

AVISOS

NOTICIAS DE LA REAL BIBLIOTECA
AÑO III, Nº 14. NOVIEMBRE 1998

ELENA PÁEZ RÍOS

IN MEMORIAM

MEMOR ADVERSAE



DULCIS SINE PULVERE PALMA

Dulce palma llama Horacio a la victoria que tiene como fin la paz, aquella que se alcanza cuando se vence por la razón. Se consigue con el menor daño; se llega a ella a través del arte y no de la fuerza. De todas, es la que sale menos cubierta de polvo.

Elena Páez formó, desarrolló y sostuvo en momentos adversos la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Alentó, tenaz e infatigable, los estudios sobre el grabado y el dibujo.

Lo agudo y lo noble de su mirada perviven.

M. L. López-Vidriero

SOBRE UN DIBUJO DESNUDO DE ALONSO CANO

Delfín Rodríguez Ruiz

A Doña Elena..., por el aire que aún pasea entre *sus* dibujos...

... Tal vez nos queda

algún árbol en la ladera, para verlo a diario

de nuevo: nos queda el camino de ayer

y la misma fidelidad de una costumbre

que se encontró a su gusto en nosotros, y se quedó sin irse.

Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino* (1923).

El papel verjurado mide quince por catorce centímetros. Rasguños, trazos, líneas, tramas, manchas, aguadas de bistro y el color ausente del papel ocupan el soporte casi cuadrado del dibujo, de los dibujos, en él depositados. Escrita con letra anónima, una inscripción antigua, a la vez atribución a un artista, «de Alonso Cano», pintor, escultor y arquitecto, y, con distinta pluma, «2R», precio histórico de un dibujo silencioso y quieto.

Dibujo de dibujos y dibujo del dibujo, hubo quien quiso encerrar lo trazado por la mano del artista en las groseras líneas de lápiz que seguramente sirvieron para enmarcarlo en época muy posterior. Aunque lo cierto es que, una vez liberado del marco, la compleja acumulación de trazos de Alonso Cano (1601-1667) afirma con rotundidad su capacidad para cambiar metafóricamente de escala, para irse del papel. Y eso que se trata de un dibujo que parece haber querido quedarse en eso, en dibujo. Un permanecer quedo que suele ser una rara cualidad de esos gestos tan próximos a las manos de los artistas, es decir, de los dibujos, o al menos de algunos de ellos. Los hay que representan lo real, lo visto, lo ya dibujado, incluso interpretándolo. Otros, son proyectos, sirven como lugar de paso, son funcionales, transitables, útiles para otra cosa. Pero hay algunos que parecen pensados para demorar su interpretación, su utilidad, su función. Pensados para confundir, para suspender el juicio, en un barroco ejercicio de muda elocuencia. Y el de Cano parece recoger, en un ejercicio casi imposible, esas múltiples funciones: ser lectura de lo ya realizado, ser proyecto de algo por venir y, por último, poder presentarse como un ejercicio autónomo, impreciso, sin destino aparente, mera meditación sobre el papel, como si todos los rasgos, precisos, propios de la regla y el compás, de la arquitectura, o imprecisos, propios de los trazos llenos de emoción, intensos, vueltos a trazar, repasados, temblorosos, propios de la figura desnuda, estuvieran condenados a entenderse como ejercicio, como ensayo, en el recoleto espacio del soporte.

El dibujo de Alonso Cano está lleno de cosas, de objetos, de líneas, de tramas, de instantes de tinta, de manchas, de orden y desorden, de planitud y volumen, de espacio y de vacío, de promesas de futuro, incluso de un desnudo de mujer. Un desnudo que surge de la luz del papel y que parece someter el resto de los tiempos, que son tiempos del trazar y del emborronar, de las líneas seguras, mecánicas, y de los inseguros y arbitrarios trazos, a su presencia. Un desnudo cuya luz, es decir, el color del papel, aparece sujeta por rasguños de pluma, simulaciones de sombras y de piel a base de trazos zigzagueantes o en forma de segmentos de círculo convexos, límites de la forma y de la figura, que no solo permiten la revelación del volumen de esta última, sino incluso deducir su carácter escultórico. A su alrededor, el vacío es representado por una aguada uniforme, necesariamente más oscura que la luz del papel, dada suavemente con el pincel y cobijada por la redondez truncada del arco que la guarda. Pero es engaño, es simulación, barroco «ornato de palabras», como supiera escribir Baltasar Gracián. Es como si Cano hubiera dispuesto en torno al desnudo todas las posibilidades del dibujo y por eso, en el ámbito de lo dibujado, arquitectura y figura encuentran una forma de entendimiento ensimismada. Las líneas, los trazos, las aguadas, parecen metáforas de eso mismo, del agua, sometida a «obediencia ingeniosa», a forma, como dijera del agua de las fuentes de Roma el jesuita Daniello Bartoli.

El desnudo parece surgir del vacío de la aguada o, tal vez, la luz del primero sólo resulte explicable si se oscurece, por medio de la segunda, el espacio que ocupa. Es decir, si se pinta el aire que rodea el volumen escorzado

de la figura femenina. Sin embargo, como para demostrar que el vacío así representado es en realidad espacio, el arco que los guarda también tiene sus molduras lavadas con aguadas sepías de diferente tonalidad, conformando su relieve, su ligera y escalonada profundidad, acentuada además por la proximidad o el alejamiento de las líneas trazadas con el compás.

Hay aquí una cuestión decisiva que tiene que ver tanto con la idea de dibujo que maneja Alonso Cano como con la posible interpretación del mismo. El arco, dibujado con compás, que guarda el vacío del espacio en el que se sitúa la figura desnuda, dibujada con trazos repasados o temblorosos, con un tiempo lento en la definición de la forma, es también un arco arquitectónico, es un dibujo de arquitectura, alzado sobre una imposta corintia, según la *Regola* de Vignola (1562) — y es sabido que Alonso Cano, además de arquitecto, poseía numerosos libros y tratados de arte y arquitectura, así como estampas y dibujos, en los que siempre supo leer y encontrar lo que buscaba —. Pero la arquitectura del arco no puede ser transparente como anuncia y declara el dibujo al dejar traslucir la cabeza del desnudo a través de la esperable opacidad de la arquitectura del arco y, sin embargo, no puede afirmarse que, en el ámbito del papel y de la composición, no exista relación alguna entre ambos, como ya ha podido verse. Es más, la imposta se hace también transparente, como corresponde a un dibujo arquitectónico, por medio de la sección, casi un eco de su solidez, que la acompaña.

Algún autor ha apuntado una relación entre arquitectura y desnudo, como si aquella hubiera sido pensada para cobijar a éste, fuese en función de retablo o de arquitectura de fiesta, en una imposible transparencia de la primera, aparentemente sólo verosímil en el espacio imaginario y concreto del dibujo. Aunque lo más frecuente es que los comentarios se hayan centrado sobre el hermoso desnudo de mujer que en él aparece y que tan infrecuente es encontrar en el arte español del siglo XVII, con excepción de Velázquez, olvidando el arco y los otros fragmentos de dibujos y manchas de pincel que se entrecruzan sin sentido aparente con la arquitectura y la figura mencionadas, aunque las manchas aspiren a la cualidad de sombras de acompañamiento. Fragmentos, por tanto, de formas, de molduras, pero, a la vez, líneas seguras de compás o de regla e inseguras de tramas imprecisas, de manchas que llaman al volumen, como quien ensaya las posibilidades del dibujo.

¿Qué es? ¿Qué representa, por tanto, el dibujo de Alonso Cano? La respuesta no puede ser sino compleja. Por un lado, parece una reflexión azarosa y autónoma sobre la idea misma de dibujo, una suerte de palimpsesto en el que se superponen diferentes momentos de la mano del artista, desde el desnudo de mujer a los tanteos de tramas o manchas. Pero el hecho de que todos se revelen a la vez, unidos por medio de sutiles aguadas, pudiera ser debido también a que, detrás de la aparente gratuidad del ensayo, se ocultara un proyecto, una intención precisa, aunque, sin duda, lejana de un retablo (¿cómo conciliar el abandono sensual del desnudo de mujer con lo religioso?... aunque siempre queda Susana...). Si de un proyecto se tratara, no cabe duda de que su destino inevitable habría debido ser una arquitectura de fiesta, aunque suele ser habitual que se la denomine efímera, o, tal vez, la fuente de un jardín. Si el proyecto lo fuera de una fuente o de una arquitectura de fiesta habría que convenir con autores como Wethey o Pérez Sánchez que la fecha probable del dibujo debería situarse en la etapa madrileña de A. Cano y, más precisamente, entre 1645 y 1652, casi coincidiendo con otro dibujo que Wethey (D-53 de su último catálogo) entiende como una idea de «fuente mural» para alguno de los jardines de los Sitios Reales.

Por otra parte, también es posible que este desnudo de mujer, sin atributos iconográficos claros, casi como un desnudo del natural, cuya cualidad escultórica parece evidente en su también desnuda soledad, pudiera ser memoria de algo visto por Alonso Cano y usado ya fuera como ejercicio autónomo y gratuito o como proyecto. Recuerdo de lo visto o versión de una figura de mujer ya representada (G. Bachelard hubiera podido escribir que se trata de la noche del dibujo mientras el artista piensa en el alba, en la aurora), el dibujo desnudo de Cano ha podido ser identificado con Venus, con Andrómeda, incluso, más discretamente, con nadie. Sin embargo, si leemos con atención algo repetido en innumerables ocasiones por diferentes historiadores sobre el clasicismo de las figuras del Cano, cabe la posibilidad de proponer una identificación iconográfica cuya última función en el dibujo es aún imprecisa, a medio camino entre la memoria, el ensimismamiento y el proyecto. En efecto, en 1800, Ceán Bermúdez escribía en su biografía de Cano lo siguiente: «Mas el estilo de sencillez en las actitudes, de grandiosidad en las formas, de verdad y buen gusto en el plegar de los paños, que adoptó en la escultura, hacen sospechar, que su verdadero maestro haya sido el estudio que pudo haber hecho en las estatuas y bustos griegos que había entonces en

Sevilla en el palacio del Duque de Alcalá, llamado casa de Pilatos, pues que ni el Montañes podía enseñar-
le tan buenas máximas, ni él podía haber inventado unas formas tan parecidas á las del antiguo».

Es como si Ceán, que vivió en Sevilla varios años y coleccionó dibujos de Alonso Cano, hubiera tenido en sus manos el que ahora nos ocupa ante la escultura que podría haber servido de fuente para el desnudo y que aún se conserva en el palacio de la Casa de Pilatos de Sevilla. Muy recientemente Vicente Lleó, al estudiar la Casa de Pilatos y las colecciones de antigüedades del primer Duque de Alcalá, ha llamado la atención sobre la necesidad de estudiar con mayor precisión la relación que desde el siglo XVI siempre se ha señalado entre esas antigüedades y el arte sevillano de la época y del siglo XVII. Y es, en este sentido, en el que no parece aventurado identificar la mujer desnuda de Cano con la *Ninfa dormida* de la Casa de Pilatos, escultura del siglo XVI que sigue modelos romanos muy conocidos y repetidos con insistencia en diferentes jardines de Roma y alrededores (Vaticano, villas de Colocci, de Salviati, d'Este en Tivoli...) durante el siglo XVI. Ninfa dormida o Venus durmiente, casi siempre aparece asociada a una fuente, al agua, como en efecto ocurría con la escultura mencionada, situada originalmente en una gruta y fuente en el patio «grande» del palacio sevillano, en el llamado por Lleó «jardín arqueológico» del primer Duque de Alcalá. La frecuencia con la que los intelectuales y artistas del círculo de Pacheco, incluidos sus discípulos Velázquez y Cano, celebraban «academias», discutían y paseaban en la Casa de Pilatos a comienzos del siglo XVII, ha sido descrita en numerosas ocasiones y fantaseada literariamente en un bellísimo y conocido texto de C. Justi. Que el hermoso desnudo de Cano pudiera ser memoria y recreación de aquellos paseos no hace sino confirmar, si este reconocimiento fuera cierto, lo que de forma genérica era habitual intuir, con independencia de la altísima calidad y complejidad del propio dibujo.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

El bellissimo e importante dibujo de Alonso Cano, objeto de este breve comentario y cuyos anteriores propietarios fueron A. de Beruete y L. Feduchi, ha sido adquirido recientemente por el Museo del Prado (primavera de 1998). Sobre las cualidades del mismo han insistido con frecuencia los especialistas en la obra de Cano. Véanse, al respecto: F. J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, Madrid, 1930, vol. IV, lám. CCCL; M. Martínez Chumillas, *Alonso Cano*, Madrid, 1948, que llegó a dudar de la atribución del dibujo a Alonso Cano, el «recatado Racionero», por tratarse de un *desnudo* (?), pp. 141-143; H. E. Wethey, «Alonso Cano's Drawings», en *The Art Bulletin*, núm. LI (1952); H. E. Wethey, *Alonso Cano. Painter, Sculptor and Architect*, Princeton, 1955; A. E. Pérez Sánchez, *Gli spagnoli dal Greco a Goya (I disegni dei maestri)*, Milán, 1970; H. E. Wethey, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983; R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985; A. E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986; B. Bassegoda, «Alonso Cano (1601-1667). Estudio de desnudo femenino», en *Raíz del Arte II. Una exposición de dibujos antiguos (Siglos XVI al XIX)*, Barcelona, 1996, pp. 32-35.

Sobre nuevos dibujos atribuidos a Alonso Cano, véase D. Rodríguez Ruiz, «Álbum de Antonio García Reinoso (siglos XVI-XVIII)», en AA. VV., *Catálogo de Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 315-363.

Sobre la formación sevillana de Alonso Cano y su relación con la Academia de Francisco Pacheco véanse, entre otros, J. Bernal Ballesteros, *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, 1976; J. Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980; J. M. Serrera, «Alonso Cano y los Guzmanes», en *Goya*, núm. 192 (1986), pp. 336-347; F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, (1ª ed., Sevilla, 1649), ed. de B. Bassegoda, Madrid, 1990.

La relación de Pacheco y su círculo de intelectuales y artistas, al que perteneció Cano, con la *Casa de Pilatos* de Sevilla fue literariamente novelada por Carl Justi en su fascinante y apasionado *Velázquez y su siglo* (Bonn, 1888), Madrid, 1953 (cito por la edición italiana, al cuidado de W. Waezoldt y traducida por M. Bacci, Florencia, 1958). La posibilidad de que Cano hubiera contemplado y asumido en sus obras la lección que podía derivarse de la colección de antigüedades del primer Duque de Alcalá, en su palacio sevillano de la Casa de Pilatos, fue formulada en primer lugar, que yo sepa, por Juan Agustín Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, T. I, p. 208). La observación ha sido repetida con insis-

tencia para explicar el clasicismo de las obras de Alonso Cano y, en especial, en otro apasionado y brillante estudio, el que dedicara a su obra de escultor Manuel Gómez-Moreno, «Alonso Cano, escultor», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1926, pp. 177-214, así como por Wetthey.

Recientemente ha sido Vicente Lleó quien ha reclamado, al estudiar las colecciones del Duque de Alcalá y la Casa de Pilatos en Sevilla, una mayor precisión a la hora de establecer vínculos entre los artistas sevillanos del siglo XVII y las antigüedades reunidas en el palacio mencionado. Y es en ese contexto en el que es posible inscribir esta breve nota, que pretende establecer una relación estrecha entre el dibujo de una mujer desnuda de Alonso Cano y la *Ninfa dormida* del llamado «jardín arqueológico» de la Casa de Pilatos. Sobre estos temas véase V. Lleó, «El jardín arqueológico del primer Duque de Alcalá», en *Fragmentos. Revista de Arte*, núm. 11 (1987), pp. 21-32 y *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998.

Sobre la iconografía y usos simbólicos e ideológicos de la *Ninfa dormida* durante los siglos XVI y XVII, así como sobre su confusión con Venus, Ariadna, Cleopatra e incluso con la cristianizada Susana, además de la vinculación de esa figura con los jardines y grutas de este período, véanse, entre otros muchos estudios, O. Kurz, «Nuius Nympha Loci. A Pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVI (1953), pp. 171-177; E.B. Mac Dougall, «The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type», en *The Art Bulletin*, 57 (1975), pp. 357-365; C. D'Onofrio, *Acque e Fontane di Roma*, Roma, 1977; P. Pray Bober, «The Coryciana and the Nymph Corycia» en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XLI (1978) pp. 223-239; M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, 1980; M. L. Madonna, «Il Genius Loci di Villa d'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio», en M. Fagiolo (ed.), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma, 1981, pp. 190-226; E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1983; S. Deswarte, *Il «perfetto cortegiano» D. Miguel da Silva*, Roma, 1989. Es posible que, atendiendo a esta bibliografía, pudiera interpretarse el «jardín arqueológico» de la Casa de Pilatos sevillana como un lugar atento a un programa en el que la *Ninfa dormida* no debía ocupar una posición menor, conociendo, además, cómo B. Tortello le construyó una gruta en el jardín, hoy inexistente. Véase, al respecto, V. Lleó, *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998, p. 53.

CURRÍCULUM VITAE DE ELENA PÁEZ RÍOS

Nació en 1909 en La Unión, un pueblo minero de la provincia de Murcia cercano a Cartagena. Allí vivió hasta los 16 años, estudiando por libre el bachillerato con un sacerdote del pueblo y yendo a examinarse al instituto de Cartagena. En 1923 se trasladó a Madrid para estudiar la carrera de Filosofía y Letras y vivió en la Residencia de la calle Fortuny, el equivalente para señoritas de la Residencia de Estudiantes.

ESTUDIOS

1929. Licenciada en Filosofía y Letras, especialidad de Filología, por la Universidad Complutense de Madrid.

CARRERA PROFESIONAL

1930. Ingresó por oposición en el Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios y es destinada a la Biblioteca Nacional.

1932. Pasa a prestar sus servicios en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional.

1948. Es nombrada Jefe de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, puesto que desempeña hasta su jubilación en 1979. Ha trabajado, pues, en la Biblioteca Nacional durante 49 años y seis meses.

PUBLICACIONES

• REPERTORIOS E ÍNDICES

- *Iconografía Britana. Catálogo de los retratos grabados de personajes ingleses de la Biblioteca Nacional.* Madrid, Biblioteca Nacional, 1948.
- *El Museo Universal. Madrid (1857-1869).* (Colección de Índices de Publicaciones Periódicas / dirigida por Joaquín Entrambasaguas, nº XIV), Madrid, C.S.I.C., 1952.
- *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional /* Redactado bajo la dirección de Elena Páez, Madrid, Biblioteca Nacional, 1966-1970, 5 v.
- *Repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional /* Bajo la dirección de Elena Páez, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1981-1985, 4 v.

• CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- *Grabados y dibujos de Goya en la Biblioteca Nacional. Catálogo-guía de la exposición,* Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1946.
- *Exposición de temas navideños: Biblioteca Nacional. Estampas -Libros. Catálogo-guía /* Redactado por la sección de Estampas, Madrid, Biblioteca Nacional, 1949.
- *Exposición de Semana Santa: Biblioteca Nacional. Temas de la Pasión. Catálogo-guía de la exposición /* redactado por Elena Páez y Consuelo Angulo, Madrid, Biblioteca Nacional, 1950.
- *Exposición Fortuny. Grabados y dibujos de Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo legados a la Biblioteca Nacional,* Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1951.
- *Antología del grabado español: Quinientos años de su arte en España: Catálogo-guía de la exposición: Homenaje de la Biblioteca Nacional de Madrid al I Congreso Ibero Americano de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual /* preparado por la Sección de Estampas bajo la dirección de Elena Páez, Madrid, Biblioteca Nacional, 1952.
- *Luis XIV y su corte en el grabado francés /* Exposición preparada por la Sección de Estampas, bajo la dirección de Elena Páez, Madrid, Biblioteca Nacional, 1952.
- *Grabados, litografías y dibujos. Catálogo de la exposición de Bibliografía mariana,* Madrid, Biblioteca Nacional, 1954.
- *Homenaje al Pontificado: Pío XII: Exposición selectiva: Fondos bibliográficos y artísticos: Madrid, 6-13 mayo 1956,* Madrid, Biblioteca Nacional, 1956.
- *Rembrandt y artistas de su época,* Madrid, Biblioteca Nacional, 1969.
- *Durero en la Biblioteca Nacional,* Madrid, Biblioteca Nacional, 1971.
- *Arnáiz. Exposición antológica 1960-1972,* Madrid, Biblioteca Nacional, 1972.
- *Goya en la Biblioteca Nacional: Exposición de grabados y dibujos en el sesquicentenario de su muerte: Mayo-junio 1978,* Madrid, Biblioteca Nacional, 1978.
- *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional. Catálogo de la exposición /* Bajo la dirección de Elena Páez, Madrid, Julio Ollero, 1993.

• NORMAS

- «Proyecto de normas para la catalogación de grabados», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LVIII (1952), pp. 399-448.

• ARTÍCULOS

- «Unos grabados españoles de 1520 y 1521: Aportaciones al estudio del grabado primitivo en España», en *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 1934, II, pp. 349-355 (Homenaje a Mérida).

- «Unas muestras curiosas de iconografía regia escocesa conservadas en la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIV (1948), pp. 105-107.
- *Estampas marianas selectas de la Biblioteca Nacional* / Selección, prólogo y notas por Elena Páez, Madrid, Biblioteca Nacional, 1956.
- «Juan Barcelón, grabador murciano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXV (1958), pp. 311-318.
- «El Escorial en dos grabados italianos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXI (1963), pp. 337-339.
- «Nicolás Perrey ¿grabador napolitano? Sus retratos de personajes españoles», en *Homenaje a Federico Navarro*, Madrid, ANABA, 1963, pp. 343-350.
- «Las Décadas de las Guerras de Flandes», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIII (1966), pp. 159-178.
- «Unas estampas españolas grabadas al aguatinta en la última década del siglo XVIII», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, ANABA, 1974, pp. 111-117.
- «Adquisiciones de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional (años 1975-1976)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXX (1977), pp. 639-641.

LA MANO QUE VE. ELENA PÁEZ Y LAS IMÁGENES DE LA HISTORIA

Fernando Bouza

Muy pocos estudiosos han sabido ver los grabados como Elena Páez Ríos. Aún son menos los que han hecho tanto como ella para que los demás los pudieran y supieran ver.

Contemplar cómo la mirada de Elena Páez, por desgracia ya cansada cuando la conocí, se desplegaba sobre una estampa provocaba en el historiador generalista —y no otra cosa es quien escribe esta nota— un sentimiento de sorpresa que no tardaba en convertirse en admiración. Ningún detalle de ese campo de agramante que es un grabado antiguo del que se conservan estados distintos parecía poder escapar a las exigencias de su examen. En esto, el artículo que en 1966 dedicó a los espléndidos grabados de Romeyn de Hooghe para las *Décadas de las Guerras de Flandes* de Famien Strada y Guglielmo Dondini (Colonia, 1681), es un ejemplo máximo de su método, al mismo tiempo minucioso en el rigor y feliz en la intuición.

Y junto a los ojos, sus manos, que en el caso de Elena Páez siempre me han parecido tan sabias como lo pudieran ser aquellos. Buscaban, sin duda, apreciar la huella fatigada o fresca de las planchas o los tacos, así como las texturas y las calidades del papel, pero, además, se movían sobre la estampa, sus márgenes o su envés con tanta sutileza y, para un profano, con tanta decisión, que estoy convencido de que con ellas doña Elena también era capaz de ver.

Al decir que sus manos veían, no puedo dejar de evocar el inmenso número de grabados que hubieron de pasar por ellas durante las cinco décadas que, entre 1932 y 1979, dedicó la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Una vez papeleteadas en fichas bajo su dirección y, más tarde, convertidos en las miles de entradas de sus *iconografías Britana* (1948) e *Hispana* (1966-1970), de su *Repertorio* (1981-1985) o de sus *Austrias* (1993), gracias a Elena Páez hemos sido los demás los que hemos podido ver esos millares de estampas.

Es triple la deuda que los historiadores han contraído con ella y con los destacados equipos de bibliotecarias que dirigió. De un lado, porque, en circunstancias más que difíciles, conservó y ayudó a recuperar el legado inapreciable de los fondos de la Biblioteca Nacional, una de las más ricas del mundo en retratos y estampas de historia. De otro, porque con enorme tesón hizo posible que esos fondos se pudiesen consultar, dirigiendo empresas de catalogación que no se puede menos de calificar de monumentales, como lo es la *Iconografía*

Hispana en sus cinco volúmenes. Por último, porque lejos de conformarse con conservar y catalogar, también buscó la inserción de esas ricas series de estampas de historia y de innumerables retratos de personajes en su correcto contexto cultural y político.

En la obra de Elena Páez Ríos, el formalismo no se reduce a ese frío positivismo que canoniza, incansable e inútil, sobre terminología, sino que, por el contrario, está lleno de resonancias de la metodología propia del primer tercio del siglo XX en el que ella se formó. Su afirmación de que «todo lo que puede saberse de un grabado está en él» me pareció, en principio, apenas una benévola frase hecha que pronunciaba para estimularme en el trabajo continuado que requiere un estudio metódico de las estampas de historia. Más tarde, he creído encontrar en esas palabras la maravillosa lección de una maestra en la que se cifraba el eco de la mejor historiografía artística europea. Un eco, por ejemplo, del Johan Huizinga, que, al explicar esa especie de cortocircuito casual que conlleva la visión de una imagen, escribía que «la ecuación simbólica fundada en la comunidad de caracteres solo tiene sentido cuando los caracteres son lo esencial de las cosas, cuando las propiedades comunes al símbolo y a lo simbolizado son concebidas realmente como esenciales» (*).

Todo lo que se puede saber de un grabado está en él porque, en primer lugar, el historiador debe rastrear cuantas huellas fueron dejando en su superficie todos aquellos que participaron en su original invención y en su concreta realización. Los más nimios detalles para un profano, la marca serena de una entalladura o el signo estridente de un buril que corrige, por ejemplo, pueden ser el cabo de ese hilo de Ariadna que nos permita guiarnos por el laberinto de un grabado que antes nos dejaba perplejos. Pero, en segundo lugar, también es así porque el grabado acaba por ser el mismo signo de lo que se graba.

Como sucede en todas las imágenes, su concreta realidad es el depósito de aquellas otras miradas que nos precedieron en el tiempo y para las que se inventó, se estampó, se difundió o, en tantos casos, se censuró. En suma, si queremos acercarnos a la evasiva simbología en la que sociedades pretéritas quisieron cifrar su cultura y su mentalidad, hemos de recuperar sus imágenes, en especial sus imágenes grabadas, porque fueron ellas las destinadas a difundir esos valores.

Gracias a las empresas de conservación, catalogación y exposición de grabados de historia de la Biblioteca Nacional que llevó adelante Elena Páez Ríos, un historiador generalista —y no otra cosa es quien escribe esta nota— puede reconstruir la mirada del pasado a través de esos espejos invertidos que se la devuelven siglos después. Pero nunca podrá ver tan inteligentemente como ella lo hacía, con sus sabios ojos, tras los que corrían, prontas, unas manos que se me ocurren de mirar agudo.

(*) Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza, 1984, p. 289.