

ADENDA

V SEMINARIO INTERNACIONAL DE ARTE Y CULTURA EN LA CORTE

El arte entre monumentos, documentos e interpretación: hasta aquí y más allá...

Homenaje a Agustín Bustamante García

22 y 23 de mayo de 2018,

Facultad de Filosofía y Letras de la UAM

Cada hora trae su luz y cada luz –como un poeta– crea de nuevo las cosas todas a su manera. Gracias a esto, el mundo, que es ya tan rico en formas estáticas, aumenta indefinidamente su contenido. Así, *el Monasterio de El Escorial no es uno solo*: salvo las del centro de la noche, tardas, inútiles horas inertes, cada hora somete a nuestra gran piedra lírica a una nueva interpretación, la transfigura, produciéndose una muchedumbre de monasterios sucesivos que podemos acumular en nuestra sensibilidad.

-J. Ortega y Gasset-

Entre los días 22 y 23 de mayo de 2018, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, tuvo lugar la quinta edición del *Seminario internacional de Arte y Cultura en la Corte*, organizado por el Instituto Universitario “La Corte en Europa” de la Universidad Autónoma de Madrid (IULCE) y el Departamento de Historia y Teoría del Arte de esta misma institución, y que fue dirigido por los profesores Fernando Marías, José Riello y Juan Luis González. Aprovechando el primer aniversario de su celebración, se ha decidido publicar la memoria de este seminario.

Esta edición del seminario quiso dedicarse íntegramente a la memoria del querido profesor Agustín Bustamante García (Valladolid 1950 - Madrid 2017), catedrático del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM y miembro fundador del IULCE, tristemente fallecido unos pocos meses atrás, como uno de los múltiples homenajes públicos a su figura –tanto humana como académica–, dentro de la larga lista de publicaciones y demás actos que fueron organizados tanto por su alumnado como desde su Departamento, hasta la comunidad científica en general, y que no fueron sino una muestra de la enorme estima que gozó en vida “uno de los historiadores más importantes de las últimas décadas”, a decir de Fernando Marías.

En este sentido, tanto el IULCE, que publicó en esta misma revista una sentida necrológica, como el Departamento al que perteneció el profesor Bustamante, propusieron homenajear su figura y su reseñable obra a través de la celebración de un seminario cuyo asunto central sería el Monasterio del Escorial, un monumento al que el profesor Bustamante dedicó gran parte de su obra científica. Como lugar común y

recurrente en su obra, Bustamante retomó y renovó la siempre extensa literatura artística al respecto, cuya conclusión más apreciada sea, quizás, su conocida publicación *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, de 1994.

Por otro lado, en una órbita más general, pero también abordada por Bustamante, se trataron asuntos como los distintos hombres y mujeres que contribuyeron mediante patronazgo y mecenazgo al desarrollo de las artes en los distintos territorios de la Monarquía Hispánica y, por último, al género de la pintura de historia como problemática, siempre dentro del contexto de las artes durante la Edad Moderna.

PRIMERA SESIÓN: *EL ESCORIAL, MÁS ALLÁ DE TÓPICOS* (1)

La sesión quedó inaugurada tras la presentación oficial por parte de Patricia Martínez, Decana de la Facultad de Filosofía y Letras; Fernando Marías, Académico de la Real Academia de la Historia y catedrático de Historia del Arte de la UAM; José Riello, profesor de dicho Departamento, y Manuel Rivero, profesor del Departamento de Historia Moderna de la UAM y director del IULCE. En ella se quiso dejar claro que, desde todos los puntos de vista posibles, este seminario estaba dedicado al trabajo de Agustín Bustamante como profesor y como investigador. También hubo espacio para recordar a Bustamante como uno de los fundadores del IULCE, un proyecto interdisciplinar que, sin la generosidad de Agustín –añadió Rivero–, no podría haberse llevado a cabo.

Esta sesión se abrió con una conferencia inaugural del profesor Fernando Marías, sin duda el momento más emotivo del seminario. En ella se trató de recordar al profesor Bustamante desde “la imagen y la palabra”, proyectando un recorrido narrativo-visual donde quedaron retratados tanto aspectos personales de su vida como curiosas anécdotas entre ambos.

Por otro lado, Marías insistió en la idea de que los diferentes trabajos de Agustín Bustamante sobre El Escorial fueron –y son– una piedra angular donde las siguientes generaciones de investigadores deben asentar sus estudios y, sobre todo, “ir más allá de ellos”. Para ello, Marías hizo referencia a la conferencia “Los Colores de El Escorial” impartida por el profesor Felipe Pereda (Harvard University), unos días antes. Esta visión renovadora de Pereda ejemplifica cómo se tiende a pensar que las vías de estudio sobre El Escorial están agotadas y cómo, siguiendo las ideas del profesor Bustamante, aún restan muchos asuntos por abordar y revisar, “más allá de los tópicos”.

Finalizada ya esta inauguración, tomó inicio la primera mesa, moderada por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

Cristiano Tessari (Università di Udine), que no pudo asistir al Congreso, presentó la ponencia “El Escorial más allá de la investigación documental”, que fue leída por Fernando Marías. En ella planteó las dos vías posibles para abordar los estudios del edificio escorialense: la vía documental y los paradigmas culturales de los arquitectos, que deben de ser tratados como un *unicum*; a la vez realizó un repaso por la historiografía más relevante que ha tenido como sujeto de estudio dicho monasterio,

divida en dos períodos: los inicios, a través de Chueca Goitia, Taylor o Ceballos, y otra a partir de los años 70, con investigadores como Marías y Bustamante. Asimismo, la ponencia hizo hincapié en la comparación del Escorial con otras obras europeas de su tiempo, especialmente en Italia.

A continuación, Marià Carbonell i Buades (Universitat Autònoma de Barcelona) pasó a exponer su ponencia “Juan de Herrera, apologista del Ars luliana”, cuyo enfoque se centró especialmente en “lo críptico” del Escorial. Concretamente, analizó el impacto del místico mallorquín Ramon Llull (1232-h. 1315/1316) en Juan de Herrera. Un hecho relevante que Marià señaló es la existencia de las obras de Llull en la librería del Escorial, aparte de otros libros importantes para Herrera como tratados matemáticos o arquitectónicos. De hecho, tanto Felipe II como Herrera se interesaron por el místico mallorquín. Concretamente, Carbonell afirmó que el arquitecto se inspiró en su *Quadratura e triangulatura de cercle*, por lo que advirtió que sería un error minimizar el *lulismo* en Juan de Herrera o en otros humanistas como Caramuel, que también bebieron de las inspiraciones de Llull.

Tras la ponencia, el profesor Ceballos inició un breve debate donde quiso insistir en una idea que –a veces– no tenemos suficientemente en cuenta, y es que, a lo largo del siglo XVI, los artistas eran “verdaderos humanistas”. Por otro lado, el profesor Riello apuntó hacia el concepto de “lo orgánico” presente en el Escorial y en la obra de Llull: arquitectura que crece orgánicamente, que plantea paradojas. Carbonell, por su parte, aludió a la persistencia de la obra del Escorial a lo largo del tiempo, y los cambios de paradigmas y modelos que surgieron con su dilatada fábrica. Después se debatió sobre la importancia de conocer el *lulismo* de Felipe II, poniendo en cuestión hipótesis que dábamos ya por sentadas sobre el monarca. Por último, el profesor Ceballos remarcó la necesidad de llevar a cabo investigaciones sobre la biografía de Herrera, especialmente de su personalidad más que de su faceta de arquitecto, de la cual aún se desconocen muchos datos, especialmente respecto a su formación.

La segunda parte de la sesión de la mañana quedó inaugurada por Howard Burns (Scuola Normale Superiore de Pisa/MIT, Cambridge) con la ponencia “Vignola, Palladio e L’Escorial”. Con ella realizó un recorrido a través de estos dos grandes arquitectos del Renacimiento italiano y las posibles influencias que pudieron haber ejercido en el Escorial. Burns fijó su atención –en primer lugar– en la Roma de mediados del siglo XVI, donde Juan Bautista de Toledo se encontraba trabajando en las obras de la nueva basílica vaticana bajo los órdenes de Antonio da Sangallo el Joven, elemento común a este y a los otros dos sujetos principales de su ponencia: Palladio y Vignola, puesto que también frecuentaron la ciudad y recibieron la influencia de Sangallo, algo que Burns ejemplificó a través de la conocida *finestra termale* de Sangallo, usada por Palladio y asimismo presente en el Escorial. De modo que, a través de una suerte de “vidas paralelas”, Burns trató de estudiar a estos destacados arquitectos – italianos y españoles– de manera comparada, especialmente a través de los puntos comunes en sus biografías. Por otro lado, Burns recordó que un punto común fundamental para estos arquitectos fueron las relaciones con los grandes poderes de la época: si bien Herrera desarrolló su obra al abrigo de Felipe II, en Italia Palladio también fue cercano a grandes y poderosos personajes.

Como colofón a esta sesión de la mañana, la profesora María Portuondo (The John Hopkins University, Baltimore) expuso su trabajo titulado “La Hermenéutica de la naturaleza en la bóveda de la Real Biblioteca”. En él defendió una novedosa lectura de la Biblioteca del Escorial desde la Ciencia, a través de tres protagonistas indiscutibles de este espacio: Arias Montano, Sigüenza y Herrera. Para Portuondo, al finalizar la Biblioteca en 1591 se había creado un microcosmos a través de sus fondos sobre Cartografía, Astrología o Matemáticas, y a través de su decoración mural. La iconografía de esta decoración fue fijada por Sigüenza, especialmente apreciable en su *Historia de la Orden de San Gerónimo*. Asimismo, Portuondo recordó que Sigüenza había copiado varias obras de Arias Montano. Tras ello, la ponente describió todo el programa iconográfico de una manera excepcional, anunciando cada uno de los detalles de su interés y señalando especialmente las alegorías de cada puerta: la de la Filosofía y la de la Teología. Portuondo habló asimismo de los conceptos *Anima corpore* y *vestis*, dentro de la preocupación de aquel tiempo por la naturaleza, expuesta acertadamente a través de Arias Montano. Para Portuondo, el programa que presentó Sigüenza en la Biblioteca –a través del de Arias Montano– no era especialmente de Metafísica, sino que se basaba en el texto bíblico. María Portuondo finalizó su intervención apoyando la hipótesis “díscola” de la tradicional idea que tenemos del Escorial, defendiendo que el programa del edificio nunca fue propuesto como “nueva casa de Salomón”.

Como punto final a la sesión *El Escorial, más allá de tópicos*, se procedió al turno de debate, donde los intervinientes trataron de llegar a ciertas conclusiones a través de las ponencias expuestas. Especialmente, y por ser un punto fundamental a la hora de retomar una *nueva visión* alrededor de el Escorial, los participantes trataron de repensar y rebatir esos tópicos y visiones tradicionales del monasterio que la historiografía conservadora ha acreditado como válidos, pero que quizás deban de ser repensados, ya que estas severas afirmaciones dejan fuera una serie de ricos matices y tonos intermedios dentro de la paleta semántica de los significados del Escorial. En esta línea, Ceballos hizo referencia a las palabras de Portuondo sobre el simbolismo salomónico en el Escorial, y Marías propuso una pregunta –basándose en la intervención de Burns–, acerca de si Herrera quiso verdaderamente incluir esculturas en su proyecto edilicio o, por el contrario, si fueron impuestas. Algo que, a priori, puede parecer superficial, pero que constituye un punto esencial a la hora de buscar soluciones a los enigmas simbólicos del edificio, sobre todo en referencia a lo salomónico del conjunto, y de su fachada principal en concreto. Por ello se recalcó que, quizás, las esculturas del patio de los Reyes no estuvieran presentes en el proyecto original, pudiendo haber sido propuestas por Arias Montano o –incluso– por Felipe II, aunque es un aspecto que desconocemos a día de hoy.

Quizás, por su elocuencia y por sus novedosas aportaciones, la ponencia de Portuondo centró buena parte del debate. Asimismo, al hilo de lo propuesto por Felipe Pereda en su intervención dentro de los *Coloquios Investigadores*, y por la relación con el asunto tratado por Portuondo, la simbología del arco iris fue debatida por los participantes, que coincidieron en el recurrente significado de Nueva Alianza de éste, teniendo en cuenta que, hasta Newton, solía representarse siempre únicamente con tres colores, como así aparece en El Escorial. Fue éste un elemento sobre el cual

también escribió Arias Montano. En relación con este debate sobre la semántica y el rico simbolismo del Escorial, José Riello planteó la importante cuestión acerca del discurso escrito y las imágenes deudoras de este para preguntar a Portuondo si los pintores tuvieron sus inquietudes “por sí mismos”, a lo que Portuondo respondió con el significativo hecho de que Sigüenza afirmó que había aspectos del Escorial que él no entendía o que, incluso, no eran de su agrado.

SEGUNDA SESIÓN: *EL ESCORIAL, MÁS ALLÁ DE TÓPICOS (2)*

La sesión comenzó con las emotivas palabras de la moderadora, Véronique Gerard-Powell (Université de la Sorbonne de París), referentes a su amistad con los profesores Fernando Marías y Agustín Bustamante.

Tras ello, Fernando Marías (Real Academia de la Historia/Universidad Autónoma de Madrid) inició su intervención “Hacer y deshacer: El Escorial y sus dudas”. Para empezar, Marías dejó claro su intención de buscar “lo humano” del Escorial, más que lo teológico o celestial. Así, Marías se preguntó sobre la biografía de Felipe II y sobre la concepción historiográfica del rey español. Un monarca que tuvo unos gustos propios, que lo condujeron a enfrentarse a sus consejeros, siendo minucioso en los detalles y preocupándose por hasta por el más ínfimo aspecto de su gran obra. De hecho, Felipe II fue aconsejado en asuntos de arquitectura por cinco personas: Pedro del Hoyo, el conde de Chinchón o Arias Montano, entre otros. Marías incidió en este asunto como fundamental y cuya importancia ha pasado un tanto desapercibida, por lo que aún resta por conocer al respecto. Además, recordó que algunos proyectos cambiaron radicalmente, como ocurrió con la propuesta de Juan Bautista de Toledo para el Patio de los Evangelistas. Marías retomó la figura de Felipe II, pensando alrededor de su devoción, ya que curiosamente tenía una Biblia en francés, en un momento en el que estaban censuradas todas aquellas que no fueran en latín. Además, su Biblioteca incluía varias ediciones que aparecían en el Índice de obras prohibidas por la Inquisición, como alguna de fray Luis de Granada. Por lo que Marías, “más allá de los tópicos”, cuestionó la construcción de la imagen de Carlos V y de Felipe II. Asimismo, Marías fijó su atención en una serie de detalles, poco apreciados hasta ahora, donde la ambigüedad de la devoción del monarca se refleja en el programa iconográfico del Escorial, ya que la fachada del Patio de los Reyes se compuso por monarcas del Antiguo Testamento, como el polémico Manasés, en un tiempo en el que el judío no es precisamente un modelo. En concreto, Marías debatió sobre las inscripciones de las esculturas de la fachada del Patio de los Reyes, las cuales reproduce Sigüenza, dejando claro que “el doctísimo Arias Montano fue el inventor y por cuyo consejo se pusieron las estatuas de estos seis Reyes”. La intervención finalizó siguiendo con la problemática entre texto e imagen, algo que ejemplificó a través de las –aún poco conocidas– influencias y posibles fuentes usadas por Pellegrino Tibaldi para sus obras del Escorial.

La segunda intervención de la sesión de tarde, impartida por Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona), llevaba por título “Fray José de Sigüenza y la colección de pinturas de Felipe II en El Escorial”. Bassegoda, que comenzó su intervención dedicando unas sinceras palabras en memoria del profesor

Bustamante, gracias al cual inició sus investigaciones en el campo que compete a este curso, recordó cómo ya en 2012 publicó un libro donde relata el asunto del Escorial como museo. De hecho, Bassegoda citó las palabras de Sigüenza, que incidían en que en el Escorial se debían colocar los cuadros adecuadamente “en su lugar”, anunciando así los dos aspectos que, en general, guiaron su intervención: la colocación de las obras pictóricas en el Escorial y la intervención del padre Sigüenza en ello. El profesor Bassegoda recordó la “ambigüedad” y variedad de pinturas colgadas en el edificio, algo llamativo hoy: por un lado obras italianas como un Tiziano presidiendo el Oratorio del rey, entre cuadros flamencos como los *Desposorios de santa Catalina*, de un anónimo de Brujas. Sin embargo, Bassegoda recordó que ante este asunto existe un serio problema, y es que Sigüenza no habla de dónde estaban situados los cuadros, aunque sí las alhajas. En cambio, el ponente recordó la importancia de la documentación aportada por Fernando Bouza al respecto, siendo imprescindible para conocer la disposición de las pinturas. Para ilustrar sus postulados, Bassegoda pasó directamente a analizar tres espacios del Escorial y sus cuadros: la Sacristía, la Antesacristía y el Aula de moral, donde vemos esa convivencia de obras de Tiziano con Patinir, Veronés o Roger Van der Weyden, por ejemplo. En una segunda parte de la conferencia, Bassegoda recordó las palabras de Bustamante cuando afirmaba que Sigüenza “no miente, pero no dice toda la verdad”, teniendo en cuenta además que el fraile fue el gran creador de la imagen “potente” del monasterio, pudiendo dar pie a confusión en sus escritos sobre las obras pictóricas que decoraban el Escorial. Así, Bassegoda realizó una comparación entre algunas obras del monasterio y su tratamiento en la obra de Sigüenza, teniendo en cuenta la recurrente actitud acomodaticia del fraile, que modificó la crítica de algunas obras como las de Luca Cambiaso o el célebre lienzo del Greco sobre el martirio de san Mauricio. Bassegoda quiso incidir en este hecho, esencial para entender la fortuna del Greco y aún no estudiado con la suficiente profundidad que merece.

La sesión de tarde –y la correspondiente mesa– finalizó con la intervención de Delfín Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid) titulada “El Escorial en el siglo XVIII: una lección de arquitectura. De manera hispánica a modelo compositivo y simbólico en la cultura arquitectónica europea”. Tras dedicar unas elogiosas palabras al profesor Bustamante, y en contraposición a esa imagen y a esa simbología anteriormente creada en torno al Escorial, Rodríguez afirmó que la cultura del siglo XVIII logró un hecho fundamental: convertir el Escorial en “solo arquitectura”, “desideologizándola” de contenidos políticos, religiosos, simbólicos u otros. Así, Rodríguez fue explicando que, desde principios del siglo XVIII, el edificio fue “despojándose”, convirtiéndose “solo” en arquitectura en los diferentes debates arquitectónicos, para acentuar el carácter “nacional” de una tradición propia en la Monarquía Hispánica, la cual fue organizada –según Rodríguez– desde Francia y, en menor medida, desde Italia, ya desde el mismo tiempo de su construcción. De modo que, desde sus orígenes, las culturas arquitectónicas francesa e italiana consideraron como “propios” algunos de los valores arquitectónicos del monasterio, analizándolo de una manera autónoma –ya no desde la perspectiva simbólica, sino específicamente arquitectónica– para convertirlo en una manera “nacional” hispánica. El ponente aseveró así esa idea de que el Escorial fue muy conocido en Europa. Rodríguez ejemplificó, a través pinturas y estampas, esta tendencia del Setecientos a “borrar”

todos los contenidos morales, políticos, ideológicos, o religiosos del edificio para centrarse únicamente en su arquitectura en sí.

Como clausura de esta primera sesión, se abrió un turno de debate, donde la mayoría de intervinientes debatieron alrededor del Escorial y el mito construido en torno a él, avivando un enriquecedor e interesante diálogo. Ceballos apostilló sobre el asunto del Patio de los Reyes, señalando que las galerías reales eran frecuentes desde la Edad Media y que solían presentar a los reyes de Israel, lo que podría defender la presencia en este patio de las esculturas de los monarcas bíblicos; cuestión que se convirtió en un asunto relevante a lo largo del día y que dio pie a un intenso debate sobre estas esculturas del citado patio. El profesor Bassegoda apuntó hacia una posible lectura de la corte como “casa de santos”. Asimismo, se hizo referencia a las estrictas normas eclesíásticas sobre retratarse como santos por aquel tiempo; lo que provocó un debate en torno a si era correcto o no retratar a los santos con fisonomías de personajes reconocibles.

Después, se debatió en torno a desde qué momento es correcto referirse al concepto Arquitectura Hispánica. Marías respondió que desde el siglo XVI, con la construcción del Escorial, existiendo ya en el monasterio elementos comunes a los dominios hispánicos. Según Marías, durante el siglo XVII ya existe una identidad de la arquitectura hispánica, entrando en disputa con Francia por las críticas de este país a dicha arquitectura. Para finalizar, Marías insistió en lo necesario de abordar el asunto de la ortodoxia y la heterodoxia en cuanto a la figura de Felipe II y el Escorial, y en general, extensible a todo el siglo XVI en general.

Otras líneas que guiaron este debate fueron las experiencias estéticas y el gusto artístico de la época. Un asunto que inició el profesor Juan Luis González García, destacando el acusado desprecio que Felipe II tenía hacia ciertas escuelas, algo que Sigüenza recogió en sus escritos. Por su parte, Véronique Gerard-Powell preguntó al profesor Bassegoda sobre qué movía y quién escogía la decoración del Escorial durante este tiempo; a lo que este respondió que, si seguimos los escritos de Sigüenza, este proceso fue dirigido en todo momento por Felipe II. Tras ello, siguiendo con el debate sobre las experiencias estéticas del Quinientos, no faltaron citas y cuestiones en torno al Bosco o a Rogier van der Weyden.

TERCERA SESIÓN: *HOMBRES Y MUJERES ILUSTRES Y EMPRESAS ARTÍSTICAS*

La profesora Luisa Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid), tras dedicar unas profundas palabras a la memoria del difunto profesor Bustamante, dio paso a esta sesión, de asunto más amplio que la anterior.

La sesión quedó inaugurada con la ponencia de la conservadora Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional/Monasterio de El Escorial), “La colección artística de la princesa Doña Juana de Portugal”. Pérez de Tudela expuso cómo la hermana del rey, Juana de Portugal, que tuvo una educación exquisita y que fue considerada como esposa ejemplar, era digna de los mayores presentes y agasajos artísticos, especialmente en lo relativo a su dote matrimonial, ya que, en la Corte de los Austrias a mediados del siglo XVI, dentro de un marcado código de comportamiento

y apariencia, las compras e intercambios de regalos eran frecuentes y necesarios, sobre todo para construir la imagen y el estatus de una mujer relevante como lo fue Juana de Portugal. Asimismo, se señaló que, cuando la Corte de Toledo se trasladó a Madrid – entre 1559 y 1560–, fue la tutora de Juana de Austria la que se encargó de –en palabras de Pérez de Tudela– “todos los asuntos femeninos de Palacio”. La ponente recordó que, si bien en su inventario *post mortem* no aparecen reseñados todos los objetos artísticos y suntuosos que poseyó, algunos de los más relevantes artistas de su época, como Gaspar de Becerra, Sofonisba Anguissola o Sánchez Coello, estuvieron relacionados con Juana de Austria. Pérez de Tudela concluyó haciendo hincapié en que se trata de una colección que, si bien se convierte en fiel testigo del coleccionismo de la corte española durante la segunda mitad del siglo XVI, en general, retrata los gustos de todo el siglo entero.

La segunda intervención del día corrió a cargo de María Cruz de Carlos Varona (Universidad Autónoma de Madrid), con una ponencia titulada “Margarita de Cardona, donante de la Sagrada Forma de Gorkum”. De Carlos comenzó haciendo referencia al profesor Bustamante, que trabajó este mismo asunto. Tras ello, analizó el lienzo *La Sagrada Forma*, realizado por Claudio Coello en 1684 para cubrir una reliquia traída desde lejos del monasterio. En su línea de investigación, De Carlos ensalzó cómo el envío de la Sagrada Forma –y la preparación de todos los elementos artísticos relacionados con la reliquia– sirvieron a una mujer para progresar dentro de una corte. Pero antes, la ponente trató de reconstruir la asombrosa –y no muy conocida– historia de dicha reliquia y su llegada a la corte española. Para De Carlos resulta fundamental preguntarse por qué Margarita de Cardona envió la Sagrada Forma; ya que, como había enviudado, requería de estas tácticas para reforzar y legitimar su figura y la de sus hijos. La ponente concluyó ratificando el verdadero trasfondo y motivo del hecho de que Margarita regalara a Felipe II la reliquia de la Sagrada Forma, que no fue otro sino la ambición personal de la familia por ascender socialmente en la corte, siendo una de las vías más efectivas la exaltación de la devoción. Un carácter dinástico que, según De Carlos, fue ejemplificado a través de los relieves que rodean el óleo de Coello, donde aparecen –a gran tamaño– las figuras de Felipe II y Margarita de Cardona en torno a la recepción de esta reliquia.

La mesa finalizó con la intervención de Juan Luis González García (Universidad Autónoma de Madrid), titulada: “No es digno comparar los pintores con los generales’. Sobre lo facto y lo ficto en paños y pinturas renacentistas”. Una intervención que, tras evocar el interés que en sus últimos años tuvo el profesor Bustamante por los frescos renacentistas de tema bélico, se dividió en tres partes, correspondientes a los usos del tapiz y los frescos, los intercambios formales entre paños y pinturas murales, y dando por último ejemplos de ello. Durante la primera parte, relativa a los usos, González García expuso brevemente la historia de la consideración del tapiz desde la época clásica hasta el Renacimiento, incidiendo en la idea de que la tapicería podía ser usada para lograr fama y fortuna. Por ello el ponente defendió que, durante el siglo XV, el tapiz constituía el principal medio para la temática de historia, recordando que –incluso– algunos célebres cuadros de caballete fueron replicados en forma de paños, y ensalzando la gran calidad alcanzada por los tejedores de aquel tiempo. Eran todos elementos propios de la pintura de historia, que

demostraban –según el ponente– el rápido desarrollo del arte de la tapicería, a la par de la pintura. González García cerró sus postulados acerca de lo *facto*, concluyendo, a partir de Plutarco, que “los pintores no podían ser historiadores, ni generales, pero los historiadores sí podían ser pintores”. Como colofón a su intervención, lo anteriormente expuesto quedó ilustrado a través del caso del duque de Alba, que coleccionó tapices basados en pinturas del Bosco y una reducción de los tapices de Túnez de Carlos V, y que mandó figurar en los muros de su castillo de Alba de Tormes, entre otras, la batalla de Mühlberg. Sus artífices pudieron basarse en lienzos y en la Sala de Batallas del Escorial para afectar verosimilitud; de hecho, algunos de los frescos de este espacio imitan tapices, por lo que González García concluyó defendiendo una cierta “placentera confusión” en aquella época entre lo que era fresco y lo que era tapiz. Finalmente recordó que, a partir del siglo XVII, el fresco fue más relevante; siendo entendido el tapiz, a partir del siglo XVIII, más bien como objeto decorativo.

La mesa concluyó con el correspondiente debate. Así, el profesor Marías hizo referencia a la reliquia del Corpus Christi regalada por María de Cardona al Arzobispo de Valencia en 1601, la cual también se encuentra velada por un cuadro, en este caso una *Santa Cena* de Ribalta. Y es que, según Marías, estas piezas se consideraban aún milagrosas, a pesar de haber sido ultrajadas. En este sentido, y en la línea de las nuevas visiones en torno al estudio de la cultura material, el profesor Riello propuso repensar la materialidad de las reliquias, que se besaban y palpaban como muestra de devoción, pero que representaban conceptos intangibles, como lo son los milagros. En cuanto al asunto de regalar reliquias y la propiedad de estas, la profesora Gerard-Powell debatió sobre lo contradictorio del hecho de regalar este tipo de objetos, aun habiendo prohibido la Iglesia su compra. La misma ponente comentó la gran pasión de Felipe II por las reliquias, por lo que el obsequiarle con ellas pudo ser un buen medio para acceder al monarca. Así, prosiguió el debate en torno a esta especial devoción de Felipe II por las reliquias, ya que sabemos que se las colocaba en los ojos, llegando incluso a pedir expresamente las de san Blas a Zaragoza, para introducirse en la boca. Sin embargo, y puesto que aún desconocemos muchos aspectos en torno a esta devoción del monarca, desde el seminario se animó a llevar a cabo investigaciones sobre esta particularidad de Felipe II. González García, por su parte, quiso dejar claro los distintos grados de devoción de los objetos y reliquias, cuyo grado más alto se encontraba en los objetos materiales originales, teniendo en cuenta su valor en cuanto a si estaba o no completo el objeto; en segundo lugar, se posicionaban las copias y, por último, se situaban las estampas de estas reliquias y objetos de devoción.

En este debate en torno a la cultura material, Pérez de Tudela recalcó que los Austrias eran verdaderos amantes –y expertos– de la porcelana. De hecho, Felipe II era ducho en el asunto y tenía una colección de porcelanas en armarios perfectamente preparados, las cuales no solían usarse a diario, reservándolas únicamente para momentos concretos y especiales; a lo que Marías contestó recalando la importancia del aparador ya desde el *Quattrocento*, donde se exponían y exhibían objetos de gran valor como porcelanas, cerámicas o vidrios. Todo ello, junto a las reliquias, gira en torno a la idea de la importancia de los objetos portátiles en una corte donde los palacios se cambiaban totalmente en las diferentes estaciones del año.

CUARTA SESIÓN: *LAS ARTES Y EL RENACIMIENTO ESPAÑOL: UNA PROBLEMÁTICA*

La sesión se inauguró con la ponencia de la profesora María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid), titulada “Francia/Borgoña versus Italia en la escultura castellano-leonesa del Renacimiento”. Redondo hizo hincapié en un contexto donde el Camino de Santiago, el comercio, las ferias, o la propia presencia de artistas extranjeros, influyeron decisivamente en las artes. Tras presentar diferentes ejemplos de escultores y entalladores franceses en territorios castellano-leoneses, Aragón o La Rioja, Redondo se centró especialmente en el análisis del efecto de esa presencia en el desarrollo de la escultura de nuestro país, comparándolo siempre con el enorme influjo de lo italiano. Asimismo, recordó la gran ambición económica de estos talleres, dedicándose alguno de estos franceses a editar libros y estampas, contribuyendo de manera decisiva a la difusión de ideas y motivos decorativos. Redondo ilustró estas ideas a través de una serie de artífices franceses a lo largo del siglo XVI. Por otro lado, la ponente se preguntó si realmente existió una “manera” francesa y otra italiana, a lo que contestó con el caso de Felipe Bigarny, que presentó como paradigma de todo este asunto, ya que se tituló a sí mismo como “borgoñón”. Redondo incidió en la apertura de estos artífices a otras influencias, algo que los llevaría a una multiplicidad de lenguajes, como fue el caso de Bigarny, de quién cuestionó su novedad renacentista y su posible Renacimiento a la francesa, ya que se recordó el gran influjo del “romano” en él. Al hilo de este asunto, la ponente expuso el caso de Juan de Juni, francés que conoció Italia y posteriormente trabajó en León.

Clausuró esta cuarta sesión la profesora Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza), cuya ponencia se tituló “Percepción y diálogo de modelos artísticos durante el Renacimiento en Aragón”. Morte recordó el interés del profesor Bustamante por el asunto, aunque la ponente se centró exclusivamente en la pintura y la escultura de Aragón desde finales del siglo XV hasta las dos primeras décadas del XVI. Así pues, comenzó exponiendo la problemática de la interpretación de las fuentes documentales; éstas –junto con las propias obras en sí– fueron sus principales asuntos de estudio. Además, recordó que habría que tener en cuenta sobre qué percepción tenían en aquella época sobre lo que era gótico o lo que era renacentista. La profesora Morte expuso en primer lugar la problemática de la percepción y diálogo de modelos artísticos a través de una multitud de documentados ejemplos. La ponente recordó el intercambio de modelos y referencias tanto italianas, como francesas o alemanas, fenómeno debido en gran medida a la estampa, alemana e italiana. Con ello reflexionó sobre si los artífices se basaron en modelos que hoy consideramos góticos o, en su caso, renacentistas, como expuso a través del contrato firmado por el pintor Pedro de Aponte en 1511 donde se le exigían distintos modelos –renacentistas y góticos–, defendiendo Morte una coexistencia de ambos. En una última parte, Morte analizó ejemplos de pintura y escultura, a través de la obra pictórica del Maestro de Sigüenza o de los retablos de Bolea, Montearagón o el de El Pilar, entre otros. En este último caso participó Damián Forment, quien –para Morte– fue el artífice que más significativamente contribuyó a modificar la plástica aragonesa.

La mesa se cerró con el habitual debate, donde se destacó lo conveniente de ambas ponencias, las cuales trataron problemáticas semejantes, pero en áreas geográficas distintas. Fernando Marías subrayó la importancia de analizar conceptos como “el romano” y “lo italiano”, y expuso el problema de la historiografía tradicional española, que ha tratado de nacionalizar a multitud de artistas flamencos o franceses que trabajaron en nuestro país. Marías recordó que durante el Renacimiento interesaba el prestigio de lo extranjero, por lo que cuando se expresaba que una obra debía hacerse “al romano”, por ejemplo, se estaban señalando intenciones totalmente contrarias a crear un arte “nacional”, en todo caso como elemento de distinción o modernizador. De ahí que Marías hiciera referencia a la necesidad de revisar muchos aspectos aún relativos a la Historia del Arte del Renacimiento. La profesora Morte reflexionó alrededor de diferentes asuntos como la gran necesidad de revisar la documentación y sus problemáticas, así como la importancia de los términos usados en ella, ya que, según Morte, ciertos términos dan importantes pesquisas sobre cuáles eran los gustos de una época y de las personas que encargaban la obra. La profesora Redondo hizo hincapié en la necesidad de examinar este tipo de historiografía –con tendencia a nacionalizar– desde el punto de vista del contexto en el que surgió, distinto al contexto en el que se trabaja la Historia del Arte actual; apuntando con ello que sería más correcto hablar de un “arte en España” que un “arte español”. Para Redondo, por lo general, existió un problema de calidad artística entre los españoles durante este tiempo, y, sobre todo, hubo una gran demanda que los artesanos locales no pudieron satisfacer. Por otro lado, Marías hizo hincapié en que las fuentes deben de ser sometidas a un proceso de análisis y de deconstrucción, ya que la tradición positivista se interesó únicamente en datos concretos como fechas o nombres. El profesor Carbonell, por su parte, afirmó que el origen de este problema alrededor de los términos procede de que la historiografía ha pretendido explicar este tipo de fenómenos artísticos, que no son nacionales o internacionales, con conceptos nacionales. La unanimidad coincidió en lo problemático de definir el término “artista español del Renacimiento”, en esa línea de repensar conceptos que este seminario quiere proponer. En torno a este debate, el profesor Riello reflexionó sobre el concepto apuntando el origen de imaginero, que se asocia a la definición de “hacedor de imágenes”, por lo que define un concepto de artista distinto al de escultor.

QUINTA SESIÓN: *PINTURA DE HISTORIA, HISTORIA DE LA PINTURA*

Tras el interesante debate surgido al final de la segunda sesión, se dio paso a la última de las sesiones de este seminario, moderada por María Cruz de Carlos (Universidad Autónoma de Madrid). Inició ésta la profesora Rosa López Torrijos (Universidad de Alcalá de Henares), con una ponencia titulada “Ejemplos de escenarios geográficos para imágenes de hechos históricos”; donde afirmó que, en el caso español se descuidó la difusión visual de estas campañas, a juzgar por la autoría y origen de las estampas. Por el contrario, la necesidad de elementos gráficos antes de las campañas y la calidad de estas estampas hacen suponer que existió un gran interés por dichas imágenes, a pesar de que no disponemos de muchos ejemplos. Con relación al primer asunto de

interés de esta ponencia, el de la elaboración de materiales gráficos previos a la batalla, López Torrijos recalcó el gran desconocimiento en cuanto a lo que se refiere a los principales personajes del siglo XVI y su relación con estas imágenes. Durante el Quinientos español, y tras la figura del rey, los más actores más relevantes en cuanto a este asunto eran, por un lado, el duque de Alba, Capitán General de los Ejércitos de Tierra, y de otro, el marqués de Santa Cruz, Capitán General de la Armada; por lo que López Torrijos llevó a cabo un análisis de ambos, pero centrándose especialmente en el segundo, puesto que el profesor Bustamante ya se había ocupado del primero. Así, López Torrijos analizó el palacio del Viso del Marqués –que perteneció a este marqués de Santa Cruz–, centrándose en dos episodios que sirvieron para ilustrar sus hipótesis acerca de cómo se crearon esos escenarios geográficos para los hechos históricos: los fondos de los frescos del asedio de Bolonia y los de Argel. López Torrijos analizó en ellos la creación de los distintos escenarios de estas batallas, documentando asimismo este proceso a través de numerosas estampas nacionales e internacionales. A modo de conclusión, afirmó cómo la propia disposición de los frescos, enfrentados entre sí, explica una enemistad entre nuestro país y los países representados en la pintura.

Seguidamente, la profesora Véronique Gerard-Powell (Université de la Sorbonne de París), intervino con una ponencia titulada “Dinastía austríaca y pintura en el Alcázar de Madrid”; la cual se centró en la representación de la dinastía Habsburgo en el palacio madrileño y en El Pardo, especialmente desde el punto de vista historiográfico: analizando qué aspectos se han estudiado y cuáles no y, sobre todo, cuáles son susceptibles de revisión. La ponente destacó la importancia de seguir algunas líneas de investigación trazadas por Bustamante, incidiendo en el peligro de la “excesiva interpretación” que algunas investigaciones han querido ver en ciertas pinturas y arquitecturas. Gerard-Powell comenzó con la ampliación del alcázar por Carlos V, que tomó la vieja residencia de los Trastámara y la renovó, al igual que con el palacio del Pardo, pasando después a analizarlos ambos y a resaltar la importancia de su decoración. A modo de comparación, la ponente trató la decoración del alcázar de Segovia intentando reconstruir esa mitología de los Habsburgo, como en el caso de las series icónicas de los Austrias. Gerard-Powell revisó varios ejemplos a través de diferentes ciudades europeas que, como Brujas, estuvieron en relación con Carlos V o Felipe II, y analizó las representaciones de personajes como María de Hungría y su importancia en la conformación de esa imagen familiar con los importantes encargos que hizo a artistas de la talla de los Leoni, Tiziano o Moro. Finalmente, repasó la decoración y la disposición de la colección artística del alcázar de Madrid además de la Galería de retratos del Pardo, la cual –según la ponente– se ha convertido en un importante problema historiográfico.

Como colofón, el profesor José Riello (Universidad Autónoma de Madrid) presentó una ponencia titulada “Mühlberg en Alba de Tormes. Apuntes sobre una historia en imágenes”, que versó sobre la –problemática– relación entre el discurso narrativo y el discurso figurativo, analizando el estatus del que gozó la pintura de historia como género por antonomasia en la historia de la pintura. Desde un planteamiento metodológico, estas ideas quedaron ilustradas a través de distintas comparaciones entre discursos textuales y visuales de la batalla de Mühlberg, concretamente mediante el parangón entre el *Comentario a la Guerra de Alemania* de Luis

de Ávila y Zúñiga y los frescos del torreón de Alba de Tormes, mandados hacer por Fernando Álvarez de Toledo –III duque de Alba–, indiscutible protagonista de aquella batalla. Riello defendió que estos frescos encargados por el duque, y situados en un lugar privado del palacio, se separaban de la línea trazada por las crónicas y textos oficiales en que ensalzaban a Carlos V como centro de aquella victoria para celebrar a Fernando Álvarez de Toledo como principal actor de aquel triunfo. Así, el ponente defendió una línea de investigación y de revisión historiográfica donde las imágenes no tienen por qué responder o coincidir con los textos; unas “grietas” que resultan muy interesantes para el investigador. Riello afianzó sus teorías a través de una llamativa cláusula del testamento del duque en la que pedía que todos los días 24 de abril –día de la batalla de Mühlberg– se cantara una misa, entendiendo así la importancia que para el duque hubo de tener dicho episodio a pesar del *constructo* que defendió la crónica de Ávila y Zúñiga –entre otras–, donde el duque pasaba a un segundo plano frente al emperador Carlos V. Asimismo, el ponente analizó otros asuntos transversales como el problema de la representación de lo *ficto* en tapices y pinturas, sosteniendo que –para él– estas imágenes “no eran asimilables a la historia”, o la necesidad de revisión de esos “mitos o héroes nacionales” que, en multitud de ocasiones, son fruto de un *constructo* historiográfico.

Durante el último debate se aprovechó para reflexionar sobre estas novedosas y diferentes visiones de la relación entre lo textual y las imágenes. Por un lado, contra esa autonomía de la imagen frente al texto se propuso que los frescos de Alba respondían más bien a una idea lógica de protagonismo del duque en su propio espacio, es decir: su palacio. Por otro lado, se defendieron los postulados anteriormente expuestos en torno al duque como ensalzador de su propia visión de la batalla de Mühlberg, al menos en su privacidad. En todo caso, estas novedosas interpretaciones provocaron un interesante debate desde variados puntos de vista, algo relevante para un seminario que buscó “mirar” desde otras perspectivas el arte en España. Algunos ponentes hicieron referencia al palacio del marqués de Santa Cruz o a las imágenes de la batalla de Lepanto en comparación con las Mühlberg. Así, Marías recalcó la importancia de entender la génesis de las imágenes, que tenían unas características distintas al propio episodio histórico en sí. Por su parte, González García defendió la importancia del debate en torno a cuál de las crónicas de la batalla se definió como “la oficial”, problemática extrapolable a otros asuntos. También éste debatió, junto a Riello, en torno a lo *ficto* y lo real de las imágenes. Por último, el debate se centró en la Galería de retratos del Pardo, un curioso caso donde los autorretratos de Tiziano y Moro colgaban entre los personajes más relevantes de su tiempo.

CONCLUSIONES

Desde el inicio, tanto los coordinadores del seminario como el resto de ponentes fueron hilvanando una serie de preguntas y respuestas que, en conjunto, forman algunas de las conclusiones, sugerencias o nuevas vías a considerar. Algunas de estas novedosas perspectivas, como el caso de las dudas en cuanto a la formación de Juan de Herrera o la relación entre imagen y texto, han sido ya incluidas a lo largo del texto. Sin embargo, los coordinadores, además de agradecer a los diferentes especialistas

venidos desde distintas partes del mundo, así como al público en general, concluyeron con algunas ideas que resultaron indiciarias para este seminario y que, mucho antes, lo fueron en el itinerario académico y vital del profesor Bustamante.

En general, en la mayoría de los trabajos se evidenció la necesidad de analizar los múltiples asuntos desde diferentes puntos de vista, enriqueciendo el discurso tradicional –a veces monolítico– que la historiografía ha creado. Así, se ensalzó la necesidad de romper ciertos mitos o ciertas ideas erróneas que han ido sucediéndose en torno a estos casos. La consciencia de que en la Historia del Arte en España todo –o gran parte de ese todo– aún resta “por escribir”, sobresalió por encima de cualquier otro postulado secundario.

El Escorial, cargado simbólicamente de mitos, se convirtió en el caso paradigmático y mejor ejemplo de esta necesidad. Junto a esto, el análisis de los hombres y mujeres que aparecieron en este seminario, además de la problemática en cuanto a la creación de imágenes –pinturas o tapices– y el género de la pintura de historia aquí abordados, mostraron como aún existen diferentes asuntos que ya creíamos sentenciados pero que, sin embargo, merecen ser replanteados. El Renacimiento hispánico y su propia definición en sí, así como sus influencias y modelos o el propio concepto de artista español, mostraron las grandes problemáticas de una época que la historiografía a veces no ha tenido suficientemente en cuenta. Una Historia del Arte quizás demasiado tamizada desde el filtro español; demasiado tópica y utópica, donde a veces se han soslayado contradicciones, defectos o debilidades, frente a virtudes y heroicidades. Una Historia del Arte “que nunca tiene fin, y que nunca quedará cerrada”, en palabras de Marías.

Durante el seminario se insistió en que los diferentes trabajos del querido profesor Bustamante versaron de manera recurrente en torno al Escorial, como piedra angular de su carrera. Una piedra que, tanto el profesor Agustín como el mismo Ortega y Gasset, anunciaron como infinita; una “gran piedra lírica”, cambiante según qué hora y qué luz. Una piedra que aún no se ha convertido en polvo. Quede este seminario como muestra de ello.

Álvaro Cánovas Moreno (IULCE-UAM)