

ALFONSO PEREZ SANCHEZ, MAESTRO Y AMIGO
ELENA SANTIAGO PAEZ

Maestro y amigo, nada puede resumir mejor que estas dos palabras que encabezaban una esquila anunciando su muerte, lo que Alfonso Pérez Sánchez ha sido para muchos de los que tuvimos el privilegio de conocerle. Sus conocimientos en todos los campos relacionados con las humanidades no solo eran vastísimos sino también muy sólidos y profundos, y Alfonso tenía el don de saber transmitirlos y compartirlos con la mayor generosidad con todo el que quisiera aprovecharlos.

Conocía como nadie la cultura española, la poesía, el teatro, la música, el arte; había leído todo, escuchado todo y visto todo, y todo lo había absorbido y disfrutado con pasión; y esa pasión por las cosas bellas la contagiaba y la compartía con los demás. Pero, junto a ese Alfonso apasionado, vitalista y divertido, había otro rigurosamente analítico, ordenado mental y físicamente, un trabajador incansable que no desaprovechaba un momento; sus libros, sus catálogos, sus artículos son esencia pura, nada sobra en ellos, no hay una palabra de más en su inmensa bibliografía.

Siguiendo la estela de su maestro, don Diego Angulo, puso los cimientos para el estudio de muchos aspectos del arte español y de muchos artistas que habían permanecido en el anonimato por no ser figuras punteras, pero sin cuya obra la historia del arte de ese periodo o ese lugar estaría incompleta y, por lo tanto, no sería verdadera; tuvo la honradez profesional de no dedicarse solo a los artistas archiconsagrados sobre los que se especula hasta su manera de respirar, sino de ir tejiendo el entramado real en el que se han movido los artistas a lo largo de los tiempos, los genios, los grandes y los no tan grandes.

Era un verdadero maestro que realmente guiaba los trabajos de sus alumnos, leía lo que escribían, corregía los errores, sugería el camino que convenía seguir, compartía la información que pudiera serle útil y siempre estaba dispuesto a ayudar a quien le pidiera un consejo o una orientación.

Pérez Sánchez tenía las cualidades imprescindibles para adentrarse en un terreno, sin duda, el más difícil de la historia del Arte, el del dibujo; solo habiendo visto miles de cuadros, teniendo una memoria visual fuera de lo común, una rigurosa capacidad de análisis y una gran sensibilidad se pueden estudiar e identificar estas obras de arte que son la expresión más auténtica, espontánea, viva y variada de cada artista y, por lo tanto, más difícil de codificar. Su *Historia del dibujo en España*, de la editorial Cátedra, con apariencia de un modesto manual, seguirá siendo durante muchos años la obra fundamental para cualquier investigador en ese campo.

Cuando le sobrevino la terrible enfermedad que le privó de la palabra y del movimiento, Alfonso Pérez Sánchez estaba en su mejor momento, ya libre de sus obligaciones docentes a las que había vuelto tras su cese como director del Museo del Prado por haber firmado una carta más contra la guerra, esta vez la de Irak. Estaba haciendo lo que más le gustaba, catálogos de exposiciones, cada uno de los cuales era una monografía que abría un nuevo camino para la investigación o el entendimiento de un periodo, o profundizaba con nuevas aportaciones en la vida o la obra de un artista. Todos esperábamos y deseábamos que, en algún momento, escribiera el libro que sintetizara su profundo conocimiento de la historia del Arte español, fruto de tantos años de trabajo.

No ha tenido tiempo de hacerlo, pero ha dejado tras de sí muchos discípulos y amigos para los que su honradez científica y personal, su generosidad y su laboriosidad serán siempre un ejemplo digno de seguir.



LE MERAVIGLIE DI ROMA ANTICA E MODERNA (*)

Vedute, ricostruzioni, progetti nelle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte
Catalogo della mostra a cura di Maria Cristina Misiti e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
Torino, Daniela Piazza Editore, 2010

FRANCESCO FRANCO

Es la exposición más meritoria organizada por la BiASA desde el lejano 1956, cuando en el Palazzo Braschi de Roma se exhibieron centenares de dibujos del Instituto Nacional de Arqueología e Historia del Arte, una de las instituciones que debían desaparecer según las primeras listas de la maniobra económica de Giulio Tremonti.

La exposición, abierta al público gratuitamente hasta el pasado 31 de julio, alojada en las salas de la planta baja del Museo Nacional del Palazzo Venezia por cortesía de la consejera Rossella Vodret, acogió sesenta dibujos procedentes del copioso patrimonio del fondo Lanciani de la BiASA, cuyo volumen asciende a más de diecisiete mil piezas entre grabados, dibujos y fotografías.

La dirección actual de María Cristina Misiti, procedente del campo de la investigación universitaria, sucesora de Stefania Murianni, directora de infatigable celo burocrático y administrativo, ha conferido un importantísimo incremento a la visibilidad cultural que una biblioteca debe imponerse como mira a pesar de la grave crisis económica del momento. La falta de fondos para la adquisición de libros y la pérdida del derecho, hace ya algunos años, a recibir un ejemplar de cada publicación relacionada con la materia para incrementar el depósito legal, está empobreciendo el patrimonio librario de la institución.

El fondo Lanciani constituye solo una generosa parte del material aún más conspicuo que conserva la BiASA, una biblioteca llena de obras de arte dignas de un gran museo, como bien saben los investigadores que la frecuentan y cuantos trabajan en ella.

Transformar una biblioteca en un museo es imposible, por no decir que es claramente desaconsejable, y más en el caso de una institución de estas características que atrae a investigadores y estudiantes especializados. En todo caso, esperemos que sea esta la primera de muchas exposiciones dirigidas a promover el conocimiento de las colecciones, no solo librerías, en una colaboración estrecha y orgánica entre mundo académico y profesionales bibliotecarios.

El códice en pergamino de la Columna de Trajano y algunos folios en papel sobre el mismo tema –ficha de Arnold Nesselrath–, quizá sean las primeras obras maestras sobre las que se detenga el visitante en su recorrido por las salas. Los autores del Quinientos –cuya identificación a la luz del estado actual de las investigaciones es problemática–, han transformado radicalmente el relato en mármol de la columna: ya no se trata de un acontecimiento expuesto al público sino de un episodio de la historia que puede leerse cómodamente en un ámbito privado. Estamos ante un luminoso testimonio de cómo el dibujo puede ser uno de los principales «actos interpretativos» y al mismo tiempo un medio de conservación, rápido y económico, que sin intervenir sobre el objeto transmite contenidos y formas para el uso de espectadores, estudiosos y también restauradores del futuro.

Prosiguiendo el recorrido, el visitante va haciéndose cada vez más consciente de que se halla rodeado de reproducciones antiguas de originales arquitectónicos que se encuentran en la propia ciudad de Roma, a pocos pasos. Es el caso de la *Vista de la Piazza del Popolo*, de Lievin Cruyl del año 1664 –ficha de Barbara Jatta–, del dibujo que reproduce el Arco de Constantino, un anónimo holandés del siglo XVII –ficha de Jörg Garms–, de los notables proyectos de Ferdinando Fuga para el Palazzo Corsini y la fachada de la iglesia de Santa Maria Maggiore –ficha de Elisabeth Kieven–.

Por supuesto, no podía faltar en esta exposición uno de los elementos más característicos de Roma. También se conoce a Roma como la «ciudad de los obeliscos» pero, etimológicamente, podría corresponderle también el apelativo de «ciudad de los espetones». Obelisco, traducido literalmente del griego, significa espetón por la semejanza formal del cuerpo y la punta del monumento con el utensilio empleado en ámbito culinario; el mismo «espetón egipcio» usado para asar la carne en los kebabs omnipresentes hoy en la capital.

También el fondo Lanciani está lleno de «espetones» –algunos dibujos y varios impresos relativos al transporte y a la erección–, relación de cuentas o proyectos. El tema del obelisco o de la columna triunfal podría propiciar la ocasión, dada la riqueza de materiales, de una futura exposición de la BiASA que se valiese de patrocinios relacionados con la materia, un aspecto sobre el que será mejor dejar a las imaginaciones que vuelen libremente.

Retomando el asunto de la exposición, de entre los muchos obeliscos del fondo, se han seleccionado para su exhibición y para formar parte del catálogo impreso, dos acuarelas de Giovanni Stern –ficha de Elisabeth Kieven– tituladas *Progetto per l'innalzamento dell'obelisco Barberini (ca. 1788)* y *Progetto per l'obelisco di Montecitorio*. En el contexto de la política del papa Pío VI Braschi (1775-1779), ambos proyectos están probablemente vinculados a la colocación respectiva de los obeliscos ante la iglesia de la Trinità dei Monti y la plaza Montecitorio. Habitualmente reconocibles a distancia a ojos del peregrino, expresan claramente la necesidad de «no perder el centro», el centro de la plaza, el punto de convergencia de los caminos y de reunión de los fieles, apuntando derechamente al cielo.

Precisamente la atmósfera celestial se insinúa con delicadeza sobre el papel de las dos acuarelas, como si se tratara de un sutil bastidor teatral al que se entrega la propia atención pictórica de los obeliscos que incorporan unas leves variaciones celestes, grises y blancas. Stern quiere mostrar el tema sin ningún trasfondo arquitectónico que contagie las formas para que pueda percibirse la

pureza de la verticalidad de los obeliscos, susceptibles de ser colocados a voluntad papal sobre cualquier escenario urbano.

Casi sería posible abandonar por un rato la exposición para visitar la arquitectura urbana real y regresar después al Palazzo Venezia a establecer comparaciones que, gracias a los modernos teléfonos móviles con cámara de fotos hd, no tendrían que depender del recuerdo visual sino de la imagen auténtica. Quizá esta relevante exposición, por abundar en el carácter explícito de los contenidos, podía ofrecer un cotejo entre los proyectos antiguos y el estado actual de las arquitecturas a través del recurso a la fotografía.

Resulta interesante, ciertamente, comparar el proyecto –todavía sin atribuir– titulado *Fantasia Architettonica da Fontana di Trevi* –ficha de Jörg Garms– con el estado actual de la fuente en un intento por comprender el sentido de ese espacio en blanco que ocupa la mayor parte del folio, acaso destinado a albergar un capricho que no llegó a realizarse, o quizá una estructura central más imponente que ese arimez de sutil balaustrada que puede verse hoy.

A pocos pasos de la fuente proyectada por Nicola Salvi, el turista se encuentra con la fuente de Pietro Bernini, a los pies de la escalinata de la Plaza de España, escalinata representada en la exposición –sin la fuente– junto a la dominante presencia de la iglesia de la Trinità dei Monti en un célebre proyecto atribuido a Alessandro Specchi –publicado en varias ocasiones y datable antes de 1721; ficha de Jörg Garms–, estéticamente no inferior si bien de corte más excesivo y barroco que la estupenda ejecución de Francesco De Sanctis (1723-1726), oculta por la cotidiana concurrencia de los turistas que vienen a sentarse.

Giuseppe Valadier –ficha de Elisa Debenedetti–, representado en el fondo Lanciani por centenares de dibujos, casi todos en un excelente estado de conservación, es uno de los protagonistas de la exposición a través de sus proyectos que, a veces, en sus pretensiones de organización sociourbanística parecen resentirse de la influencia de los utopistas franceses del Setecientos –véase el caso recogido en el catálogo de la *Pianta topografica del Nuovo Campo Marzio*–. En otros casos, como en los proyectos de organización del Pincio, resulta evidente que Valadier propone soluciones que si bien no se adoptan en el momento constituyen una referencia en los movimientos de líneas de los grupos arquitectónicos de las reformas posteriores. Se expone también el esbozo para el Arco en honor de Pío VII, seguramente un apunte previo al detallado proyecto que se conserva en el vecino Museo Napoleónico de Roma, tal como indica Debenedetti, un trabajo que revela la rapidez con que Valadier creaba sus conjuntos arquitectónicos con todo detalle. Otro posible tema, este de los arcos triunfales, para una futura exposición de la BiASA.

Es imposible referirse brevemente a todas las obras reunidas pero, para concluir, no se puede evitar al menos la mención del célebre plano dieciochesco de Giovanni Battista Nolli –en el que he visto a algunos turistas buscar en vano la Via dei Fori Imperiali–, las dos plantas de Pirro Logorio, un dibujo inédito de Giovanni Battista Piranesi y los dibujos para la decoración de la *Galleria* en la Villa Borghese de Tommaso Maria Conca.

El catálogo, editado por Daniella Piazza con la contribución de la Fondazione Roma, incluye un texto inicial de Maria Cristina Misiti destinado a trazar la historia esencial del fondo Lanciani que hallará su complemento puntual en las páginas posteriores de Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, los cuales cuentan con el beneficio de las reconstrucciones documentales de Luciano Arcadipane, Ida Barberio y Francesca Zannoni –personal adscrito a la BiASA–, autores de interesantes contribuciones al catálogo. Las fichas, con diferentes grados de profundidad y análisis, son obra de varios expertos en la materia: Mario Bevilacqua, Maria Teresa Caracciolo, Elisa Debenedetti, Ursula Fischer Pace, Cristina Herrmann Fiore, Giulia Fusconi, Jörg Garms, Erminia Gentile Ortona, Barbara Jatta, Elisabeth Kieven, Arnold Nesselrath, Susanna Pasquali. Sobre todo, en el caso de los documentos inéditos o poco conocidos, como expresamente advierte una de las editoras, tales fichas constituyen un punto de partida y de estímulo para ulteriores investigaciones, rectificaciones y nuevas atribuciones aplicables a todo el fondo Lanciani y a otras colecciones de la BiASA.

Facilitar el estudio de los materiales, favorecer las publicaciones derivadas de un propósito razonable, quiere decir ejercitar, siquiera indirectamente, un apoyo que no cuesta nada.

(*) *Bollettino Telematico dell'Arte* (n. 569, 8 Luglio 2010), [en línea] <http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00569.html>

LOS GRABADOS DE ANTONIO TEMPESTA EN LA REAL BIBLIOTECA DE MADRID

CONCHA HUIDOBRO

Antonio Tempesta (Florencia, 1555-Roma, 1630) fue un importante pintor y un excelente y muy prolífico grabador al agua-fuerte. Se formó, en un primer momento, con Santi de Tito, con quien aprendió principalmente a dibujar. Su mayor influencia es la del flamenco Jan van der Straet (1523-1605), que se instaló en Florencia, y en Italia es conocido como Giovanni Stradano. De él recibe, sobre todo, su interés por la naturaleza y por los animales. Con él trabaja en la decoración del Palacio Vecchio de Florencia, bajo la dirección de Giorgio Vasari. Pronto va a Roma, donde trabaja en las Logias Vaticanas, para Gregorio XIII, en 1572. Pinta también en la Villa Farnese de Caprarola, en el estilo de Straet, y hace unas escenas de la vida de san Juan Evangelista en la iglesia de San Giovanni in Fonte. En Roma, entre otros trabajos, pinta los frescos de la Logia del Palacio Borghese y también firma los *Triunfos* en el Casino de la Aurora del Palacio Pallavicini-Rospigliosi, etc., siempre con escenas de caza y de batallas.

Su mayor importancia en la historia del arte es como grabador y dibujante para grabados. Adam von Bartsch describe 1460

estampas de Tempesta, entre 1589 y 1627, en las que se advierte, como se ha dicho, la gran influencia del flamenco Straet, en especial en lo relativo a las escenas de caza. Para sus grabados utiliza siempre la técnica del aguafuerte, que al ser un procedimiento más libre de ejecución es el que mejor se adapta a los pintores-grabadores, y especialmente a los artistas con una especial facilidad para el dibujo, como es el caso de Antonio Tempesta.

Los aguafuertes de Tempesta tuvieron una enorme influencia durante todo el siglo XVII, pero todavía queda mucho que investigar en su obra puesto que su cronología es difícil de situar, ya que muchas estampas suyas no están fechadas. Su obra grabada, como indica Leuschner, dominó el mundo de la imprenta en Roma de 1590 a 1630 (en la Calcografía Nacional de Italia se conservan bastantes de las planchas para esos grabados). Gracias a este autor, que ha sido el responsable de los comentarios del *Illustrated Bartsch* [New York, Abaris Books, 1984-2007, vol. 35, part 1 y part 2], que completan los vols. 35, 36 y 37, editados por Sebastian Buffa y dedicados al artista italiano, es posible identificar muchas de sus obras. Estos volúmenes describen únicamente las obras en que Tempesta es grabador, quedando pendiente todavía un estudio completo de todas las obras que otros grabadores hicieron sobre sus invenciones. Eckhard Leuschner es también el autor de una importante monografía sobre el artista: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischer Barok und seine Euripaische Wirkung*, Petersburgo, 2004.

En la mayoría de los casos Tempesta figura como inventor y grabador en sus estampas; otras veces solamente aparece como inventor y en algunas ocasiones graba según dibujos de otros artistas. También en varias ocasiones es el editor de sus propias obras, en la primera edición, que luego suelen volver a publicar otros editores.

Sus aguafuertes destacan por la facilidad para el dibujo y la sensación de movimiento que imprime a sus escenas, como en las batallas y las escenas de caza. Fue un extraordinario animalista. Sigue en este aspecto la estela de Straet y enlaza con otros grandes artistas, que también reprodujeron magníficamente a los animales, como Rubens y Rembrandt. Tanto en las series de animales como en las escenas de caza o de batallas aparecen caballos en movimiento que Tempesta describe en diferentes actitudes, con una gran sensación de fuerza y de realismo, siendo el animal al que mejor conoce y más ha estudiado.

La temática de los grabados de Tempesta es muy variada. Se le conoce principalmente por sus estampas de animales, de escenas de caza y de batallas, pero hizo también muchos grabados religiosos, históricos, mitológicos, alegóricos, arquitectónicos, de vistas de ciudades y monumentos, así como paisajes y grabados grotescos. Muchas de sus obras forman parte de series de estampas y en algunas ocasiones fueron ilustraciones de libros. También, naturalmente, realizó estampas sueltas, aunque al ser sobre todo ilustrador, prefiere las series, que dan mayor continuidad a su discurso.

En la colección de grabados de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se conserva un amplio conjunto de estampas de Tempesta, que ya dio a conocer en 1986 Fernando A. Martín en su artículo «La obra del grabador Antonio Tempesta en los Reales Sitios» [*Reales Sitios*, 1986, 23 (89), 11-16]. Muchas de estas estampas tienen su firma como inventor y grabador y otras solamente como grabador o solamente como inventor. En varios casos, la Real Biblioteca conserva primeras ediciones de sus series más importantes, como es el caso de *Los doce primeros Emperadores romanos*, publicada por Tomasso Moneta en 1596. También se conserva su retrato, grabado en 1623 por el artista italiano, contemporáneo suyo, Ottavio Leoni (1578-1630).

De sus grabados religiosos se pueden destacar algunas estampas sueltas como *Cristo Crucificado*, *La conversión de san Pablo*, *San Jerónimo meditando*, etc; las series *Personajes y acciones militares del Antiguo Testamento*, de 25 estampas, que se conserva completa, *Cristo, la Virgen y los apóstoles* —de la que conservan seis estampas—, con grabados grandes, de imágenes de mucha presencia, y *La vida de san Antonio Abad*, completa, de 28 estampas, que fue muy imitada. Se conserva también una obra publicada en Roma en 1587, por Marcello Clodi, sobre la vida de san Bernardo de Claraval, cuyos grabados están firmados por el flamenco Philipp Galle, como grabador, y por Tempesta, como inventor, titulada: *Vita et miracula D. Bernardo Clarevalensis...*

Entre los grabados históricos destacan en esta colección la serie *Los doce primeros Emperadores romanos*, que han sido mucho menos reproducidos que otros grabados suyos. También se conservan diez de los *Retratos de los doce primeros Emperadores a caballo*, con el título: *XII Caesares in equestri forma...*, más una copia de la serie completa, dos series enteras de sus *Escenas de batallas*, alguna estampa de *Las guerras de los romanos y los batavos*, según dibujos de Otto van Veen, *Los más famosos pasos de ejércitos atravesando ríos*, de nueve estampas, etc. También describió acontecimientos de su época, como *Ordine de la Cavalcata del Sommo Pontefice... a Santo Giovanni Laterano*, que describe la comitiva del Papa a san Juan de Letrán con motivo de su nombramiento, formada por siete estampas, y *Ordine che tienen el gran turco quando cavalca*, de cinco estampas. Es interesante también, por su relación con España, el aguafuerte de *La batalla de las Navas de Tolosa*, realizado por el grabador Francisco Villamena (1564-1624), según dibujo de Tempesta y dedicado a Felipe III. También Villamena grabó, según invención de Tempesta, *La Victoria del rey Casimiro II sobre los tártaros*.

Realizó también varias series con asuntos mitológicos y alegóricos, como *Paisajes con asuntos mitológicos*, de diez estampas, *Los doce meses del año*, en dos series, I y II, *Las cuatro estaciones*, I y II y *Los cuatro elementos*, todas ellas conservadas completas en la Real Biblioteca.

Así mismo, son muy interesantes las estampas de obras de arte, arquitectónicas y escultóricas. Entre ellas destacan las series *Las siete maravillas del universo*, de la que la Real Biblioteca conserva *La estatua de Júpiter en Olimpia*, *El Templo de Artemisa en Éfeso* y *Las pirámides de Egipto*.

También trató el género del paisaje, en dos series: la mencionada *Paisajes con asuntos mitológicos* y *Paisajes decorados con figuras*, de diez estampas —ocho se conservan en la Real Biblioteca—, así como paisajes en los fondos de sus escenas literarias, de caza o de batallas, que le servían para situar y componer las escenas.

Sin duda, las estampas que tuvieron más difusión e influencia fueron sus escenas de caza. Realizó hasta once series diferentes con esta temática. En ellas muestra su facilidad para el dibujo y para describir el movimiento y se revela como un extraordinario animalista. El precedente más claro de estas estampas es la obra *Venationes*, dibujada por Jan van de Straet, Stradanus, y grabada por Philipp Galle, Adriaen Collaert y un grupo de grabadores de la Escuela Flamenca. Esta obra de más de cien estampas tuvo una enorme difusión y Tempesta, colaborador de Straet en algunas obras pictóricas, parte de este precedente, creando imágenes totalmente nuevas. Además de los animales que aparecen en las escenas de caza, Tempesta hizo varias series sobre animales, en solitario o peleando unos con otros. Entre estas son interesantes las dos series que hizo sobre caballos: *Caballos de diversos países*, de veintisiete estampas, y *Caballos en diferentes posturas*, con veinticuatro, pues el caballo fue el animal que más reprodujo por aparecer, además, en muchas de sus escenas de caza y de batallas.

De grabados de animales y escenas de caza la Real Biblioteca conserva muchas estampas de las tres primeras series, *Escenas de caza, I, II y III*, que constan de doce, cuarenta y una y quince estampas, respectivamente. *Cacerías de diversos animales*, con veintiuna de sus treinta y una estampas; *Diversas formas de caza de aves*, de veinticuatro grabados, casi completa, más bastantes escenas de otras series. Es curioso ver la variedad de animales que aparecen en todas estas imágenes: osos, ciervos, jabalíes, leones, leopardos, toros, elefantes, avestruces, lobos, búfalos, serpientes, cocodrilos, etc, además de muchos tipos de aves. En Palacio se conservan también, aunque incompletas, sus dos series sobre caballos ya mencionadas: *Caballos de diversos países* y *Caballos en diferentes posturas*.

Un aspecto muy importante de la obra de Tempesta, quizá menos conocido, lo constituyen sus ilustraciones para obras literarias. El carácter descriptivo de sus aguafuertes se adaptaba muy bien a la ilustración de obras de creación pues le daba la oportunidad de crear nuevas escenas que nunca habían sido descritas. Realizó tres series sobre *La Jerusalén libertada*, de Torcuato Tasso; la primera con pequeñas ilustraciones y las otras dos, la II y la III, con estampas de mayor tamaño. En la Real Biblioteca se conservan estas dos últimas completas con veinte y veintiuna estampas, respectivamente. La obra de Tasso tuvo mucho éxito y sus escenas fueron descritas en obras ilustradas y en estampas sueltas. Otra obra muy interesante, relacionada con España, con ilustraciones, según dibujos del pintor flamenco Otto van Veen (1566-1629), maestro de Rubens, con aguafuertes de Tempesta, es *Los siete infantes de Lara*, que en Palacio se conserva completa, a falta de la portada. Este cantar tomado de crónicas medievales, que narra la venganza entre dos familias castellanas, ha sido muy pocas veces ilustrado y los aguafuertes de Tempesta la desarrollan en cuarenta y una estampas, que narran la historia con mucho detalle.

Otra faceta original de los grabados de Tempesta son sus aguafuertes de carácter grotesco. Hizo dos series, que se conservan completas en la Real Biblioteca, *Figuras grotescas*, de cuatro estampas y *Ornamentos grotescos*, de diez grabados. En la primera aparecen personajes con rostros distorsionados, que pudieran recordar a algunos dibujos de Leonardo, que se hicieron muy populares en esa época. Posteriormente, José de Ribera, *El Españolito*, también realizó unos aguafuertes con rostros grotescos de similar intención caricaturesca.

La popularidad de los grabados de Tempesta provocó que se hicieran varias ediciones de sus series más características, por lo que fueron muy divulgadas e hizo que muchos artistas copiaran sus aguafuertes. En la Real Biblioteca, junto a las obras originales de Tempesta, se conservan varias estampas creadas por él y copiadas por otros artistas y otras en las que aparece su monograma, aunque no es segura la colaboración del artista florentino. Entre ellas la copia muy exacta realizada por el italiano Raffaello Schiaminossi (1572-1622) de *Los doce primeros Emperadores romanos*, en 1606, que se conserva completa. Existe también una copia anónima de calidad de *Los doce primeros Emperadores romanos a caballo*, probablemente italiana. Por otra parte, el grabador de la Escuela alemana, Matthaeus Merian (1593-1650), copió varias escenas de caza y de batallas, como *La historia de Escipión el Africano*. También en Alemania, Johann Friedrich Greuter (ca. 1590-1662), copió algunas de sus escenas de batallas. En Francia, el importante grabador Philipp Thomassin (1562-1622) copió algunos de sus grabados, especialmente religiosos, como *La conversión de san Pablo*, de 1598. Copias, todas estas conservadas en Palacio.

Un grupo interesante son algunas xilografías en las que aparecen las iniciales de Tempesta en unos casos acompañadas del monograma P. M. y en otros del formado por las letras G. P. El primero, cuyas iniciales no han sido identificadas con ningún grabador, aparece principalmente en una serie sobre san Antonio Abad, inspirada en la de Tempesta, y el otro se identifica con la grabadora en madera Geronima Parasole (1601-1650). En Italia, en los siglos XVI y XVII, hay varias mujeres que hacen grabados de calidad, como Diana Scultori (ca. 1535-post 1588), Elisabetha Siriani (1638-1665) y Teresa del Po (m. 1716), por lo que no era muy extraño, en esa época, el que una mujer trabajara como grabadora. En ambos casos los grabados en madera mencionados son de muy buena calidad y las creaciones de Tempesta tienen una característica diferente al utilizarse la xilografía, técnica muy diferente del aguafuerte.

Todas estas estampas, originales y copias de grabados de Tempesta, más las que llevan sus iniciales pero no se sabe bien su función, por no haber sido identificadas en los repertorios, se conservan en la Real Biblioteca de Madrid, en dos grandes álbumes, encuadrados en el siglo XIX, con un total de trescientas setenta y seis y sesenta y seis estampas, respectivamente —las del segun-

do álbum de mayor tamaño—, con los títulos en el lomo: ANTONIO / TEMPEST. 1 (X/M/127) y ANTONIO / TEMPEST. 2 (X/M/128). Más dos grabados en otros álbumes: VIII/M/19 (12) y IX/M/113 (94).

Estos grabados conservados en esos álbumes han sido recatalogados recientemente e incorporados sus registros al catálogo *on line*, IBIS, de la Real Biblioteca, donde pueden ser consultados por los investigadores. Estos nuevos registros forman parte de un amplio proyecto de catalogación automatizada de los fondos de dibujos y grabados de la Real Biblioteca, comenzado en el año 2009, que ya cuenta con un número importante de registros.

HECHOS DE LOS HOMBRES. GRABADOS Y DIBUJOS DE LA REAL BIBLIOTECA

AGUSTIN BUSTAMANTE GARCÍA (Universidad Autónoma de Madrid)

La colección gráfica de grabados y dibujos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid es una de las más exquisitas de España. Si se suman a ella las ilustraciones de libros y manuscritos, se obtiene un descomunal repertorio gráfico de calidad extrema, desde los incunables a nuestros días. La publicación y estudio de algunas de esas piezas, como las trazas de la Alhambra y el Palacio de Carlos V de Granada, las del Escorial, Aranjuez, Jerez o Lerma (IX/M/242), han sido episodios memorables para los estudios históricos y artísticos de España y enaltecen a la institución que los custodia. Pero aquello es una punta de lanza. La colección de dibujos de Fernando VII (IX/M/88-90) es otro tesoro a la espera de estudio y publicación.

Las colecciones gráficas de la Real Biblioteca se han configurado con un criterio histórico, es decir, en relación con los usos de una época; ello hace que aparezcan unidos mapas, grabados y dibujos, pues aquellos materiales se agruparon en momentos específicos, y eso no se debió solo a una persona, como pudiera ser el Cardenal Granvela, el Conde de Gondomar, Francisco de Bruna y a otros tantos que llegan hasta el siglo XIX. El punto de partida de todo ello está plasmado en el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, Nuremberg, 1493 (I/15), ese colosal esfuerzo de historia completa de la humanidad, enriquecida con las ilustraciones de guiraldas genealógicas que recorren todas sus páginas, las geografías y las vistas de ciudades y episodios. De ese tronco irán segmentándose diversas especializaciones, como pueden ser *De' Disegni delle più illustri città & forteze del mondo* de Giulio Ballino, Venecia, 1569 (IX/5828) y la colosal empresa de las *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun y Frans Hogenberg (MAP/406-411), a lo que hay que sumar los retratos de personas ilustres de Paolo Giovio, cuya obra prácticamente está completa en la Biblioteca Real. La plasmación gráfica de las personas y los hechos considerados memorables genera una producción casi periodística por su inmediatez, no solo en relaciones, sino en plasmaciones gráficas. Ello está presente en las colecciones que forman los álbumes IX/M/113, MAP/438, MAP/454, MAP/455, MAP/464, con temas como la guerra de San Quintín, los choques en Djerba (Los Gelves), Trípoli, el asedio de Malta de 1565, Lepanto y las guerras contra el Turco en la Morea y Túnez, así como las constantes guerras del Turco contra Venecia, y la agonía imperial de la Serenísima (MAP/612, MAP/613). En relación con ellos hay un conjunto de dibujos de las fortificaciones de la costa siciliana y de las fortificaciones de las ciudades costeras de Nápoles, complementándose así grabados y dibujos de ingenieros militares (MAP/416). Uno de los episodios más espectaculares es la crónica gráfica coloreada de la Armada Invencible, visto desde el lado inglés, en la obra de Robert Adams, *Expeditionis Hispanorum in Angliam vera descriptio. Anno D° MDLXXXVIII* (IX/7223). En contraste con esta escueta narración, están los cinco volúmenes de las grandes gestas militares de Luis XIV y la apoteosis de este rey (MAP/4, MAP/5, MAP/6, MAP/7, MAP/8), donde aparecen muy destacadas las grandes victorias habidas en suelo español, pero nunca aparecen las derrotas. Una relevancia especial tiene el conjunto de dibujos de la recuperación de Menorca en la campaña de 1781-1782, así como las defensas de Cádiz durante la Guerra de la Independencia (MAP/85). Especial relevancia tiene el álbum de dibujos de Vicente Roig, que recoge el trágico final de Tarragona, destruida por los franceses cuando se retiraron de ella en 1813 (MAP/82), digno compañero de los Desastres de la Guerra de Goya.

Pero no todos los hechos humanos son acciones de guerra, ni episodios militares. La noción de la fama y el culto clásico a los hombres ilustres favorece la aparición de los retratos. Desgraciadamente en España el retrato tuvo escasa relevancia; un autorretrato como el de Juan de Arfe en la contraportada de su obra *De varia commensuracion para la Esculptura, y Architectura*, Sevilla, 1585-1587 (I/B/68), aunque no excepcional, sí es infrecuente y rarísimo si se refiere a un artista. Los retratos de Francisco Pacheco de hombres ilustres, algunos de los cuales custodia la Real Biblioteca (IX/M/83), son los restos de una empresa que naufragó, llegando al puerto de la edición un fragmento de la misma en el siglo XIX. Solamente a finales del siglo XVIII un firme empeño ilustrado culminará con la edición de los *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, 1791, (V/1554), primer fruto de la colosal empresa que representará la Iconografía Nacional, alentada desde la Real Academia de la Historia, y cuyo largo empeño se extiende hasta el siglo XX. Pero la pasión por las efigies de los hombres ilustres no se pierde, aunque los españoles brillen por su ausencia. Y así se forman facticios con grabados, como el álbum compuesto de retratos de artistas italianos, sacados en su mayoría de las *Vite* de Giorgio Vasari (GRAB/115). Pero son las grandes empresas humanas las protagonistas de las imágenes gráficas, como los planos de ciudades encabezados por los múltiples de Roma, y que se refieren tanto a ciudades extranjeras tan variopintas como Toulouse, San Petersburgo o Jerusalén (MAP/86), como a españolas, como pueden ser los planos de Sevilla de Pablo de Olavide (MAP/469), el de Guadalajara (MAP/343) o el geométrico de Madrid de Tomás López (MAP/392), si bien se lleva la palma por calidad y por sus dimensiones colosales el de Madrid de Pedro Texeira de 1656 (ROLL/109).

Las antigüedades es algo imprescindible en la cultura europea moderna y la masa de grabados es sencillamente enorme, tanto

en los múltiples álbumes, como salpicados entre mapas y formando libros específicos, por ejemplo el de Alfonso Chacón sobre la Columna Trajana (GRAB/16). Pero lo que resulta espectacular es la colección de siete volúmenes sobre los descubrimientos de Ercolano, aparecidos en 1752 (VIII/9703-9704), 1755 (XVIII/37) y 1757-1792 (XVIII/29-31), no en balde aquello fue una empresa amparada y estimulada por Carlos III. Curiosamente, en España el tema de las antigüedades se dirigió hacia lo medieval, destacando las *Antigüedades árabes de España*, Madrid, 1804 (IX/M/29), dedicadas a Granada y Córdoba, y en la que se incluye una planimetría, tanto del Palacio de Carlos V de la Alhambra, como de la Catedral y del interior de la Mezquita de Córdoba. Pero, posiblemente, las piezas más espectaculares del gusto y el interés histórico y artístico que guarde la Real Biblioteca sean varias muestras italianas. Una de ellas corresponde a dos colecciones fundidas en un facticio, del siglo XVII, de Giovanni Giacomo de Rossi, conteniendo, por una parte los diseños de las capillas y altares más destacados de las iglesias romanas del *Seicento*, mientras que la otra es el *Insignium Romae Templorum*, Roma, 1684, en la misma línea (GRAB/13); un segundo álbum de enorme relevancia es el facticio que recoge todas las grandes obras del napolitano Ferdinando Sanfelice (GRAB/10). Finalmente hay un tercer álbum dedicado al estudio del Vaticano y San Pedro, así como el Panteón, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII (GRAB/23), en el que predominan los dibujos sobre los grabados; en gran medida parece un discurso histórico gráfico de dichos monumentos, todo un alarde de arqueologismo y erudición, muy en la línea de los espíritus ilustrados de aquella época, los cuales fueron, acatando las órdenes reales, quienes forjaron la Biblioteca Privada de Su Majestad, que se encuentra en el Palacio Real de Madrid, posiblemente la mejor biblioteca de la Ilustración que conservemos todavía en España.

SEMILLAS

PABLO ANDRÉS ESCAPA

Poco a poco, la mañana helada se imponía en el cristal. Solo una mancha de vaho desdibujaba la creación visible desde la ventana. Aquella huella tibia, nacida del vaivén de un pecho triste, bastaba en su baluceo a emborronar los árboles y el cielo, los pájaros y la vía, las farolas y el charco donde un concierto de nubes grises venían a abismarse. También la escuela, con sus ventanales mudos como ojos asombrados, temblaba en aquel espejo de intemperies. Respiraba un niño junto al cristal y el mundo renacía y se borraba a cada instante. A su espalda todo eran voces exaltadas en la fiesta de ordenar un mundo en miniatura donde el musgo producía palmeras airosas y el desierto era próspero en reyes errantes con su séquito. Sobre la pared desconchada del aula viajaba una estrella del pasado, y al amparo de su arco, giraban ociosas las norias, perdidas en sus ciclos ancestrales, rumiaban los rebaños en silencio, mujeres hacendosas extraían un agua de milagro de los pozos y un grupo de pastores se extasiaba en un alzar de ojos a lo alto, de donde llegaban los ángeles a posar su levedad de criaturas celestiales sobre los perfiles de un establo de cartón. Un mundo armonioso, primitivo y feliz como una arcadía, nacía del barullo de las manos infantiles, precipitadas en la renovación de lo sagrado. Y todo sucedía al calor de una estufa vieja, que era un aliento sostenido por la fe del maestro en la pobre materia entregada al fuego prisionero. Mientras ardía el serrín, la voz obediente de un alumno iba derramando los misterios evangélicos sobre el oficio de tantos ánimos concertados en llenar la tierra de humildes casas blancas, de puentecillos leves, de pasos ligeros hacia un portal. «Y llegando al lugar donde vino la estrella a pararse, vieron los magos al niño con su madre, y de hinojos le adoraron abriendo sus cofres para ofrecerle dones de oro, incienso y mirra». La escuela, con su corazón de leña quemada y su fábula de reyes orientales, era un reino donde no cabían los charcos, ni los árboles sin hojas, ni los pájaros del frío, inválidos sobre la escarcha.

Pero había un corazón que ardía de otro modo, privado del bullicio general. De pie junto a la ventana, paciente en sobrellevar un destierro de pocos metros, un muchacho rumiaba la condena del maestro: ser «semilla de discordia en día de misterio» le había expuesto a esa soledad cuyo paisaje era un horizonte inmóvil bajo el frío, sin ángeles cantores, sin fuegos luminosos ni sendas de virtudes. Separado de todos, con la nariz pegada al cristal, el chico había hallado el consuelo de disipar el mundo verdadero al ritmo de su aliento, como si aquellas nieblas de la respiración precipitada sobre la ventana rebajaran el castigo al ocultar la vista impuesta. Y el afán por distraer la realidad hallaba su propósito más firme en borrar la figura encorvada de una vieja, casi oculta bajo una ruinosa manta, de la que surgía una mano que se prolongaba en un palito atareado en remover un puñado de castañas puestas a asar. La mujer aparecía cada invierno, como un fruto puntual del hielo, y se instalaba junto al abandono de las vías, al otro lado de la escuela. Daba la impresión de estar siempre aturdida, por no decir otra cosa, que todos sabían de la botella de vino que arropaba celosamente en el regazo. Aquel secreto tantas veces vislumbrado, había esparcido entre la chiquillería la inquietud de aproximarse tanto a la mujer que fuera posible distraer la botella de su amparo sin que ella se percatara del asedio. La gracia —nunca comprobada pero mil veces prevista— estaba en separarse unos pasos, en declarar el robo a voces, en exhibirlo sin recato y esperar que la pobre vieja gritara en su desesperación más que el ladrón en su osadía. Tanto habían fabulado con la escena que hubo quien se animó a poner letra precisa a la furia de la castañera. Y el énfasis blasfematorio del discurso, recitado entre risas nerviosas, había hallado aquella mañana una culminación inesperada. En medio de las procacidades se había alzado la voz de un muchacho para anunciar su propósito no solo de alcanzar la botella sino de echar un trago a continuación. Para asombro de todos, quien proponía la prueba ya se había puesto en marcha y costaba trabajo reconocer en aquella resolución al nuevo, uno que desde su llegada, hacía un mes escaso, apenas había dicho una palabra, uno que ni corría ni tiraba piedras a los vagones del tren, uno, en fin, que tropezaba por donde iba porque no sabía atarse solo los cordones. A lo mejor por eso quería ahora lucirse en lo que nadie había intentado todavía. Fue así como hacía solo un rato, antes de entrar en la escuela, quien ahora ponía vapores sobre el cristal para

negar la calle, la había recorrido de puntillas, bajo la mirada incrédula de un coro silencioso de chiquillos.

«Semilla de discordia en día de misterio», giraba como un responso en los oídos la laboriosa sentencia del maestro. Aquellas palabras —se ensimismaba el chico ante el cristal— tenían tanta provisión de extrañeza como el anuncio del ángel a los pastores. Lo estaba leyendo una voz a su espalda. Y si la fe había inspirado los pasos de unos hombres que nunca se habían atrevido a nada, ¿acaso había sido menor su confianza cuando empezó a caminar aquella mañana, con el corazón latiendo en los oídos, hacia el puesto envuelto en humo de la castañera? Y ahora —se extrañaba—, con el mundo emborronado en el cristal, no parecía quedar memoria de los pasos. Tal vez era ese el misterio. De pronto se veía a sí mismo como el fruto de un sueño ajeno, con el camino ya hecho y poniendo apresuradamente su mano sobre una botella que otras manos, muy pálidas y muy frías, protegían con su desnudez, unas manos como muertas en el abandono con que cedieron al empeño de verse despojadas de su carga. Le pareció entonces que las uñas, en su desmayo, iban a arañar el cristal que se les escapaba rasgando el silencio sagrado de la mañana. Pero lo que llenó el aire fue una ovación contenida que crecía a su espalda. Con aquel rumor en los oídos, el muchacho prolongó un gozo de nerviosismo y temblores que demoraba su retirada del terreno invadido. Una audacia desconocida le llenaba el rostro de un calor hecho de sangre alterada. Y solo entonces supo volverse hacia el coro de ojos asombrados para alzar el botín en el aire. Aún pudo brindarles el triunfo de la rapiña con un gesto magnánimo, de convite en la distancia antes de dar un trago levantando la cara al cielo. Fue al descender hacia la tierra, la boca aún invadida por el ardor del líquido probado, cuando se abrieron sus ojos para ver los de la mujer que lo miraba.

El dolor apenas dominado de aquellas pupilas era el rescoldo que más hería la memoria del muchacho tras el cristal. La vieja no gritaba; había tendido las manos con impaciencia, farfullando palabras en una lengua que él no entendía. No se sabía si eran lamento o una fiebre llena de ansiedad. Hubo un momento en que todo pareció devorarlo la crepitación del fuego donde humeaban las castañas, mientras una anciana movía sordamente los labios. Pensó que la mujer rezaba, que él era el destino de la súplica. En medio de aquel desvarío, los oídos se le llenaron de vergüenza cuando la voz del maestro, de pronto clara junto a él, había crecido sobre la lengua incomprensible de la castañera para pedirle que devolviese la botella. Lo hizo con más temor que cuando la había arrebatado. La vieja le quitó bruscamente el fruto de las manos y abrió una boca descarnada para emitir una risa sin sonido.

Aún caminaba el muchacho bajo esa sombra de encías silenciosas cuando tropezó. Ante la mirada de todos, el maestro se había agachado a atarle los cordones. Inclinado junto a los zapatos y sin que nadie más lo oyera, le dijo aquellas palabras extrañas que parecían una revelación, acaso una encomienda que exigía ahora su presencia junto al ventanal, enfrentado a la contemplación de su obra. Esa era la discordia: una pobre vieja que ya no dormitaba bajo la manta sino que hablaba sola, volviendo la cabeza a todos lados, vigilante de amenazas invisibles que de pronto se resolvían en una agitación de brazos asombrados ante el reconocimiento de una botella en su regazo, del que era elevada para recibir saludos y besos que la dejaban ya en la vecindad de los labios, donde acababa derramando su contenido en un gesto nervioso pero capaz de llevar sosiego a los ojos, que se cerraban para beber. Los ojos de la castañera, su boca ignorada y su necesidad precisa, su aspecto remoto tras el cristal, como una figura del Belén vista a través de una vidriera. También él, absorto junto a la ventana empañada, parecería una figuración detenida en el tiempo. Perdido en estos pensamientos, el muchacho sintió que se transformaba en una criatura leve que ascendía a las alturas. Pero era el cielo el que se precipitaba sobre la tierra, desmenuzando en copos.

— Está nevando —anunció como un vigía perplejo de la mañana.

Todos los arquitectos de Belén, los sembradores infantiles de veredas y estrellas, los repartidores de ángeles, los hacedores humildes de ríos de plata y prósperos arados sobre un suelo de serrín, corrieron a la ventana. Y allí, pegadas al cristal todas las caras como una sola alma, dejaron volar su asombro hasta mezclarse con las semillas blancas que la nieve iba poniendo en las miradas para hacer la realidad más pura. Entonces hubo gestos de reconocimiento que habían esperado aquella cercanía para brotar. Hubo risas aplazadas y un brazo que pasó lentamente sobre un hombro antes de echar al vuelo palabras en voz baja, como pájaros celosos de amistad. «¿Qué tal sabía el vino?», quería saberse. Y era unánime la curiosidad infantil de los ojos abiertos en espera de la revelación. El muchacho miró a la castañera, entregada a sus desvaríos mudos en la distancia, y supo que su respuesta debía templar los copos que espesaban la mañana, y ser remedio de la pobreza ofendida. Quiso él conciliarse también con el misterio y confió en la palabra que iba a dar. Dichoso en el anuncio, como un ángel dueño de felices novedades, proclamó para que lo oyeran todos:

— ¡El vino sabía a sopas de pan!

CON LOS MEJORES DESEOS DE LA REAL BIBLIOTECA PARA 2011

