

BROWN, Jonathan y otros: Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco. Madrid, Ediciones Alianza, Alianza Forma, 1984.

Rosario Camacho Martínez.

A la amplia bibliografía existente sobre el Greco viene a sumarse este atractivo estudio ofreciendo un conjunto de seis artículos prologados por Jonathan Brown que es también autor y coautor en el conjunto de los textos y cuyo prestigioso nombre preside la portada.

Como el mismo Brown nos recuerda los estudios más recientes han ido revisando la conceptualización que las primeras investigaciones del s. XX nos dejaron sobre el Greco como artista místico, lunático, extravagante, haciendo un esfuerzo por reinterpretar su estilo y evolución mediante el estudio del artista y del medio en el que se desarrolla su obra. Tras éstos el Greco se nos presenta como prototipo del artista erudito con una sólida formación humanística cuya base recibiera en Italia y profundamente interesado por la doctrina cristiana. No como un visionario sino como un ávido coleccionista de imágenes que supo utilizar como fuente, adaptándolas espléndida y adecuadamente en su obra. Su práctica artística era, en muchos aspectos, conforme a su época y su refinado estilo, reflejo de la sutileza de su pensamiento.

En estos seis artículos se parte de estas premisas que constituyen la interconexión entre ellos, ofreciendo una lectura de la obra del Greco desde diferentes aspectos.

En "El entierro del conde de Orgaz", Sarah Schroth demuestra la interpretación libre que el Greco hace del encargo transformando, mediante numerosas claves visuales, la leyenda en una obra de intención didáctica sobre la doctrina y práctica de su tiempo. La autora analiza las diferentes versiones de la leyenda para interpretar el mensaje que el Greco nos transmite: la caridad y la devoción a los Santos como camino de salvación. Establece también las relaciones visuales con otras obras para fijar las fuentes artísticas en las que bebió el Greco que confluyen fundamentalmente a la pintura veneciana utilizando un modelo que a la vez lo es moral y explica en una fuente literaria, la oración de la liturgia funeral, la yuxtaposición de lo terreno y lo divino en la obra.

En "La Vista de Toledo", Brown y R.L. Kagan insisten en la manipulación de la realidad que el artista lleva a cabo para ofrecer una imagen de la ciudad que, basada en la tradición de las vistas em

BOLETIN DE ARTE, Núm. 6

UNIVERSIDAD DE MALAGA. Año 1985.

blemáticas, va más allá de la simple propaganda oficial, presentándola como medio eficaz para expresar su glorioso pasado y presente mediante símbolos de su antigüedad, riqueza y poder. Pero el Greco - crea además una visión de Toledo que la garantiza como "un lugar especial" y en la que está presente el reconocimiento de la influencia espiritual que la ciudad ejerció sobre su vida y su arte, ofreciéndola como sublimación de su propia visión.

Brown, por su parte, en "El retrato de un cardenal: ¿símbolo o simulacro?" analiza minuciosamente al retratado y traslada convicentemente su identidad, aunque deja abierta esta cuestión a la espera de documentos que la certifiquen. En el análisis formal de esta obra fuera de serie, establece la relación con las tipologías reales y pontificias que pudo utilizar el Greco para plasmar en su personaje la primacía de la diócesis toledana y rechaza la interpretación simbólica de éste como personificación de los males de la Inquisición; el poder y la firmeza que emana no ofrece posibilidad crítica, sino más bien una intención de complacer al cliente, aspecto que subrayan otros elementos del cuadro.

Susan J. Barnes y Richard G. Mann al abordar respectivamente el estudio de los retablos del hospital de la Caridad de Illescas y de S. Juan Bautista de Afuera en Toledo, se enfrentan, por separado, con dos de las grandes series dispersas del Greco que ya el Dr. Pérez Sánchez en el Catálogo de la exposición El Greco de Toledo - (1982) insistía en la necesidad de reconstruir "siquiera idealmente para gozarlos y entenderlos en su plenitud".

Barnes, partiendo de la interpretación del retablo como glorificación de la Virgen, analiza el conjunto total de la obra de Illescas ya que la escultura forma también parte del programa en el que se realza el papel de la Virgen como intercesora y protectora y, a través de ella, la importancia de la caridad para la salvación.

Mann, lleva a cabo un análisis más minucioso del último gran encargo del Greco, los retablos del hospital de Afuera, donde también pintura y escultura se aunan en un programa iconográfico bien planteado por el administrador del hospital, Salazar y Mendoza, que exalta los medios de salvación presentando cada uno de los cuadros como un renacimiento espiritual que se inicia con la Encarnación, y se enfatiza con la representación del Bautismo, señalando en la Resurrección la causa ejemplar de la justificación de la humanidad y al unir la escultura de Cristo resucitado con el tabernáculo insiste en la importancia de la comunión en la salvación. Culmina el programa en el hermético cuadro de la Visión Apocalíptica que se refiere al renacimiento final: la resurrección a la vida eterna. El análisis -

más amplio que el autor realiza de esta obra está basado en el texto bíblico y en la interpretación del teólogo Carranza; también examina los componentes figurativos y compositivos y su correspondencia con modelos que sitúa en el renacimiento nórdico. Finalmente estableciendo las relaciones iconográficas entre los cuadros, las esculturas y los privilegios del hospital, resaltados por el mentor, hace una reconstrucción ideal de la iglesia con las obras dispuestas según un orden para ofrecer una determinada intención en su lectura, aunque en cualquier ordenación el programa sería básicamente el mismo: la historia de la salvación cristiana.

Con el hospital de Illescas enlaza el último artículo de la serie "El Greco y la ley" de R.L. Kagan ya que el más importante de los conflictos legales del artista fue con los directores de aquél y por el encargo citado. Pero el autor no se va a limitar a exponernos los pleitos del Greco que siempre acabaron en flagrante claudicación ante sus patronos, posiblemente por su precaria situación económica. Analiza también la "litigiosidad" de Castilla donde alcanza dimensiones de "enfermedad nacional" y entronca con un tema acuciante para los artistas desde el s. XVI: su consideración social. Hay pocos casos de artistas que utilizaban los tribunales para defender sus intereses y el sistema de tasación tenía que atentar contra éstos indudablemente, por eso choca la incidencia del Greco que Kagan justifica y comprende en la conciencia de su valía y en su elevada idea sobre la dignidad de la pintura y la nobleza de su profesión.

En fin el conjunto del libro supone una interesante aportación basada en la aplicación de la metodología iconológica aunque no como excluyente, ofreciéndonos una obra sugerente cuya lectura se realiza con verdadero deleite.

"Una aproximación a las Fuentes Literarias para el estudio del urbanismo conservador español en el Siglo XIX" a través del texto Los barrios obreros de Nicolás MUNOZ CERISSOLA, Málaga, Tipografía de M. - Oliver Navarro, 1875.

José Miguel Morales Folguera

Una de las lagunas, con la que nos encontramos los historiadores e investigadores que trabajamos sobre la arquitectura y el urbanismo español decimonónico, es la escasez de textos, que reflejen la mentalidad de aquellas generaciones, que llevaron a cabo una de las más importantes y generalizadas transformaciones y ampliaciones de las ciudades españolas. Las recientes antologías publicadas, en

BOLETIN DE ARTE, Núm. 6

UNIVERSIDAD DE MALAGA. Año 1985.

tre las que se encuentra la excelente colección de la Edit. Gustavo - Gili, recogen fundamentalmente los textos que ya conocemos por medio de diversas ediciones francesas, inglesas, norteamericanas o sudamericanas. Es decir que ha de ser en las obras por ejemplo de Charles Dickens, Engels, las de los socialistas utópicos (Owen, Fourier, Cabet, Saint Simon, etc.), o las que representan las teorías conservadoras - (desde Adam Smith hasta Haussmann, pasando por John S. Buckingham), - donde podemos documentarnos para conocer las teorías, en las que se basó el desarrollo del urbanismo español. Por ello y con objeto de empezar a paliar estas deficiencias traigo a consideración de los especialistas de este campo de la Historia del Arte el texto de este vocero de la burguesía industrial malagueña del Siglo XIX.

La publicación del texto de Muñoz Cerissola en Málaga el año 1875 no podría ser bien entendida sin tener en cuenta factores de índole tanto nacional como local. Así vemos que después del fracaso de la rebelión obrera de Junio de 1848 y de la disolución de las dos primeras Internacionales el movimiento del proletariado europeo sale confundido y disperso, de manera que se ve incapacitado para poner en - práctica sus reformas urbanas. Estas por el contrario van a caer dentro del ámbito del nuevo conservadurismo europeo: Bismark en Alemania, Napoleón III en Francia, los tories orientados por Disraeli en Inglaterra, y en España con la restauración monárquica emprendida por Cánovas del Castillo, quien no por casualidad era malagueño. Málaga lleva bastantes años de adelanto en el debate entre el conservadurismo y el progresismo, por lo que una vez que aquél se impuso en todo el Estado pudo ofrecer a sus líderes, que se habían forjado en las luchas locales. Todos ellos se caracterizaron por su paternalismo hacia los *pobrecitos obreros* mediante la puesta en práctica de una importante política orgánica de trabajos públicos, con los que además se aseguraban la estabilidad política y social de sus respectivos países.

Por otro lado y en lo referente a Málaga hay que tener en - cuenta que esta zona fue una de las tres regiones más industrializadas de todo el Estado Español. Por esta circunstancia se convirtió en uno de los territorios, cuyo ambiente socioeconómico más se aproximó al existente en los países más desarrollados de Europa: Inglaterra, - Francia y Alemania. El propio Muñoz Cerissola en la Introducción de - su librito afirma que Málaga es *una población fabril y comercial esen*cialmente. Es por consiguiente dentro de estas coordenadas, donde hemos de situar esta obra que en principio podría llevarnos a un equívoco por el título, que lleva de Los Barrios obreros.

Se trata ante todo de un texto conservador, cuyo fin primordial fue el de divulgar la bondad de los barrios obreros construidos en Málaga por la burguesía local. Precisamente el primer capítulo se

inicia con un ataque frontal contra los movimientos progresistas:

*Los recientes ensayos de las teorías socialistas, han demostrado hasta la evidencia, que nada de ellas puede esperar el pueblo, ni para la extinción del cancer que los corroe, el pauperismo, ni para el mejoramiento de sus intereses, ni menos aun para su ilustración y moralidad.*

Más adelante sigue diciendo:

*La Internacional, sabia asociación que ha esquilmo a los obreros de todos los países, no concediéndoles en cambio de sus sacrificios y de su obediencia, la mas insignificante mejora, sino por el contrario, haciendo le concebir hacia el capital ese odio a muerte que tan deplorables escenas nos ha hecho presenciar, ha explotado la ignorancia del pueblo, en provecho propio, dando en él vida a la esperanza de que en no lejana hora, el capital le estará supeditado: presentándole al capitalista como un monstruo que le roba y le engaña, que le priva de todas las dulzuras que embellecen y hacen dulce la existencia.*

Los modelos que se han de imitar, afirma, son los ya consagrados en algunos países europeos, citando como ejemplo la *Sociedad de barrios obreros de Mulhouse*, que fue creada en 1868 con doce personas y un capital de 300.000 francos, equivalentes a 1.125.000 reales de vellón. Su objetivo era el de construir casas para la clase trabajadora, que después serían vendidas o alquiladas a un tipo, que no excediera del ocho por ciento de su costo (de 9.625 á 13.875 reales de vellón). Todas son independientes y están rodeadas de un pequeño jardín, que cultivan los mismos inquilinos. Esta es la descripción, que hace de los dos barrios:

*Forman dos barrios a uno y otro lado del canal, separados por espaciosas calles, de las que la principal llamada de Napoleón, tiene once metros de anchura y ocho las otras; tienen alumbrado de gas, y de trecho en trecho fuentes públicas, además de un lavadero y una casa de baños, todo costeado por la sociedad; el uso de aquel, es gratuito, y el del baño solo cuesta 15 centimos en las tinas y 5 en la balsa general, que es de agua tibia y tiene dos metros superficiales... y es tan excelente la administración, que á este sobrante se deben, el baño y el lavadero, una escuela de párvulos a la que asisten 368 niños, un puente sobre el canal que pone en comunicación ambos barrios, dos casas que ha cedido una para la profesora de partos y otra para un médico y por último 3.000 francos con que auxilia a la municipalidad, para la conservación de las calles en una extensión de ocho kilómetros.*

Este modelo de Mulhouse, al que podrían sumarse los de Brancourt, Francfort, el del príncipe Alberto en Londres o el del filántropo americano Peabody, fueron los que se tuvieron en cuenta en Málaga para la construcción de los barrios obreros del Bulto, Huelin y el Perchel. Pero nuestro autor destaca especialmente el barrio de Huelin, al que considera modélico. Sus orígenes se encuentran en la iniciati-

va fallida llevada a cabo en los años 50 por Indalecio Ferrer, quien impresionado por la visita, que hizo en Enhgin a la fábrica de Lesseps, se propuso crear un barrio obrero en nuestra capital, calcado en el que tan admirables resultados morales y económicos había tenido lugar de admirar. Estas son las descripciones, que un tanto exageradas hace del barrio obrero creado por el filántropo conservador Huelin, cuyo apellido lleva la todavía hoy existente barriada malagueña, aunque bastante mixtificada y degradada:

*Topograficamente considerado, el Barrio obrero de Huelin goza de condiciones inmejorables. Situado en las inmediaciones del mar y en una vasta llanura, rodeado de magnificas huertas, respirándose en él un aire siempre puro, próximo a la capital de la cual dista escasamente dos kilómetros y mas próximo aún a las fábricas de hierro y algodones, a la estación del ferro-carril y demás centros manufactureros y comerciales de Malaga, es digno por este solo concepto de la proteccion que le dispensa el elemento obrero, que acude de continuo a engrosar la ya respetable cantidad de familias que lo pueblan. Pero esas ventajas, de por si importantísimas, son las mas insignificantes del barrio. Las casas cuyo número asciende hoy a cerca de quinientas, debiendo llegar mas adelante hasta mil, son como las de Mulhouse, independientes unas de otras y se componen de sala, dormitorio, alcoba y cocina, además de un pequeño patio-jardín, que sirve tambien a los inquilinos para lavadero y para criar gallinas, cerdos, etc. Las condiciones higiénicas de estas habitaciones son inmejorables; pues además de los puros aires del mar que sin cesar y de continuo refrescan y renuevan la atmósfera, los patios jardines que hemos mencionado antes, convienen todos a un gran centro formado por cada manzana y separados tan solo por paredes de caña, que dejan circular el aire mas libremente y que a la vez permiten al inquilino disponer de mayor espacio de terreno...*

*...Las calles del barrio obrero de Mulhouse, tienen once y ocho metros de anchura respectivamente. Las del que reseñamos, miden quince, diez y cinco, segun su categoría y están bastante mas aseadas y limpias que la mayor parte de las calles de Málaga. Además este barrio se halla provisto de excelentes tiendas de comestibles, carnicerías, tocinerías, panadería, barberías, estanco, almacen de vinos y hasta de una pequeña berverna.*

*Una preciosa capilla situada en la plaza que dá entrada a la fábrica de Azúcar, sirve para que los habitantes llenen sus deberes religiosos y en ella se celebra los domingos y demás dias festivos el Sacrificio de la Misa...*

*...Hay asi mismo una escuela de primeras letras, cuyo local cede gratuitamente el Sr. Huelin y a la cual concurren asiduamente unos 70 niños.*

*Un médico que se esmera en el cumplimiento de sus deberes hace visitas cuotidianamente y los enfermos pobres, reciben gratis toda clase de medicamentos.*

*Por último, las fábricas de azúcar, albayalde, aguardiente y crin vegetal, establecidas en el mismo, le proporcionan al par que una alegre animacion, bienestar y sustento a las familias que allí residen.*

*Comparado con los barrios ingleses, con los alemanes y*

aun con el mimo célebre barrio obrero de Mulhouse, el que nos ocupa les supera en condiciones higiénicas. En cuanto á los morales, puede figurar dignamente entre los mejores, pues ese dulce sosiego de la familia, esa indecible dicha del hogar, esa paz del corazón, esa conciencia de santos deberes, cumplidos sin violencias ni desasosiegos, han influido tan poderosamente en los moradores del barrio de Huelin, que ningun crimen, ni ningun delito ha venido a turbar un instante la dulce tranquilidad que disfrutaban...  
...Por nuestra parte, creemos que el Sr. Huelin ha hecho con su barrio, un bien inapreciable á la clase trabajadora de Málaga y que su conducta desinteresada, merece los mas espontáneos elogios y las mayores alabanzas...

La reivindicación de lo *pompier*. William Bouguereau (1825-1909). Catálogo de la Exposición celebrada en el Petit Palais: 9 Febrero-6 Mayo. París, 1984.

Teresa Sauret Guerrero

La lucha a muerte entre clasicistas y románticos, idealistas y realistas, tan decimonónica, parecía que se había ya clausurado definitivamente. Los movimientos vanguardistas (del mismo XIX) con sus planteamientos de ruptura, vinieron a terminar con este tipo de discusiones bizantinas, y evidenciaron que el arte *no debía ser aquello*. - Ni idealismo/academicista, ni contenidismo didáctico, ni construcción orquestada, en la que pudieran potenciar el artificio. El Academicismo del XIX quedó defenestrado, por falso, por lamido, ya que la técnica excesivamente escrupulosa era obligatoria y constreñía la espontaneidad de la fijación del hecho por parte del artista. La crítica realista del XIX lo atacó ferozmente. En el XX las vanguardias históricas ni se plantearon la discusión sobre la viabilidad de aquello. Del XIX se *salvó* los movimientos (y en los momentos) que significaron cuestionamiento de lo establecido y liquidación de los tradicionales procedimientos de interpretación de la imagen. Pero he aquí, que de un tiempo a esta parte, por múltiples causas que no vamos a analizar ahora, aquella parcela de la pintura decimonónica más vituperada, se está poniendo de moda, o por lo menos, existe un acercamiento a ella de forma razonada, que trata de ser objetiva.

Los catálogos que cita Harding en su trabajo sobre la exposición de los artistas *Pompier* (Londres, 1979) evidencia que desde los años 60 y sobre todo, desde la década de los 70, artistas aislados y movimientos concretos, encuadrables en *lo pompier* se estaban exhibiendo.

Con Harding, y en el 79 también, Julián Gállego y en España, BOLETIN DE ARTE, Núm. 6

UNIVERSIDAD DE MALAGA. Año 1985.

reivindica la pintura de Historia y el eclecticismo, que, como declara, para él *es sinónimo de libertad* (Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma -1873-1979-. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979, pág. 17). En 1980, Albert Boime realiza un magnífico trabajo sobre la pintura ecléctica y Thomas Couture (Thomas Couture and the eclectic vision, New Haven and London. Yale University Press, 1980). Lo pompier, lo ecléctico, se estaba poniendo de moda.

Dentro de este proceso hay que encuadrar la exposición celebrada en el Petit Palais de París, dedicada a William Bouguereau.

En octubre de 1984, John House en la revista Art in America - (Octubre 1984, págs. 140-145) escribía un pequeño artículo sobre la exposición y las intenciones expresadas en ella, considerando el catálogo editado como *it is a major addition to the literature on academic painting*. Nosotros no llegamos a tal efusión con respecto a él, - aunque sí le reconocemos su mérito y utilidad.

La línea seguida últimamente de editar catálogos, de estas macro exposiciones, que constituyen auténticos estudios realizados por especialistas en los temas, nos parece de lo más acertado. Buen ejemplo de ellos han sido los hechos sobre las muestras recientes del Greco, Murillo o la pintura española de Bodegones y Floreros, éste último de responsabilidad directa del profesor Pérez Sánchez y que constituye todo un ejemplo. El catálogo sobre Bouguereau pretende el mismo nivel. Escritos por diversos autores: Therese Burollet, "L'art pompier"; Mark Steven Walker, "Biografía", "Cronología", "Bouguereau an travail"; Gilles Chazal, "L'art de William Bouguereau"; Georges Brunel, "Bouguereau décorateur et les églises parisiennes"; Louise d'Argencourt, "Bouguereau et l'art de son temps"; Robert Isaacson, "Les collectionneurs de Bouguereau en Angleterre et en Amérique", la diversidad de criterios y la forma de abordar los temas dificulta el conseguir una intuición totalizadora, que, por encima de todo, se centra en un acercamiento a Bouguereau donde prevalece la exaltación.

Como en el prólogo se especifica, las diversas firmas tratan de cubrir dos propósitos: *est á la fois un hommage et une réhabilitation car elle permettra à un très large public de redécouvrir un des peintres officiels le plus importants du XIX<sup>e</sup> siècle*.

Este tono *rehabilitativo* hace que el estudio sobre el arte pompier de Therese Burollet resulte ligeramente panfletario y poco ecuánime. *Salva* a este tipo de pintura por oposición a los rupturistas, a los impresionistas, a los que intenta desmitificar fundamentándose en su *intranscendencia temática*. Mientras que Harding en Artistes Pompiers: French Academic Art in the 19th Century (London, 1979) lo analiza con imparcialidad, aunque someramente, situándolos dentro



de unas coordenadas históricas, revalorizándolos ante la evidencia de la coherencia de sus programas artísticos con la adecuación al contexto donde se desarrolló, la autora, actúa de forma revanchista, utilizando la misma táctica que critica de la historiografía existente sobre el tema hasta el momento. Pese a su razonamiento justificativo de la carga erudita y profesionalidad de los pompiers llega a la conclusión de que *les vrais artistes socialistes sont de peintres pompiers*, lo que nos parece excesivo. Es volver a desequilibrar la balanza.

Los estudios de Mark Steven Walker constituyen un modelo de - trabajo de campo. Biografía, Cronología y procedimiento de trabajo - del artista se exponen utilizando una documentación autógrafa del propio pintor que nos introduce en la época y en el pensamiento del artista, ilustrándonos sobre la intencionalidad de este tipo de pintura de la mejor manera. Dentro de la línea sociológica, los trabajos de - Louise d'Argencourt sobre Bouguereau y el mercado del arte en Francia y Bouguereau y el arte de su tiempo son igualmente interesantes para contextualizarnos a la figura y su propia pintura.

A nuestro entender lo más útil del Catálogo lo constituye el propio Catálogo. Muy bien ilustrado y comentada cada obra. Abunda la recopilación de dibujos que nos sirve para conocer de forma directa - la dinámica del trabajo académico y nos permite sacar nuestras propias conclusiones en los jugosos comentarios sobre cada uno de los - cuadros, sobre los procedimientos selectivos, los modelos reciclados y los *espíritus* asimilados por un pintor ecléctico *tipo* como fue William Bouguereau.

LEON, Aurora: Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana, Colección "Arte Hispalense", Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, Sevilla, 1984.

Agustín Clavijo García

El estudio de los fondos arquitectónicos -y del paisaje en general- en la pintura barroca andaluza viene siendo objeto en las últimas décadas de acertados trabajos que nos va posibilitando de un mejor conocimiento de los valores iconográficos que arropó la obra pictórica de los siglos XVII y XVIII, ocasionando al mismo tiempo el - acercamiento a la comprensión del artista y de su ambiente cultural. Así, destaquemos, entre otros, los realizados por José Manuel Pita Andrade (*El arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos*, 1965), Paul Guinard (*¿Zurbarán, pintor de paisajes?*, 1965), Salvador Aldana (*La estética de los paisajes en Zurbarán*, 1965), José Ca

BOLETIN DE ARTE, Núm. 6 UNIVERSIDAD DE MALAGA. Año 1985.

món Aznar (*El concepto del espacio en Velázquez*, 1960), Fernando Chueca (*El espacio en la pintura de Velázquez*, 1960), Luis Díez del Corral (*Los paisajes de La Villa Médicis*, 1960), Manuel Lorente (*Velázquez y La Villa Médicis*, 1960), Julián Gállego (*Visión y símbolo en la pintura española del Siglo de Oro*, 1972; y *El cuadro dentro del cuadro*, 1978), y Antonio Calvo Castellón (*Importancia y valoración de los fondos arquitectónicos en la pintura de Alonso Cano*, 1980; *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*, 1982; y *La arquitectura diseñada por Alonso Cano -como fondo- en sus lienzos para el ciclo mariano de la catedral granadina, una curiosa simbiosis de la proyectiva real y la pintada*, 1984). Finalmente, no podemos olvidar en este breve análisis bibliográfico (sin hacer referencia a las obras de teorización general como pudiera ser el ya tradicional libro de Kenneth Clark: *El arte del paisaje*, 1971), la comunicación presentada por la propia autora al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973: *La arquitectura en la pintura barroca sevillana* (publicada en el volumen III, año 1978).

Todas estas aportaciones bibliográficas dirigidas al estudio de la problemática del fondo (arquitectura y paisaje) en la pintura barroca andaluza fundamentalmente, están contribuyendo en gran manera a llenar un vacío importante en los estudios sobre pintura del seiscientos, en los que el tema del fondo ha sido olvidado o relegado a un segundo término de valoración. De ahí la urgencia de potenciar el interés de su conocimiento. De todos es sabido que la creación del fondo fue siempre para el pintor barroco, además de un inexcusable reto espacial, un motivo que le incitó con frecuencia a la creación de un programa iconográfico-figurativo idóneo para él mismo. Se trata, pues, de un elemento plástico-formal que viene a complicar en gran parte la normativa estética que rige el entramado compositivo del proprio cuadro, exigiendo una adecuada y razonada articulación con la escena pintada hasta el punto que es imposible captar el contenido de la obra si no se valora el fondo, de igual forma que éste se justifica plenamente al conjugarlo y valorarlo con el proyecto iconográfico global del lienzo. En su adecuada codificación (historia representada y fondo espacial: arquitectura o paisaje) radica, en gran manera, el sentido trascendente y la coherencia creativa de la obra pictórica. Es por ello por lo que la arquitectura y el espacio tienen en el lienzo la misma importancia que las investigaciones técnico-pictóricas y las intenciones del artista creador.

Adentrándonos ya en el estudio de la obra que aquí nos ocupa, la autora, Aurora León, dedica un primer capítulo a definir, a modo de introducción al tema troncal (los fondos de arquitectura), "la escena barroca sevillana", señalando, entre otras cuestiones, que "los

rasgos que mejor definen la esencia y apariencia del hombre sevillano del siglo XVII son el espacio y el tiempo saturados de religiosidad y teatralidad. Conocedora la Iglesia del gran instrumento de poder que tienen en el arte, aprovecha con intención todos aquellos espacios sacros o profanos que el fiel visita para persuadirle y convencerle mediante ese sermón visual de temática religiosa que es la obra artística... siempre expuesta en un entorno concreto sugerido por las arquitecturas...". Por encima de otras razones, los fondos arquitectónicos en la composición pictórica sirven, según la mencionada estudiosa, para crear la justa y oportuna teatralidad espacial ("hay todo un ascua de veras en su incendio de teatro") que requiere y exige la machacona sociedad religiosa del barroco sevillano, al buscar en la obra de arte un objetivo esencial: la expresión del realismo trascendente. En este sentido, en la composición barroca sevillana, como afirma la autora, todo habla y es expresivo de por sí, incluso los fondos de las arquitecturas *ambientan y son un personaje* más en la escena representada.

El segundo capítulo está dedicado al estudio y análisis de - "la escena arquitectónica y tipología de los fondos de arquitectura", en el que Aurora León ofrece una primera división de orientación topológica: arquitectura de interiores y de exteriores, justificada fundamentalmente por la intencionalidad del artista al someterse a un espacio "cerrado" (en el sentido, familiar o ambiental) o "abierto", más épico y narrativo. La arquitectura de interior que aparece en la pintura barroca sevillana es para la autora, ante todo, un espacio irreal y sugerente al no intentar adaptarse a edificios concretos de la ciudad, utilizándolo para ello los pintores como motivos insistentes, un muro paralelo al cuadro, una columna aislada y por lo común interrumpida a mitad de fuste por un cortinaje o un rompimiento de gloria, una ventana rectangular que "organiza" la composición, o unos escalones que dotan de referencia espacial a la escena representada. Es, en definitiva, un deseo por parte de los pintores sevillanos de *ambientar la escena pero no construirla*. Ahora bien, es justo reconocer que todo lo que se pierde en veracidad constructiva se supera con un excepcional sentido de la realidad, aunque siempre o casi siempre entremezclada con numerosas notas de teatralidad y artificioso fingimiento. En este sentido, Aurora León piensa con buen acierto que Murillo y Valdés Leal son los más destacados, mientras que Zurbarán es el más mediocre por la carencia de conocimientos técnicos y constructivos, al mismo tiempo que Roelas (en las pocas obras que utiliza arquitectura) y, sobre todo, Velázquez, en su etapa sevillana, realizan también escenas de interiores "tan magistrales y reales como repleta solidez constructiva". Caso aparte es el de Pacheco que en sus vistas

arquitectónicas "respira manierismo sacado de fuentes tratadísticas".

La arquitectura de exteriores, por el contrario, presenta una visión diferente siendo el envés de la misma realidad, ya que, como muy bien apunta la autora, "la extroversión y la presencia de lo externo comporta rasgos vitales típicos del comportamiento del hombre - del siglo XVII, siempre tendente a ese desbordamiento y exaltación - teatral que encontrará en el marco de la calle su expresión más certera". Estas realizaciones ya no ofrecen el carácter íntimo de las anteriores, "al ser obras cargadas de espíritu histórico, narrativo, legendario, mítico, épico, triunfal, apoteósico o costumbrista, y todo ello revestido con aparatosa teatralidad". En todas las composiciones de exteriores se observa como un hecho general que los diseños son - muy arquitectónicos: los edificios convencen a primera vista (a excepción de los convencionalismos de Zurbarán). Las fuentes de inspiración se encuentran en los grabados y estampas manieristas de arquitectura: Vignola y Palladio, fundamentalmente. Ahora bien, estas invenciones constructivas, como señala la autora, tienden casi siempre a - una readaptación hacia su propio mundo, "por la acentuada tendencia - al realismo del pintor sevillano", por lo que ya no son transcripción o copia fiel de las estampas italianas o flamencas sino en el poder - de captación personal de aquellos esquemas arquitectónicos hasta "hacerlos suyos".

En tres direcciones, según Aurora León, se proyecta la arquitectura de exteriores en la pintura barroca sevillana: 1.- En los conjuntos urbanísticos (en los que los elementos más frecuentemente tratados son las calles, plazas, fachadas, torres, murallas, balaustradas, cúpulas, pórticos, maquetas y escaleras). Algunos de los citados el artista los interpreta con la visión arquitectónica de su época; - son los elementos urbanísticos que están concebidos dentro de la organización de la ciudad. Otros, como maquetas, torres o murallas, suelen ser "patrones medievales en los que, a conciencia, se acentúa el primitivismo de sus órganos para conferirles el espíritu preciso de - época". Finalmente, los elementos que aparecen aislados, sin conexión con el resto de la arquitectura, suelen tener un marcado carácter manierista. 2.- En las vistas urbanas reales (fundamentalmente las sevillanas, y en menor medida, las panorámicas de otras ciudades). En las vistas de Sevilla son elementos iconográficos permanentes la Giralda y la Torre del Oro, a veces el conjunto de la catedral con la Giralda, y excepcionalmente las murallas árabes vistas en extensión. Estas vistas se reducen casi siempre a las Inmaculadas y a personajes en estrecha relación con la ciudad hispalense, como santos, reyes, obispos, - etc. Por regla general, en la visión pictórica de Sevilla los pintores fusionan "lo antiguo, lo medieval y lo moderno" para dar una ver-

sión más completa del desarrollo de la ciudad hasta fines del siglo - XVI. 3.- En el paisaje natural (no interpretado en su vertiente idílica de frondas y bosques sino con la introducción de ruinas). En general, a juicio de Aurora León, hay un escaso interés por el paisaje en el pintor sevillano y las causas de esta huida de la naturaleza hay que buscarlas en "el fuerte sedimento clásico de una región profundamente arraigada en el sentido griego de los valores humanos, concediendo al paisaje un papel de segundo orden". También, apunta la autora, es justificación "la visión eminentemente trascendental y religiosa del hombre barroco para quien elevar el paisaje a elemento artístico es dotarle de una categoría panteísta que el meridional barroco se niega a reconocer". Por todo ello las muestras son escasas, aunque - significativas, destacándose en este sentido Murillo (*Buen Pastor* y - *Paisaje*, ambas en el Museo del Prado). Como resumen a todo lo anterior, la autora señala con buen acierto que "el pintor sevillano rehuye del paisaje como de las vistas urbanas, concentrándose en aquellas escenas con fondos de arquitectura, reales a veces, convencionales e imaginarias otras, pero nunca esenciales, si no es para vigorizar el sentido trascendente de sus composiciones".

El tercer y último capítulo, denominado "Análisis de la arquitectura en los pintores barrocos sevillanos", supone una destacada - aportación para la clarificación del tema al ascender la autora con - acertado criterio y fino análisis científico al estudio de las obras de los pintores más cualificados que conformaron la escuela sevillana del siglo XVII: Francisco Pacheco (1564-1654), Juan de las Roelas - (1560-1612), Herrera el Viejo (1590 aprox.-1657), Velázquez (etapa se - villana: 1617-1622), Zurbarán (1598-1664), Murillo (1618-1682), y Val - dés Leal (1622-1690). Nos parece, sin duda alguna, este último y ex - tenso capítulo de excepcional importancia ya que la teoría, anterior - mente tratada con amplitud (concreción y abstracción, realidad y fic - ción, verdad y falacia, creación y mimesis, como conceptos contradic - torios que enmarcan el fenómeno arquitectónico-pictórico de la escue - la barroca sevillana), se analizan detenidamente en base al uso que - cada pintor hace de esta dicotomía (los fondos arquitectónicos en la estética pictórica), procediendo a una interpretación crítica y rigu - rosa sobre el significado que en cada artista representa su mayor o - menor acercamiento al referido binomio. Se completa, finalmente, este último estudio con ejemplos prácticos mediante la aportación gráfica de doce cuadros muy representativos de los pintores barrocos sevilla - nos mencionados, más seis dibujos arquitectónicos (debido a su - ex-alumna del Colegio Universitario de La Rábida, Isabel María López Cruz), todos ellos acompañados con acertados comentarios por parte de la autora, describiendo y analizando con destreza el contenido archi - tectónico de cada una de las pinturas reproducidas en el apartado ico

nográfico-documental de la obra.

El trabajo, pues, de "Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana" de Aurora León representa, a nuestro juicio, un paso muy importante en los estudios sobre pintura del seiscientos, al propiciar el hallazgo de nuevos parámetros para una exhaustiva comprensión de la obra pictórica -con una lectura atenta y minuciosa del contenido que el segundo término conlleva-, desvelando, además, sus íntimas conexiones con ese complejo ámbito figurativo y simbólico que es el cuadro barroco.