergom avec les expéditions sont des curiosités touristiques qui en même temps donnent une image authentique du niveau artistique des centres de l'architecture médiévale hongroise. A Sopron, la salle capitulaire et les synagogues remplissent une fonction pareille. Les maisons de Sopron tout comme celles de Buda continuent à servir leur but original d'une manière telle que les logements modernes correspondant à toutes les exigences de la vie d'aujourd'hui, construits dans les maisons classées, tout en devenant moderne à l'intérieur doivent conserver et même accentuer leur caractère historique. La première condition de cette tâche complexe est d'effectuer les recherches sur les lieux pour découvrir les monuments isolés et par eux toute l'évolution historique de l'ensemble de l'agglomération pour que les immeubles et les ensembles qui regagnent entièrement ou en partie leur forme authentique puissent être sauvegardés en les intégrant à la vie moderne, pour de nombreuses générations futures. C'est de cette manière que le passé réanimé par la protection des monuments historiques peut avoir des perspectives vivantes et modernes. Dans cet effort se trouve en même temps la source de renouveau authentique des villes médiévales hongroises qui ont subi de grands endommagements. La possibilité dont la réalisation difficile nous incombe, contient la promesse du succès de pouvoir découvrir successivement le véritable contenu des centres artistiques les plus importants à leur époque et peu connus jusqu'à présent.

ESPAÑA EN LA PROBLEMÁTICA DE LA CONSERVACIÓN DE SUS CENTROS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. ESPAÑA

España se ha adherido a todos los movimientos internacionales surgidos con la finalidad de obtener el salvamento y debida conservación del legado histórico-artístico. Sus representantes han tomado parte activa en las tareas que han culminado en la redacción de la Carta de Atenas (1931), el Informe de la Comisión Cultural y Científica referente a la defensa y puesta en valor de los sitios y de los conjuntos histórico-artísticos (el llamado "Informe Weiss", 1963), y la Carta de Venecia (1964). En ellos está recogida una doctrina de carácter internacional, que afecta necesariamente a los monumentos histórico-artísticos españoles.

Nos proponemos en esta comunicación analizar las líneas de actuación española, a la hora del cumplimiento de los acuerdos, llamando la atención sobre los problemas surgidos y las medidas que entendemos podrían tomarse.

Si la acción protectora ha de ejercerse a favor de unos monumentos y unos conjuntos, ya se entiende que la tarea catalogadora de los mismos sea de primordial importancia. Cuando por desgracia hay concitados tantos intereses mezquinos para destruir monumentos y ambientes, la falta de información sobre éstos constituye una grave circunstancia adversa.

La Dirección General de Bellas Artes ha impulsado recientemente la tarea de inventariar y catalogar edificios y conjuntos. Dan ejemplo de ello el "Inventario resumido de Conjuntos histórico-artísticos, sitios mixtos urbano-rurales", el "Inventario resumido de Arquitectura Militar", y los "Inventarios artísticos" de Valladolid y Madrid, donde se recoge el legado artístico de sus provincias. Sabemos que se trabaja en los inventarios de otras provincias. Las dificultades para llevar a cabo esta empresa son grandes, pues suponen el formar equipos de personas competentes y que al mismo tiempo desarrollen su trabajo en condiciones de casi completa gratuidad, ya que los gastos afrontados se refieren a la materialidad de la ejecución. Como quiera que son muchas las provincias que están a la espera de su inventario, debe buscarse una fórmula que facilite el desarrollo de la operación. Las Universidades, en los inventarios finalizados

o en desarrollo, a través de sus Departamentos de Historia del Arte, son las que prestan una mayor colaboración, debido a la circunstancia de contar con personal especializado. Esto quiere decir que el problema económico es el que primordialmente debe resolverse.

Con todo, estos inventarios constituyen el primer paso para lograr una plena información. El ideal es llegar al Catálogo, ya que en éste se recogen las obras con una mayor precisión, sobre todo en lo referente a medidas e identificación gráfica. Téngase presente que con las piezas inventariadas sólo podremos lograr una problemática localización. En este menester las Diputaciones Provinciales vienen distinguiéndose, tanto en lo que afecta al costeamiento de la catalogación como a la publicación. La Dirección General de Bellas Artes, por su lado, también ha dado a la estampa importantes catálogos. Mas repetimos lo que hemos señalado para los inventarios: que muchas provincias no prestan atención a su catálogo, siendo gravemente sintomático que esto ocurra en la de Madrid.

Mas a los efectos de protección no basta con que una obra esté inventariada y catalogada; el instrumento legal pertinente es la declaración de monumento o conjunto histórico-artístico. La Dirección General de Bellas Artes tiene redactado y publicado el catálogo referente a éstos. Pero el problema espinoso es que son muchos, muchísimos, los edificios y conjuntos que merecen esta categoría, que por otro lado es requisito "sine qua non" para obtener una ayuda económica que permita su conservación. Esto supone que bien se activa la apertura de expedientes de declaración, o bien se hace caso omiso de esta condición para la prestación de ayuda económica oficial.

Por lo que hace a los "Conjuntos", dos tareas importantes están en curso. Una se refiere al estudio del carácter de una zona determinada: extensión, materiales, análisis de formas, etc. Aunque ya se han realizado algunas publicaciones en este sentido, nada puede aventajar al "Plan parcial de un casco viejo: Lugo", realizado por Efrén y José Luis García Fernández, con aportación de planos, fotografías y dibujos de gran precisión y valor artístico. Pensamos lo que podría suponer para la defensa de nuestros pueblos y ciudades de valor histórico-artístico el poder contar con trabajos similares.

También resulta necesario determinar los perímetros de los conjuntos histórico-artísticos, precisando las condiciones a que han de someterse las reformas en las edificaciones antiguas y nuevas. La Dirección General de Bellas Artes ha editado unas "Instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos", de carácter general, y después ha hecho aplicación pormenorizada de ellas a determinados conjuntos, como Toledo, León, Santiago de Compostela y otros núcleos. Esto entraña pisar un terreno muy firme, razón por la cual esos centros ya inventariados deben ser minuciosamente estudiados por equipos de técnicos, en orden a establecer las zonas que deben ser preservadas y las peculiaridades que deben observarse en la edificación. Consciente de esta necesidad, la Dirección General de Bellas Artes recientemente ha creado unos equipos, a los que se encomienda la redacción de "planes de urgencia" de las zonas histórico-artísticas. Iniciativa plausible, que sólo requiere impulsar hasta donde se pueda, ya que la aceleración que han sufrido las ciudades españolas en el proceso de su transformación urbana ha puesto en el mayor peligro la integridad del ambiente.

Insistamos precisamente en este aspecto. El impacto de la edificación moderna, con todo el bienestar que lleva consigo, se deja sentir con más rigor en España que en

otros muchos países europeos. Un ambiente que el tiempo ha elaborado despacio se halla seriamente amenazado. En numerosos puntos los daños son ya irreparables. Hasta hace veinte años se conservaban los perímetros histórico-artísticos de muchas localidades españolas. En algunas poblaciones el casco viejo guardaba, en medio de su ancianidad, toda su digna figura. Pero en la mayor parte, pese a que se protege el núcleo antiguo, la perspectiva desde la lejanía ofrece una abrumadora dictadura de la edificación-bloque contemporánea. Se ha violado la escala, por razones económicas, y resulta muy difícil obtener vistas urbanas en que lo viejo y lo nuevo se halle en proporción.

El problema se plantea en términos complejos. Supuesto que ya esté delimitado el conjunto y por lo tanto la protección legal esté teóricamente garantizada, ha de pasarse al terreno de las realidades. Por ventura en estos últimos años se ha empleado mucha tinta, dentro y fuera de España, en favor de los monumentos artísticos y su ambiente, de suerte que los adversarios de su conservación son personas recalcitrantes o gente económicamente interesada en su destrucción. Negar, por otra parte, las ventajas de la edificación moderna en sus interiores (calefacción, luz, ascensor, etc.) tampoco es juicioso.

Es tarea del Estado el favorecer la conservación de las zonas histórico-artísticas, no sólo desde el punto de vista de la integridad de sus edificios, sino de la plena vitalidad de los servicios. Por desgracia, sin embargo, la antinomia parte vieja y parte nueva en muchos de nuestros núcleos urbanos está planteada en los términos de una oposición entre cochambre y urbanidad. Hay municipios españoles donde el aseo llega solamente a las partes nuevas, y la ciudad histórica aparece mancillada con basureros. Pero al mismo tiempo la Administración no da ejemplo y retira servicios públicos de estas zonas. Es verdad que tenemos dignísimos ejemplos contrarios, como nos ofrece la ciudad de Santiago de Compostela con su Hostal de los Reyes Católicos y su Universidad, edificios venerables, en cuyo interior se ha producido un remodelado que sin modificar su verdadera estructura ha permitido su adaptación al vivir contemporáneo.

El que en ambos casos invoquemos la iniciativa oficial podría parecer que son empresas antieconómicas. Algo hay de cierto, pero todo no ha de estimarse por el rasero del dinero. Efectivamente, la aludida universidad compostelana podría haberse hecho de nueva planta, aprovechando incluso mejor el sitio. Pero, primero de todo, habríamos perdido la ocasión de salvar un importante edificio, y en segundo lugar, se habría desnaturalizado ese rancio ambiente estudiantil, que en Santiago está ligado a las venerables piedras. Y los ejemplos podrían multiplicarse.

Si apartamos las funciones vitales de las zonas histórico-artísticas damos un paso seguro hacia su desaparición. Verdad es sin embargo que no todas las funciones deben asignarse a estos perímetros. Pongamos el ejemplo de las instalaciones deportivas y hospitalarias.

Pero asegurar esta permanencia de la vida en la zona vieja entraña un trato especial. Existe un comercio especial "sui generis" para esta zona, lo mismo que una determinada clase social. Al Estado corresponde mantener igualmente vivas las ciudades viejas y nuevas. Será cosa de que el individuo escoja lo que mejor se acomode a su entendimiento de la ciudad.

En España al menos la protección de la zona antigua parece quedar encomendada a un sólo organismo: la Dirección General de Bellas Artes. Es verdad que la Dirección General de Urbanismo ha realizado muy encomiables obras, en esta tarea de adecuar zonas histórico-artísticas. Pero se comprende el agobio de Bellas Artes para sostener sobre sus hombros esta formidable tarea. Esto no tendría importancia si su asignación económica se hiciera llegar hasta donde las necesidades lo pidieran. Pero sabemos que esto no es así. Ha de partirse de la base de que la conservación de estas zonas histórico-artísticas constituye una tarea nacional y que es para bien de toda la comunidad, incluida la visitante. Hoy se consideran bienes universales. Consiguientemente se requiere una aplicación presupuestaria a tenor de las exigencias. El Ministerio de la Vivienda está vivamente interesado en la promoción de nuevos inmuebles, y lo construido, numéricamente, merece los mayores elogios. Pero en cambio no hay asignaciones dentro de este Departamento para los inmuebles viejos, que son precisamente los histórico-artísticos. Por la pluma de Don José Luis García Fernández ha sido tocado este punto a mi juicio, esencial ("La conservación del patrimonio histórico-artístico inmueble", revista 'Bellas Artes 70', número 2). Téngase presente que la mayoría de los edificios que forman un conjunto histórico-artístico tienen una depauperación de sus instalaciones interiores que los hace punto menos que inhabitables. Al propietario le resulta antieconómica la conservación del inmueble y espera con ansiedad la declaración de ruina del mismo. La liberación fiscal de todos los edificios reseñados como histórico-artísticos, aunque ya señalada en la legislación, debe aplicarse sin más demora. Y después debe crearse una ayuda ágil para asistir con prestaciones dinerarias a los propietarios, sobre todo de viviendas, pues sólo remozado el interior se puede garantizar la habitabilidad gustosa. Da lo mismo que esto lo haga el Ministerio de la Vivienda o la Dirección General de Bellas Artes: la cuestión es crear el fondo económico.

Otro principio que creo debiera desarrollarse, mejor dicho, acelerar su puesta en práctica, es el de la descentralización. Y la Dirección General de Bellas Artes ha dado un paso importante creando las Comisiones de Protección del Patrimonio Histórico-artístico. Su ámbito se reduce a las ciudades, pero en ciertos casos se ha extendido a las provincias. La vastísima tarea que recae sobre esta Dirección General requiere descentralizar cada vez más. Ahora bien, para ello es necesario crear plazas de personal técnico especializado para que con eficacia puedan efectuar esta labor.

EL PLANO RELIEVE DE CÁDIZ DE 1777-79

CESAR PEMAN Y PEMARTIN. ACADEMIA DE BELLAS ARTES. CÁDIZ. ESPAÑA

La ciudad de Cádiz es una de las más antiguas de Occidente. Fuentes antiguas y con-
testes atribuyen su fundación a los fenicios hacia el año 1100 antes de nuestra era ¹.
Cabecera de los dominios cartagineses en Hispania, llegó al mayor grado de esplendor
en los tiempos romanos y Strabón le dedicó un capítulo entero del libro III de su Geo-
grafia ² describiendo y elogiando sus riquezas y sus monumentos.

Cuando cuatrocientos años más tarde el periplota Avieno la visita ³ la encuentra desolada:
después de referirse a sus pasadas grandezas escribe de ella: "nunc egena, nunc brevis,
nunc destituta, nunc ruinarum ager".

La ciudad depauperada consiguió seguir vegetando a lo largo de la Edad Media, hasta
que el descubrimiento de América y la navegación ultramarina vuelven a hacer de ella un
emporio comercial, hasta el punto de que a lo largo de los siglos XVII y XVIII rebosa
nuevamente en riquezas y esplendor ⁴. Y así hasta la pérdida del Imperio español
ultramarino, a lo largo del siglo XIX.

El viajero que la visite en el siglo XXI no encontrará como el del siglo IV un nuevo
campo de ruinas, pero de la bella y artística Cádiz de los siglos anteriores no encontrará
mucho más que el navegante del siglo IV encontró de los que le precedieron, porque
si no ha surgido un campo de ruinas, se ha formado un campo de edificaciones modernas,
en su mayoría atípicas y artísticamente insignificantes, muy utilitarias y funcionales,
aptas sin duda para las necesidades comerciales y las de la explosión demográfica,
pero sepulcro de las bellezas del pasado y destructoras del ambiente.

Si la constatación de Avieno en el siglo IV es el fruto natural de una época en que no se
había aprendido a apreciar ni respetar los vestigios del pasado, la del viajero del siglo
XXI tendrá menos disculpa, porque la destrucción se está consumado en medio de un
mundo cuyas clases cultas saben ya del valor del pasado y de la Historia. En el pasado
mes de Julio se reúnen en Zúrich unos cuatrocientos delegados de toda Europa para
lanzar una campaña sistemática de salvaguarda de los tesoros monumentales del

Continente bajo el feliz "slogan" de "Un futuro para nuestro pasado" y proyectar para 1975 el "Europe Architectural Heritage Year". Esta Sección 10ª de nuestro Congreso, consagrada a las cuestiones de conservación de ciudades de Arte y conjuntos monumentales, demuestra lo alertado de nuestra Asociación Internacional sobre tan candente problema.

La vieja Cádiz trae a nuestras deliberaciones un raro documento cuyo conocimiento puede ser de interés en la cuestión⁵. Es un testimonio acusador porque muestra tangiblemente los desmanes perpetrados en su histórico recinto, pero puede al mismo tiempo ser un instrumento útil de reconocimiento fiel de lo desaparecido y un arma eficaz para la salvaguarda de lo que queda.

El plano relieve de la ciudad que guarda su Museo Municipal —la "maqueta" como en Cádiz suele llamársela— tiene en sí mismo un valor artístico. Planos relieves de otras ciudades se conservan en varios países⁶. Se tienen noticias de ellos desde los días de Maximiliano de Austria. En Munich se conservan algunos, en pequeño tamaño, hechos poco después para el Duque Alberto V de Baviera (1550-1579). También los poseyó el Rey de Sicilia y el Stathouder de Holanda..., pero sobre todo, son importantes a partir de Luis XIV de Francia, que al mismo tiempo que encarga al Mariscal de Vauban la fortificación de las plazas ganadas al Norte del país en 1668 por el tratado de Aix-la-Chapelle, ordena a su ministro Louvois el levantamiento de planos en relieve de las plazas que iban fortificando, con lo que entendía prestar un auxilio valioso al tiro de artillería, como así fue en efecto, hasta que los progresos de la técnica, con la introducción del cañón rayado y la granada rompedora asestó el golpe de gracia a las fortificaciones tradicionales, de tal modo que a partir de la guerra franco-prusiana de 1870, estas interesantes reproducciones han perdido su valor militar y empiezan a ser desatendidas.

Sin embargo, tales piezas, cuya razón de ser había sido, repetimos, esencialmente militar se habían ido convirtiendo con el tiempo en obras de Arte por la aplicación de sus artífices a reproducir al lado de las obras de fortificación toda clase de detalles de gran interés. Al principio ese interés recayó sin duda, sobre los campanarios y otros puntos destacados en el paisaje que podían servir de útiles "points de repère" al tiro artillero, pero luego se ve que los artesanos se van recreando en una multitud de detalles innecesarios, llegando al caso de la curiosísima imagen del Mont Saint Michel, del año 1701, que en la excepcional escala de 1:144 reproduce todos los detalles de la pintoresca isla, desde sus murallas y desembarcaderos hasta la famosa abadía que la corona, la "merveille" de los normandos, por cierto desprovista de su airósima flecha, ya que como es bien sabido eso es un exquisito añadido del restaurador Viollet le Duc. Los muros y vidrieras de la abadía son desmontables y en el interior están primorosamente reproducidos altares y detalles ornamentales, lo que, naturalmente, nada tiene que ver con la finalidad militar de la pieza.

Estos relieves se hacían al principio por los ingenieros militares en las propias localidades, pero la colección fue aumentando y bajo los sucesores de Luis XIV llegó a haber un taller real que a partir de 1756 produjo piezas primorosas. En 1815 llegaron a inventariarse 134 sólo de las plazas francesas, sin contar las "italianas y holandesas". Muchas han perecido, como consecuencia del descuido en que cayeron al perder su interés militar, ya que son por naturaleza frágiles, labradas en maderas endebles,

cartón pintado o grabado, arena encolada y otros materiales livianos⁷. Sin embargo, al poco tiempo empezaron a ser consideradas piezas de Museo y ya en 1775 se les deparó un refugio en el Hotel de los Inválidos de París donde aún siguen⁸ en número de 120, en mejor o peor estado de conservación, habiendo ya 41 restauradas y expuestas al público. La escala más frecuente es la de 1:600 (un pie por cien toesas) aunque los detalles de más valor militar suelen estar desproporcionados, llegando al 1:500. Contienen errores e inexactitudes a causa de su pequeña escala y se ha podido comprobar que parte de las obras de defensa reproducidas no pasaron nunca de los proyectos de los ingenieros a la realidad. Abundan tanto como las plazas francesas las fronterizas y entre ellas se exhibe la de Rosas en España y un relieve de un sector de los Pirineos vistos desde la vertiente española. Consta que se hicieron también de Barcelona y de un Fort Saint Philippe en las Baleares. Hay una muy interesante en madera muy blanca de Argel, de 1830, aun no exhibida al público y llegaron a hacerse hasta de los canadienses Quebec y Montréal, hoy desaparecidas. Resultan especialmente pintorescas las que reproducen fortificaciones enclavadas en abruptos parajes alpinos o pirenaicos y las insulares como la excepcional ya citada del Mont Saint Michel o las de las Islas de Oléron y Ré.

En España la idea de proveer al Ejército de planos relieves de las plazas españolas procede del Rey Carlos III⁹. La tarea se empezó por la de Cádiz, tan importante en aquellos momentos, y en 1777 el Teniente Coronel Ingeniero Don Alfonso Giménez, auxiliado solamente por ebanistas españoles, emprende la construcción de la "maqueta" que rematados años más tarde¹⁰; felizmente se conserva aún y constituye pieza de la mayor singularidad, pues no parece que el plan de Carlos III se llevara más adelante, ya que el relieve de Madrid que se conserva en el Museo Municipal de la capital, está documentado como obra de otro jefe militar del año 1830, lo mismo que el de Aranjuez y otros mayores y menores que de diferentes plazas y Sitios Reales se conservan mejor o peor en distintas dependencias.

La de Cádiz resulta muy excepcional no sólo por su fecha, sino también por la riqueza de sus materiales, caoba y marfil, hilo de seda y plumas para la vegetación, la finura de su ejecución y su gran tamaño -unos 72 metros cuadrados¹¹ - lo que da para la plaza una escala de 1:300 que viene a ser el doble de la empleada por los ingenieros franceses habitualmente y más del doble del 1:800 de la de Madrid, realizada como la casi totalidad de las francesas en madera basta, encolada y pintada, lo que le da gran realismo como a las francesas, en lo que todas aventajan a la de Cádiz cuya oscura madera noble falsea el verdadero aspecto de la ciudad, de radiante blancura, con sus enjalbegados de cal sobre un mar siempre azul.

El casco antiguo de Cádiz se asienta sobre una isla separada del Continente por su frente abaluartado y un estrecho istmo (Fig. 1) sobre el que desde 1930 ha surgido un ensanche o ciudad moderna ya hoy de tanta extensión como la antigua. La "maqueta", concebida con fines primordialmente militares, abarca precisamente el islote y casco antiguo (Fig. 2) incluyendo el frente abaluartado de Puerta de Tierra en toda la extensión de su cortina, fosos, revellín, glacis y galerías cubiertas, que constituye la más magnífica representación del sistema Vauban en España en una topografía de tan especial interés; conjunto lamentablemente destruido en su mayor parte a partir de los modernos ensanches. En el plano relieve pueden seguirse con exactitud y fidelidad todos los detalles de la fortificación, tanto en ese frente de tierra como en los dos castillos

de San Sebastian y Santa Catalina, juntamente con los demás baluartes que rodeaban el casco urbano amurallado. Para los estudiosos de la arquitectura militar española y sus importantes repercusiones en la América hispánica -Cartagena de Indias ante todo, pero también desde las desaparecidas de Lima y los fuertes de Acapulco hasta los de la Habana o San Juan de Puerto Rico y tantos otros- la pieza matriz de Cádiz, aunque casi totalmente desaparecida en la realidad, es en esta fina reproducción de un valor inestimable.

Al margen del fin para el que fue concebida, la obra reviste un gran interés documental por el hecho de representar la ciudad en el momento de su mayor esplendor, como sede del comercio de Indias en toda su pujanza, lo que hace de ella el mayor emporio comercial de España en aquella época y uno de los primeros de Europa. Pocos años después las guerras del fin del siglo y, a los comienzos del siguiente, la de la Independencia contra Napoleón, someten a Cádiz a empobrecimiento y depredaciones de buena parte de los monumentos y riquezas artísticas acumuladas en los años de prosperidad. Las desamortizaciones de 1835 acaban de dar buena cuenta de conventos y colecciones.

La ejecución material de la maqueta es esmerada y fidelísima¹², pudiendo reconocerse todos los detalles que aún subsisten y obtenerse fiel visión de los que han desaparecido, como la mayor parte del recinto amurallado con sus puertas monumentales de las que sólo una, la de Tierra permanece "in situ" y que, como las otras igualmente mármoreas, está finamente reproducida en marfil. Igualmente contiene el recinto interior amurallado de la antigua villa medieval con su castillo del que hoy no queda ni rastro. La catedral vieja está fielmente reproducida con sus extrañas bóvedas trasdosadas cubiertas de cerámica de pronunciado resabio oriental que todavía subsisten. En cuanto a la nueva Catedral, una de las más modernas de España, puesto que se comenzó en 1722¹³ para dotar a la floreciente ciudad comercial de una basílica más a tono con las circunstancias que la vieja tan maltratada en el saqueo de 1596, tiene el particular interés de estar representada en forma que nunca llegó a alcanzar, ya que en 1777 la obra estaba todavía en curso y su reproducción se trazó por los planos originales de su arquitecto Don Vicente Acero. La obra quedó poco después interrumpida (1778) por las vicisitudes de las guerras y decadencia comercial y a la hora de reanudarse la construcción, ya en pleno siglo XIX (dedicación, 1838) se impusieron sensibles mutilaciones, como el sacrificar el cuerpo de luces del cimborrio, la naturaleza de los materiales y el cambio de silueta de las torres, de acuerdo con el cambio de los gustos, de tal modo que la reproducción de la maqueta que sigue en un todo el airoso proyecto original, luego abandonado, es la única representación de lo que hubiera sido el hermoso templo, pieza tan importante en el ciclo de las llamadas catedrales andaluzas¹⁴ que empieza en el siglo XVI con la de Granada recién conquistada. para seguir a través de las de Guadix, Jaén, Málaga y ésta de Cádiz antes de saltar el Océano para producir en América la de Méjico e influir en tantos otros monumentos ultramarinos.

Las demás iglesias y edificios monumentales de Cádiz que aún se conservan pueden reconocerse con puntualidad en la reproducción y son garantía de la igual fidelidad con que estarán reproducidos los importantes desaparecidos, como los conventos de los Descalzos de la Merced y de la Candelaria o todavía en estos momentos el de Capuchinos en trance de derribo; todos ellos ocupados luego por plazas públicas en las que van

surgiendo nuevas construcciones, en general desafortunadas. El antiguo faro está hoy sustituido por una estructura metálica sin valor artístico y la vieja plaza de toros, de madera ha dejado asimismo de existir. Se ven también en sus sitios los antiguos Triunfos, estatuas marmóreas sobre columnas. Subsisten en su mayoría pero desplazados y alterados (Figs. 3, 4 y 6).

Se descubren en la maqueta hasta ciento sesenta de las airosas torrecillas barrocas de abolengo morisco con que los navieros y comerciantes de la plaza coronaban sus casas a guisa de observatorios de donde otear la llegada de las flotas de ultramar (Figs. 8 y 10). Pocas de estas torres se fabricaron después de la maqueta y muchas han sido mutiladas o enteramente destruidas.

No es ésta la ocasión de descender al estudio de cada una de éstas y otras piezas y extraer las consecuencias que para el Arte, la Historia y el Urbanismo se desprenden, tarea que habrá que desarrollar como se merece en forma oportuna. En la maqueta está representada la casi totalidad de los monumentos que Cádiz encierra todavía, ya que con posterioridad a su ejecución apenas se ha vuelto a producir alguno verdaderamente notable, habiendo surgido en cambio deplorables construcciones que envilecen ese conjunto de un tipismo y gracia insuperables que era Cádiz en el siglo XVIII¹⁵, más que por muchos monumentos singulares por su carácter de emporio marítimo y avanzada del arte hispano colonial. Dados los destrozos que ocasiona el actual crecimiento de la ciudad en su inextensible recinto insular, el plano relieve de 1777-testimonio providencial que de él nos ha quedado-es, además de una pequeña joya, una verdadera reliquia.

La "maqueta" de Cádiz podría figurar en una Exposición de Artes aplicadas como obra preciosa de artesanía, de hábiles ebanistas. En la Sección 10ª de este Congreso Internacional (Conservación de ciudades de Arte y conjuntos monumentales) le compete además una elevada misión de muestra y portavoz materializado de la urgencia de aportar soluciones al problema que el título de la Sección enuncia.

Unos ponentes han traído problemas tan concretos como éste de Cádiz, presentes en otras partes del mundo, mientras algunos han tratado temas generales de organización o de actuación. El vice-presidente de la Sección Profesor Martín González se ha ocupado con especial acierto de la manera de acometer los remedios. Voy a referirme a varias de sus sugerencias y aplicarlas al caso de Cádiz, pero presentan igual valor en multitud de casos análogos.

I. El primer paso que se impone -todo el mundo lo reconoce- es el de "inventariar" en forma responsable y exhaustiva la riqueza a proteger. En Cádiz la cosa está muy clara: El Cádiz viejo comprende toda la isla intramuros. De la Puerta de Tierra para afuera, antigua zona militar polémica en la que no se autorizaban construcciones de carácter permanente, sólo encierra valor artístico, y subido, la Iglesia de San José (Fig. 7), que reproduce la traza del cimborrio proyectado para la Catedral, que las dificultades económicas dejaron mutilado (Fig. 9). Ya va siendo rodeada de agresivas construcciones modernas que taran su contemplación, con desprecio de las disposiciones que taxativamente lo prohíben.

II. El segundo paso a dar es precisamente ese: el eficaz "ordenamiento jurídico" de

la protección. Las Ordenanzas Municipales gaditanas son terminantes en la materia. Ahora se están elaborando unas nuevas, pero en lo tocante a protección del Arte y de la Historia se limitarán a reproducir las existentes y en verdad no es necesaria otra cosa, puesto que las antiguas citan "nominatim" en lista elaborada hace más de veinte años por expertos profesionales todos los monumentos que requieren especiales cuidados¹⁶, dictando además sensatas normas para la conservación de los aspectos típicos y de valor monumental o pintoresco¹⁷. Pero poco valdría la consignación en el papel de tan bien estudiadas medidas si luego no se atiende a lo ordenado, como por desgracia ocurre con frecuencia en Cádiz, donde una porción de los monumentos cuya protección está ordenada han sido afeados con alteraciones inadmisibles e infinidad de normas de las previstas sistemáticamente ignoradas con el resultado de haberse producido una lamentable transformación del aspecto urbano (Fig. 5). No se trata, pues, tanto en Cádiz -y sospecho que en otros muchos puntos- de legislar con acierto como de arbitrar los medios de cumplir con lo legislado.

III. A tal efecto hay que ser francamente realistas no pretendiendo obtener los resultados apetecibles con olvido de los demás "intereses en juego".

Se ha dicho con acierto en esta Sección que hoy la mayoría es en todas partes afecta a la conservación de la riqueza artística, a lo que sólo se opone una minoría, pequeña pero poderosa, como que la integran los grandes intereses comerciales que necesitan del suelo urbano para sus operaciones. Ni esos intereses son siempre ilegítimos ni suele haber medio razonable y eficaz de supeditarlos al solo interés histórico o artístico. Hay, pues, que arbitrar recursos apropiados a la solución de tan difícil problema. No es cosa de un día ni de una fórmula, pero desde el primer momento pueden señalarse algunos supuestos insoslayables:

A) Existe en todas partes una porción de edificios y monumentos cuyo sacrificio no puede consentirse, y por otro lado una serie de nuevas o viejas Instituciones que reclaman alojamiento apropiado, a veces muy costoso. Se ha citado en nuestras sesiones el caso ejemplar del edificio en que nos reunimos: antiguo y suntuoso Hospital Real, nunca rematado en su construcción y hoy magníficamente adaptado a sede de los estudios universitarios de Arte. Los casos abundan en todas partes y permiten análogas soluciones. En Cádiz están la Cárcel vieja, las llamadas casas del Almirante y de las Cadenas, por citar solamente algunas de las más importantes, cuya desaparición nunca podrá consentirse. Por otra parte el proyectado Museo del Mar, el diocesano, la Academia Hispano-Americana y varias instituciones más claman por locales adecuados donde instalarse. El Museo Municipal podría deshacerse sin dificultad de su actual alojamiento insignificante y montarse en alguno de los edificios que deben ser salvados.

B) A pesar de todo, seguirá habiendo monumentos amenazando ruina e intereses industriales o particulares exigiendo parcelas del suelo urbano. En los casos conflictivos el último recurso será siempre el mismo: el "dinero". Las Corporaciones locales y el Estado a través de sus órganos pertinentes (Dirección General de Bellas Artes, Comisaría del Patrimonio artístico, Comisiones de Monumentos...) tienen la ineludible obligación de mantener al lado de sus Ordenes prohibitivas unos Fondos apropiados, capaces de hacer frente al problema. No se trata de poder resolverlo todo en el acto y a medida del deseo, pero las medidas que hayan de detener las destrucciones sólo podrán ser eficaces si van respaldadas por sustanciosas compensaciones fiscales o por el

compromiso oficial de hacer frente en sus justos precios a las expropiaciones e indemnizaciones en la cuantía y forma que la prudencia y las posibilidades económicas aconsejen.

IV. A menudo no se trataría sólo de evitar destrucciones; habría que cuidar la adecuación de "nuevas construcciones" inevitables al ambiente cuya protección interesa. Una aportación oficial de valor decisivo en estos casos sería la formación de grupos de técnicos especializados que elaboraran los proyectos urbanísticos, arquitectónicos u ornamentales que requirieran las circunstancias de cada localidad y estuvieran revestidos de la autoridad legal necesaria para imponer sus decisiones.

NOTAS

1. Para la Historia más antigua de Cádiz C. Hübner, artículo "Gades" en la "Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft". A. Schulten, "Tartessos", 1922; segunda edición española, Madrid, 1945. C. Pemán, "Las fuentes literarias de la Antigüedad y Fundación de Cádiz". Madrid, 1954.
2. Edición crítica moderna de Schulten en "Fontes Hispaniae antiquae", Universidad de Barcelona. VI, 1952.
3. "Fontes Hispaniae antiquae". I, 1922.
4. J. B. Suarez de Salazar, "Grandezas y antigüedades de la Isla y Ciudad de Cádiz", Cádiz, 1610. Fr. Gerónimo de la Concepción, "Emporio del Orbe. Cádiz ilustrada", Amsterdam, 1690. A. Ponz, "Viaje de España", Madrid, 1792. Fr. J. B. Labat, "Voyages en Espagne et en Italie", Amsterdam, 1731. N. de la Cruz Bahamonde, Conde de Maule, "Viaje de España, Francia e Italia". XII. Cádiz, 1812. A. de Castro, "Historia de Cádiz y su provincia", Cádiz, 1845. A. Picardo, "Memorias de Raymond de Lantéry, mercader de Indias en Cádiz 1673-1700". Cádiz, 1949.
5. Expreso mi agradecimiento al Excmo. Ayuntamiento de Cádiz y al Director de su Museo Municipal D. Guillermo Perea Guardado por las facilidades dispensadas a las fotografías y estudio del plano-relieve. Las diapositivas en color presentadas al Congreso, así como la mayor parte de las que ilustran la presente publicación son obra del fotógrafo gaditano D. Fernando Fernández. Los planos han sido ejecutados siguiendo mis indicaciones en la Escuela de Artes aplicadas de Cádiz bajo la experta dirección del profesor y académico Don Manuel Accame y Campos, que así mismo me ha facilitado algunas fotografías importantes. Sirvan estas líneas de expresión de mi amistad y reconocimiento a su valiosa colaboración.
6. "Plans en relief des villes belges levés par les ingénieurs militaires français XVIIe-XIXe siècle. Pro civitate". Bruselas 1965 (introducción por Louis Grodeski).
7. Hay algunas excepciones. El de Villefranche de Conflent tiene las murallas hechas en mármol de la región. Detalles de la vegetación están tratados frecuentemente en sedas de colores y algunas ventanas y vidrieras están trabajadas en hojas de mica.
8. Hace unos años se pensó en montar la colección en una instalación de gran estilo en las Petites Escuries de Luis XIV frente al chateau real en Versailles. Instalada efectivamente allí por un corto tiempo ha vuelto por razones que ignoro a su anterior emplazamiento en los Inválidos.
9. Expreso mi agradecimiento al Excmo. Sr. General D. José Coruana Gómez de Barreda, Director del Servicio Histórico Militar, Madrid, por las facilidades prestadas y datos proporcionados del Archivo de su cargo.



Fig. 1. Vista aérea de Cádiz en la actualidad, desde el Oeste.



Fig. 2. Plano-relieve de Cádiz de 1777-79. Cádiz, Museo Municipal. 10,80 x 6,65 m.

10. La inscripción contenida en la cartela adherida al basamento del plano relieve, contemporánea de su ejecución, pintada en cursiva de la época, reza así: "Habiendo dispuesto S.M. El Rey Nuestro Señor D. Carlos III a consulta del Excmo. Sr. Conde de Ricla, capitán general de los ejércitos y secretario de Estado y de Guerra se hiciese colección de bajos (sic) relieves de todas las plazas de su reino para que existiesen en la Corte, se eligió para esta construcción a D. Alfonso Ximénez, teniente coronel de Infantería, y su ingeniero ordin^o. que dió principio a esta obra por la plaza de Cádiz, que representa este modelo, que hizo por sí solo, sin ayudantes ni otra cosa más que el material y auxilio de ebanistas españoles, para que le preparasen y acoplasen las maderas. Cuyas obras empezó en el mes de julio de 1777 y acabó en el mes de marzo de 1779".
11. Originariamente parece haber medido 14 x 8 metros. Sucesivas restauraciones y el empeño de acomodarle a su actual emplazamiento en el Museo lo han reducido a sus actuales dimensiones, pero el recorte de los bordes no llegó a interesar a la reproducción de la ciudad en ninguna parte.
12. Sin embargo, ciertos pormenores comparados con la realidad o con la información gráfica que proporcionan otros planos de distintas épocas permiten comprender que en algunos casos el autor del plano-relieve, como sus colegas franceses, descuidó detalles sin valor militar, o en ocasiones trazó algunos según estaban proyectados, pero que no llegaron a tener realidad. Véase lo que se dice en el texto de la Catedral.
13. Javier de Urrutia: "Descripción de la Catedral de Cádiz". Cádiz. 1843.
14. P. Gutierrez Moreno: "La cúpula de la nueva catedral de Cádiz" en "Archivo español de Arte y Arqueología". 1929. Para la historia artística de las Catedrales andaluzas. Schubert, "Geschichte der Barock in Spanien", 1908; traducción española "Historia del Barroco en España", 1924.
15. Numerosas ilustraciones en E. Romero de Torres, "Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz". 1934. La concienzuda restauración reciente de la maqueta ha sido, en general, bien conducida y ejecutada por el hábil ebanista gaditano manual Pena, salvando a la obra de la segura ruina que la amenazaba.
16. "Ordenanzas de la edificación correspondientes al plan general de Ordenación de la ciudad". Cádiz, 1949. Capítulo IV: Ordenanza de protección histórico-artística. Artículo 17, grado 1º: edificación en la que "no se permitirá obra alguna que afecte a la modificación de su fachada en su aspecto decorativo, no permitiéndose más obras que las de consolidación y reforma interior". A continuación se citan nominalmente cuarenta edificios. Por lo menos siete han sido objeto de mutilaciones y alteraciones desgraciadas y hasta han existido proyectos de demolición de algunos de los más importantes.
17. "Ordenanzas" citadas, artículos 78 a 82, medidas pormenorizadas y atinadísimas para la salvaguarda, conservación y restauración de todos los elementos artísticos y típicos de la arquitectura urbana gaditana y para adecuar a ella las nuevas construcciones. (Artículo 80, sobre protección de "...todas las portadas monumentales, todos los escudos, blasones y lápidas conmemorativas, todas las torrecillas en forma morisca de cupulita, todos los óculos o tragaluces de forma barroca, todos los herrajes y montantes barrocos, todos los portajes de maderas ricas tachonados de clavos dorados, todos los taraceados de polvo de ladrillo de tipo morisco o barroco, todos los remates y pináculos de las azoteas de formas barrocas o neoclásicas, el enjabelgado de las fachadas a la cal y el color verde de los herrajes". En la práctica tan excelentes disposiciones han sido ignoradas en incontables ocasiones, y no todas han pasado al proyecto de nuevas Ordenanzas actualmente en tramitación.



Fig. 3. Plano-relieve de 1777-79. La Catedral nueva y sus alrededores, trazados en el plano antes de estar totalmente urbanizados y construidos. Se descubren ambas Catedrales, el Castillo de la Villa, partes de la muralla y Puerta de la Mar. Cf. Plano I.

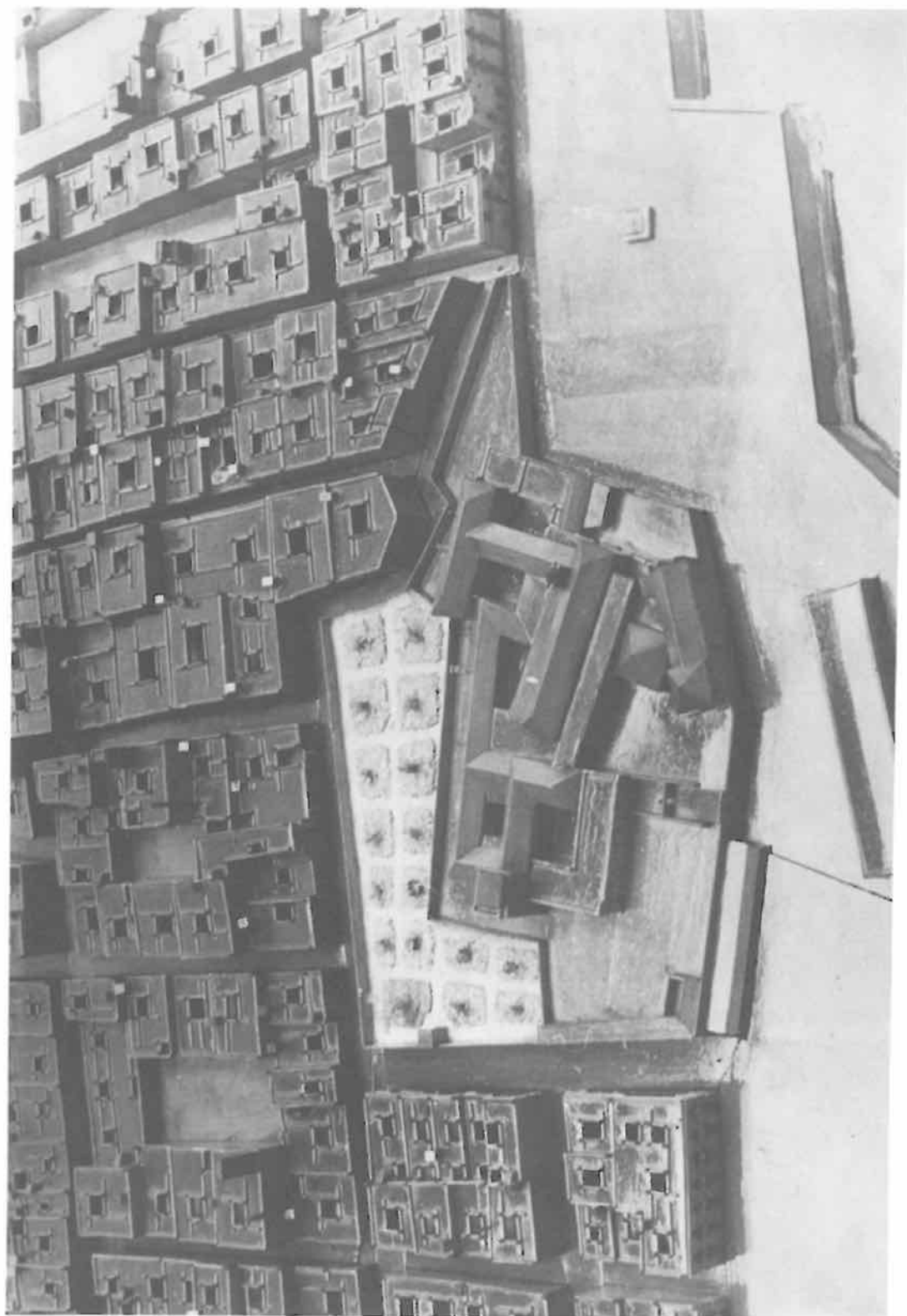


Fig. 4. Plano-relieve de 1777-79. El "Triunfo" de la Inmaculada, en su emplazamiento originario ante el Convento de Capuchinos, hoy en demolición.

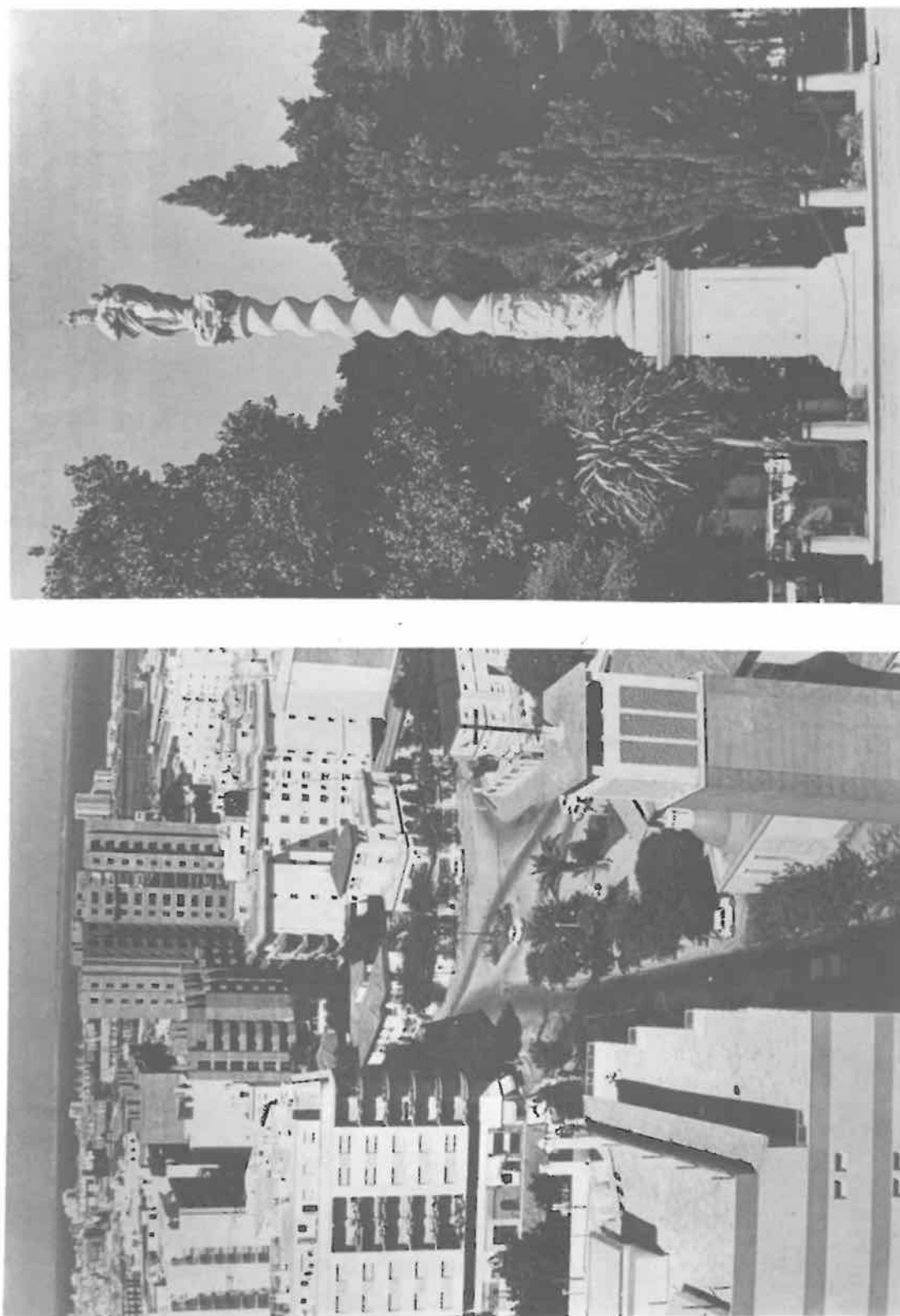


Fig. 5. Barrio moderno de Bahía Blanca, sobre el emplazamiento de las antiguas fortificaciones de Puerta de Tierra. Sin jardines, zonas de estacionamiento de vehículos, ni sujeción a módulos de construcción, su anarquía urbanística es lamentable. Fig. 6. El "Triunfo" de la Inmaculada, restaurado, en su actual emplazamiento en los jardines de la Avenida Ramón de Carranza.

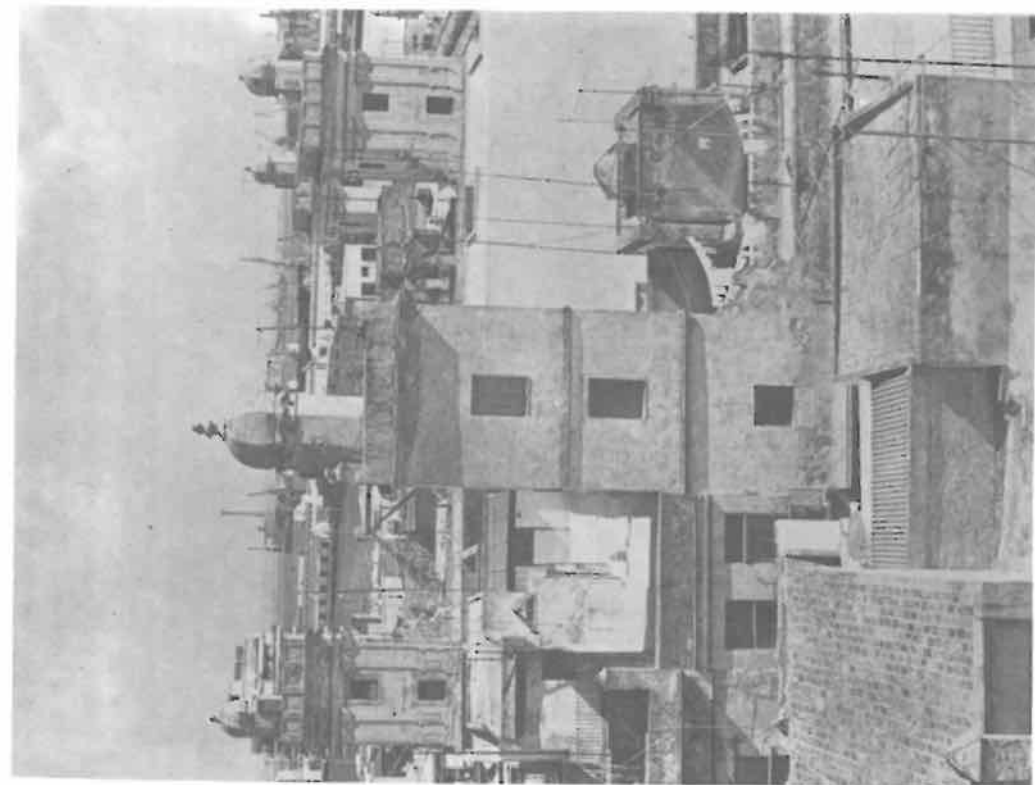
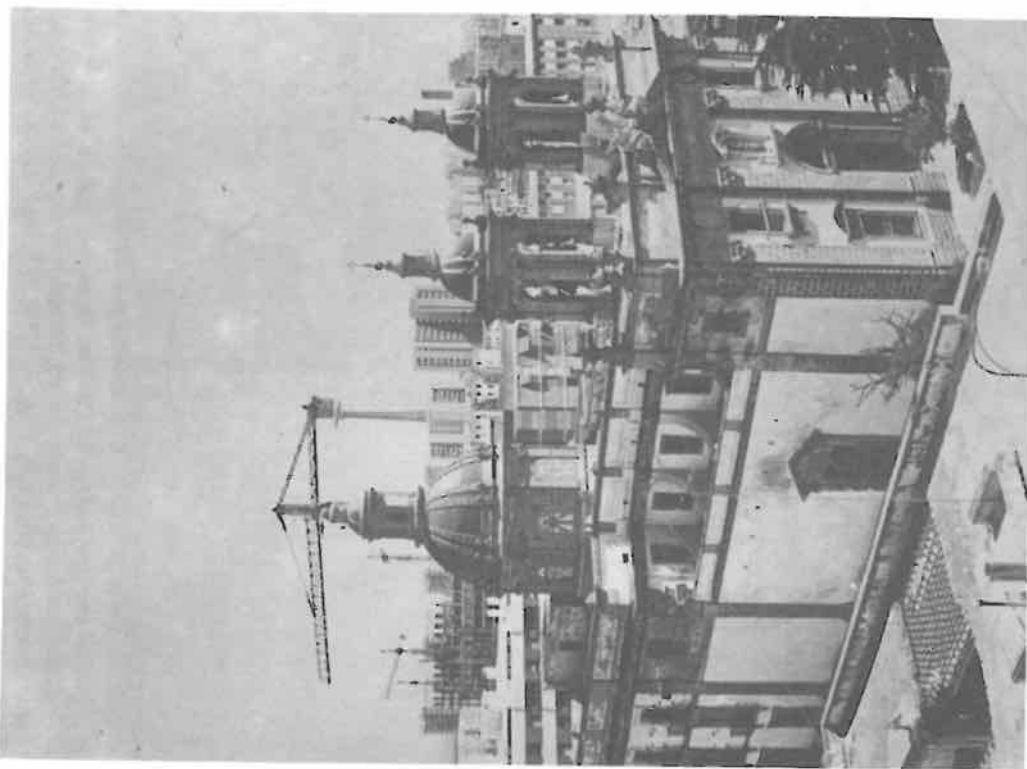


Fig. 7. Iglesia de San José, extramuros de Cádiz. Realizada hacia 1787 por los planos de D. Torcuato Cayón, que había dirigido las obras de la Catedral, reproduce en menores dimensiones la traza del cimborrio proyectado por Acero para la Catedral en 1721 y reproducido en el plano-relieve en 1777, pero realizado en forma mucho más modesta en 1835. Fig. 8. Torre de la casa calle Isabel la Católica, nº 21, una de las más airoas con sus tres cuerpos sobre las cubiertas de la casa y su cupulilla ultramicrocircular de ocho paños y su cornisa ondulada festoneando las ventanitas. Detrás se descubren tres esquinas de la importante Casa de las Cuatro Torres.



Fig. 9. La Catedral nueva en la actualidad. El mal estado material ha impuesto su clausura en estos últimos años. Fig. 10. Frente de la actual plaza de España con las casas de las Cinco Torres, de las que se ven los cupulines, los pináculos decorativos de las azoteas y la imposta que recorre el último cuerpo de la fachada por debajo de sus balcones.

EFFECT OF THE SCIENTIFIC-TECHNICAL REVOLUTION IN THE PRESERVATION OF HISTORICAL MONUMENTS AND SETTLEMENTS

MIHALY ZADOR. UNIVERSITE TECHNIQUE DE BUDAPEST. HONGRIE

The analysis of the development trends of our era is often concluded with highlighting the revolutionary rapid development of science and technology. "Accelerating time" causes technical sciences to become abruptly obsolete both for education and science with its practical applications.

Also, this our age is characterized by the need of marked specialization and of the recognizance of complex relations, co-operation between different fields of knowledge. and of education in marginal sciences, this latter assuming the form of post-graduation training. Though this is true to both arts and sciences, the latter, especially technical sciences, are of special interest.

One consequence of scientific-technical revolution is the increasing financial demands of problems inexistent before, now facing society, nations (such as air pollution, corrosion etc.). By now, monuments are to be protected, rather than against natural forces alone, against increasingly aggressive media due to technical progress, calling for international co-operation. This is one face of the problem to be reckoned with in organizing and implementing monuments preservation.

On the other hand, things rather expensive and difficult earlier get simpler, easier. For instance, scientific knowledge spreads faster - inasmuch as claimed for by countries and accepted by specialists, - one peculiarity of the actual phase of scientific-technical revolution, decisive for the actual monuments preservation.

This our speciality of monuments preservation, with its widest branch of town reconstruction, rehabilitation of historical towns, has special scientific bases, such as the history of architecture, and other related sciences (e.g. archeology, cultural history, history of technics, sociology), social sciences, together with the development of methods to conserve monuments (new materials, up-to-date technologies etc.). Out of this ambiguity of approaches i.e. those of arts graduates and of technicians, prevalence goes alternatively, at a loss of complex character, loosing sight of the necessity to

acquire elements and approach of the other side in form of either organized recycling or self-education. I guess arts graduates are in a greater trouble, technical sciences, knowledge, architectural creation being the more difficult to self-acquire. Common international efforts are thus needed to find - possibly some regular - form to meet this timely scientific and practical requirement. This is the objective of the specialist engineering course on "Monuments Preservation" launched in Hungary, and other post-graduate education forms. (Remember, however, that these are meant for dipl. architects only, and await widening into education in "marginal sciences").

Obviously, here also, lag behind the accelerating technical development in other fields creates ever more serious contradictions. Our contemporaries are featured by rapid growth of technical interest and knowledge. Terms of latest technical development are becoming colloquial: for instance any child knows about second cosmic velocity, bio-current, cyclotron; on the other hand monuments preservationists may not know what are vapour diffusion, pH value, silicones.

Fundamentally, the older the building, the more recent methods and tools it needs to be preserved. Application of a novel method up to the scientific-technical revolution is a matter of education and approach.

Now, what about the second condition, scientific research: what are the tasks facing us; how fundamental, development and applied research help technical development of monuments preservation, and how in turn, monuments preservation organizations apply and make use of such achievements? Scientific research prior to reconstruction is mainly meant as archeological excavations, wall detections. These are normally done by conventional tools and are unlike to abruptly develop technically. Without going into details, let me remark that the researcher in archeology and in history of architecture is right in demanding tools helping him to begin excavations else than "blindly". For instance, instruments may be of help in informatively determining underground wall lines, bricking in under a plastering. It is hardly conceivable why the problem of exact dating of mortars, fundamental for the age timing, got stuck. This problem has induced our institute to do relevant intensive research work, without speaking of the obsolescence of actual survey methods, insufficient implementation of special photogrammetric methods and the need for up-to-date registration and documentation of monuments.

The same is true for the technical building diagnostic examinations prior to reconstruction, with a highlight on contemporary scientific facilities but also on deficiencies due to their omission. Reconstruction of historical town cores and town parts relies on organized, purposeful, high-level preliminary research, and so ought to be diagnostic tests of individual buildings. Our last year's report in this scope quotes requirements that are inexistent, even unplanned in most countries, at a time where sciences of constructional physics, chemistry, modern instrumentation lay fast, easy, exact off-laboratory methods of building diagnostics at our feet. Thereby we are often faced with the re-appearance of damages after expensive reconstruction and symptomatic treatment that may be attributed to inadvertence on origin and degree of wall moisture, on corrosion factors etc. On the contrary, costly methods of efficient protection, such as ulterior horizontal wall dampproofing, are applied, rather than to have recourse to simpler, cheaper methods, e.g. application of an aerating water repellent plastering, that might be sufficient in knowledge of the main source of moisture. Some of these

examinations no doubt require major investments (such as special use of Thermovision), remind, however, that these instruments are available in most countries but are ignored by monuments specialists. On the other hand, the research is aimed at developing low-cost instrumentation lending itself to fast and cheap mass tests (e.g. of town core size). This is at the origin of our new wall moisture meter of a few thousand Fts, i.e. a few hundred dollars, price as against the expensive microwave etc. moisture determination instruments.

For the development of building diagnostics - in general, for the implementation of the latest scientific and technical achievements in our speciality - the three-years programme of preliminary testing and real solution in stone conservation problems, established by the common working committees of ICOMOS and other co-operating organizations (such as RILEM for building research) is considered to be an important initiative.

Preliminary tests are to be followed by research into methods for the lasting maintenance of monuments. The relevant problems differ for each country in dependence on climate, building materials, technical niveau as well as on the approach differences referred to. Because of these factors, our country is facing most of the difficulties. Fight to corrosion, a negative concomitance of technical development (an environmental problem of utmost actuality), just as the upkeep of original stone and brick surfaces, ruin walls, ancient plastering and painting, wood and metal parts, are, however, problems everywhere. Any plan - however pretentious - specifying maximum upkeep of historical and aesthetical values is little worth if this last item is as inefficient as is the fight to destructive natural forces. Great importance is due to the new achievements of chemistry, valid, however, only for the complex of all aspects (architectural, monumental, physical etc.). Of course, cautiousness is due to the application of e.g. synthetic materials, but a few mishappenings must not deter us from the research and use of new materials and methods. Evidently, we refrain from new materials seeking to eliminate wall moisture of old buildings by sealing surface pores, inhibiting vapour diffusion, causing more harm than good. Relevant knowledge would help to avoid such failures. Thus, investigation into better methods of dampproofing, structural design, conservation of monuments has to be encouraged. This is exactly the concern of the Department of Monuments Preservation of the Institute of History and Theory of Architecture, involving also pilot test applications of the new methods. Another objective is to find methods of regular maintenance.

As to the practical application of these investigations, let us state summarizingly that in general, volume of research is insufficient, and so is implementation. Organizations responsible for monuments should recognize the importance of establishing special research bases, co-ordination units and teams organized for a given problem in a manner to help scientific research meaning technical scientific research by special departments - besides research, in archeology and in history of architecture.

It seems me such an attitude would correspond to the general spirit of the actual scientific-technical revolution to the benefit of arts-minded research in monuments preservation. This is why I decided to raise this question before this competent section of the Congress of Art Historians.

EL TERCER VOLUMEN DE LAS
ACTAS DEL XXIII CONGRESO
INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE
SE ACABO DE IMPRIMIR EN LA
IMPRESA DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA
EL VEINTINUEVE DE
SEPTIEMBRE DE
1978

