
FERNANDO MARÍAS Y LA CURIOSIDAD

Begoña Alonso Ruiz



FERNANDO MARÍAS Y LA CURIOSIDAD

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria) (BAR)
Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid) (FM)

Estas páginas son el resultado de la entrevista que mantuve por *Teams* el pasado 18 de enero de 2021 con Fernando Marías (1949), mi director de tesina y tesis doctoral. Su figura es alargada, nos ha dado cobijo y sombra a muchos en una de sus facetas quizá menos conocida, la de maestro. Es una de las figuras más sobresalientes de la reciente Historia del Arte de nuestro país, la que ha marcado la renovación de la disciplina. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Central de Madrid en 1971 con Premio Extraordinario, becario del Instituto Diego Velázquez del CSIC, doctor en Historia del arte en 1978, profesor en la Universidad Autónoma de Madrid desde 1976 y catedrático en la misma universidad desde 1993. En las siguientes páginas se revelan sus comienzos, sus intereses y objetivos, su carrera investigadora y su papel como docente, todo ello bañado por su eterna curiosidad.

BAR: Procedes de una familia de humanistas. ¿Cómo llegaste a la Historia del Arte?

FM: En medio de una gran indecisión. Yo había tenido en el Colegio Estudio como profesora a María Elena Gómez-Moreno¹ que era una pre-

sencia importante y muy entusiasta, y luego a través de mi familia había tenido mucha relación con Fernando Chueca² y con Enrique Lafuente³ con quienes trataba e incluso hacía algún viaje o excursión. Pero siempre estuve dudando entre hacer Historia, Historia Moderna e Historia del Arte y en principio durante dos años, después de los comunes, hice las dos especialidades. Cuando llegué a quinto curso vi que aprobaba las asignaturas de Historia, pero no aprendía nada porque no tenía tiempo y entonces dejé Historia Moderna y me centré en Historia del Arte, pero siempre estuve un poco dudoso entre ambas y supongo que esa es una de las razones por las cuales hago un cierto tipo de Historia del Arte que no es la misma que la de muchos de nuestros colegas.

BAR: Has hablado del colegio, ¿Qué recuerdos tienes del Colegio Estudio⁴?

FM: Además de María Elena yo tuve de profesores en el Colegio Estudio a Jimena Menéndez-Pidal⁵ y a muy buenos profesores de matemáticas y ciencias. María Elena nos llevaba al Museo del Prado, tenía mucho entusiasmo, algo muy contagioso y eso era muy de agradecer. Luego en el

primer año de carrera tuve de profesor a Alfonso Emilio Pérez Sánchez⁶ que con su dinámico salto a la tarima estaba lleno de entusiasmo juvenil. Ese fue el año que pasó a ser adjunto y fue también una presencia importante en los años de comunes para orientarme hacia la Historia del Arte. También me impresionó Santiago Montero Díaz, catedrático de Historia Antigua, que fue una persona que me hizo pensar que la Historia, no solamente la antigua sino toda, merecía dedicarle el tiempo de estudio en la carrera. En la universidad esas dos fueron las presencias más importantes en comunes y en los siguientes años tuve a todos los “santones” de entonces, que dejaban bastante que desear, con alguna excepción.

BAR: ¿Cómo vieron en tu casa tu dedicación a la Historia?

FM: Sin ningún problema. En mi casa nos dejaban hacer lo que queríamos y cualquiera de mis hermanos o yo mismo lo que decidimos a misa fue. Mi padre torcía el gesto porque lo que le hubiese gustado es que estudiásemos Filosofía Pura pero jamás fue más allá de poner un gesto melancólico y decir que dónde iban a ir todos los libros de su biblioteca, pero evidentemente no intentaron torcernos no sé si la vocación o los deseos de estudio. Tampoco lo hizo mi madre, una persona licenciada, que escribía y tenía sus preocupaciones intelectuales, o sea, un ambiente un poco *apestante*...

BAR: Licenciado en 1971 con Premio Extraordinario, pasas al Instituto Diego Velázquez del CSIC, doctorado en 1978 y empiezas a dar clase en la Universidad Autónoma.

FM: Ingreso en la UAM en el año 1976 dando clases de ayudante. Antes había tenido la experiencia de estar de becario en Roma, que fue muy importante para mí. Decidí, después de terminar la carrera, que todavía no sabía muy bien con qué se negociaba esta disciplina y por las cosas que había leído me interesaban

Giulio Carlo Argan⁷ y Nikolaus Pevsner⁸, con el cual tenía una relación epistolar después de haber leído su libro sobre la arquitectura europea, relación mantenida durante años hasta su muerte. Me interesaban estos dos perfiles, pero era más apetecible irse a Italia que a Londres donde Pevsner además enseñaba en un colegio de señoritas, así que me fui a Roma y estuve en la Academia Española y una temporada larga en la ciudad, algo apetecible desde todos los puntos de vista. Descubrí unas bibliotecas que no eran las del Consejo —con sus armarios cerrados con llave— o las de la facultad, descubrí una ciudad, descubrí las ruinas, todo fue una experiencia académica y vital muy importante. La enseñanza de los cursos de Argan fue también muy reveladora, nada que ver con el tipo de enseñanza recibida en la Complutense. Aquí era muy escolástica, muy de Bachillerato, con profesores como Angulo⁹ o Azcárate¹⁰ que pretendían tomarte la lección, sin dar bibliografía a excepción de su manual.

BAR: La enseñanza en España entonces se regía por el positivismo, el formalismo.

FM: Totalmente. Pasabas de las introducciones que daba Pérez Sánchez inspiradas en el libro de Arnold Hauser¹¹, a un formalismo rampante. Azcárate hablaba un poco más de iconografía; también fue diferente algún curso de oyente que hice con Caamaño¹², que era también un personaje interesante desde un punto de vista metodológico, pero lo demás era muy muy formalista. La formación con la que salías era muy limitada y había que completarla con lecturas, lo que yo he llamado “los maestros de papel”: Panofsky¹³, Wittkower¹⁴, Pevsner, Argan que ofrecían una metodología completamente distinta.

BAR: ¿Cómo encajó en tu carrera tu tesina con Azcárate?

FM: Por razones familiares y de proximidad yo pensé hacer la tesina sobre el renacimiento

en Soria y Pérez Sánchez me dijo que al ser de arquitectura mejor la hiciera con Azcárate. Azcárate no me prestó demasiada atención y debió ver la tesina el día anterior a su lectura. Yo después me fui a Italia. Azcárate me sugirió entonces que, ya que estudiaba la arquitectura y la teoría, estudiara la de Toledo donde se publicó el libro de Sagredo¹⁵, y la traducción de Serlio¹⁶; pero después pensé que no había forma de vincularme con Azcárate ni con su departamento ni con el tipo de cosas que hacía hacer a la gente que estaba en él y volví a hablar con Pérez Sánchez que aceptó dirigirla¹⁷. La relación con Pérez Sánchez fue buena; te dejaba hacer y corregía alguna cosa cuando pensaba que era susceptible de corrección, pero te dejaba trabajar haciendo las lecturas que querías y el ritmo que te marcabas tú mismo.

BAR: De estos años es tu amistad con Agustín Bustamante¹⁸.

FM: Agustín era del curso siguiente; lo veía por las clases y coincidíamos en algunos cursos monográficos. Cuando yo entro de becario en el Consejo es cuando realmente empiezo a tratarlo. En un momento dado Alianza me ofreció —a instancias de Pevsner— hacer la versión española del *Diccionario de Arquitectura* de Pevsner, Honour y Fleming¹⁹, y me quedé aterrado y entonces pensé en Agustín que sabía del tema y tenía una visión algo distinta a la mía. Me pareció que podíamos hacer una cosa a cuatro manos y así “diluir responsabilidades”. Fue entonces cuando comenzamos a trabajar juntos hasta finales de los años ochenta en que él decidió seguir otras pautas.



Fig. 1. 1979, Chambord, con el Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, con Agustín Bustamante.

BAR: Empezasteis escribiendo sobre el Arte de la Edad Moderna. ¿Por qué la Edad Moderna y no te decantaste por Contemporáneo que es lo que hoy más interesa a los alumnos?

FM: Entonces no tanto. Realmente el Arte Contemporáneo casi ni se estudiaba. En el curso que yo hice de Contemporáneo, Xavier de Salas²⁰ hablaba del siglo XIX y Aida Anguiano²¹ hablaba un poquito de finales del siglo XIX y allí se acababa todo. Casi el arte se acababa en Goya. Las cosas que tenías de bibliografía española se acababan también el siglo XIX: el libro de Gaya Nuño del *Ars Hispaniae*²². A mí sobre todo me interesaban los problemas relativos al manejo

y variaciones de unos códigos supuestamente muy fijados y entonces me parecía que lo que entonces llamábamos el mundo del manierismo y se presentaba como central, además después de venir de Italia, me abocaban a ese tema. Por su parte a Agustín le interesaba porque su abuelo Esteban García Chico²³ se había dedicado fundamentalmente al mundo del arte moderno en Castilla y yo creo que entre Martín González²⁴ y su abuelo le dijeron que lo que faltaba era el estudio de la arquitectura del siglo XVI y Herrera, y se metió en esa línea. Así que estábamos trabajando con bibliografías del mismo período y teníamos la posibilidad de intercambiar ideas e informaciones.

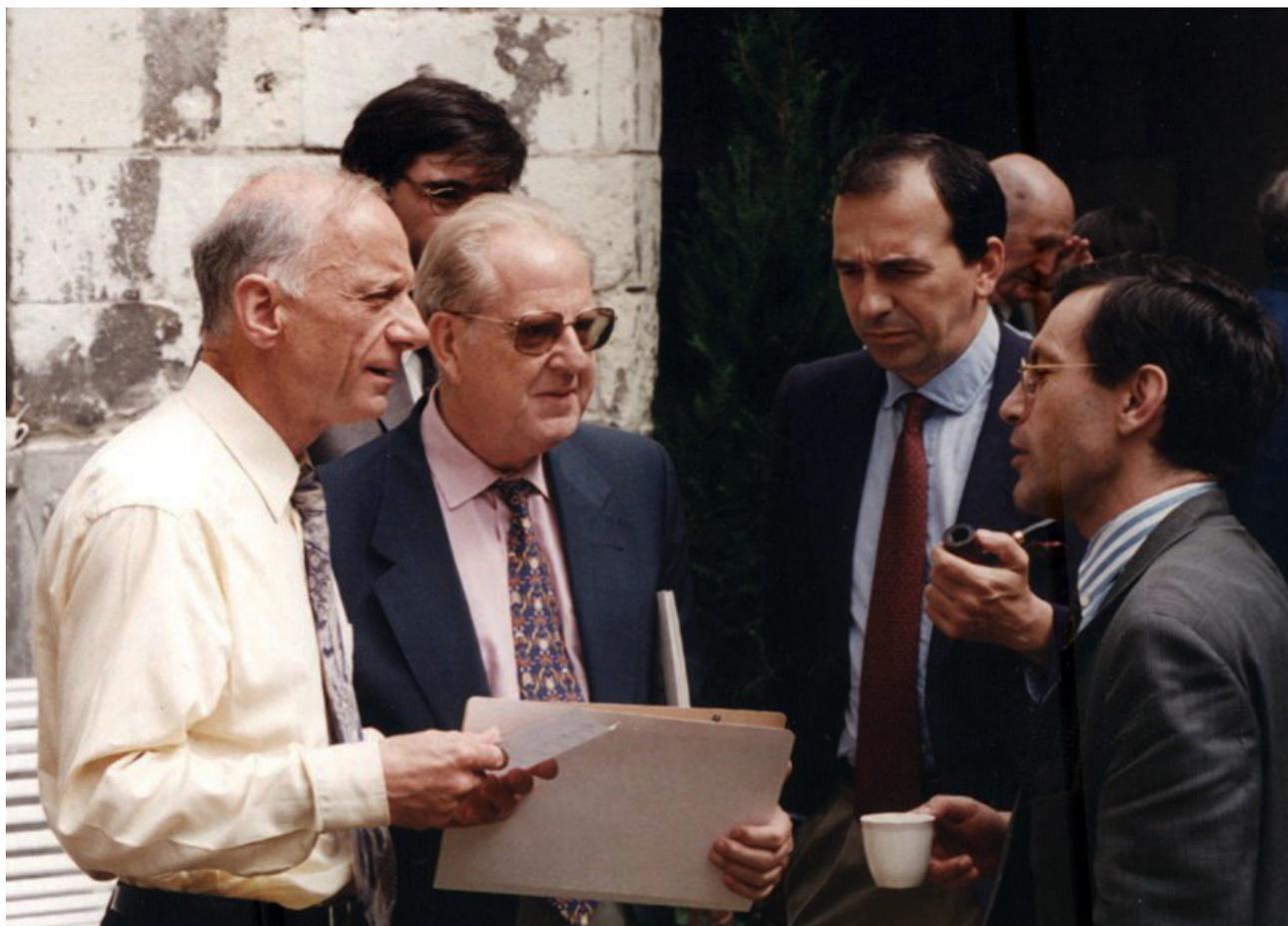


Fig. 2. 1996 en Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, con Jean Guillaume, Felipe Pereda, Cristiano Tessari y Alfonso R. G. de Ceballos

BAR: Siempre me ha llamado la atención la dedicatoria de tu tesis a tu madre ¿Qué papel jugó ella?

FM: Mi madre —Dolores Franco— tenía unos parientes en Toledo e íbamos también con bastante frecuencia visitar a unas sobrinas del pintor Arredondo. Le gustaba mucho viajar y lo conocía todo muy bien porque además había estado temporadas de joven. Hasta cierto punto fue una presencia muy importante. Como yo dije en esa dedicatoria, yo había visto muchas cosas a través de los comentarios de mi madre y las facilidades que conseguía. Ella se iba a buscar a las demandaderas de los conventos para solicitar que nos abrieran las puertas; mucho más tarde “utilizaríamos” al Padre Ceballos para hablar con los canónigos y sacristanes y conseguir permisos para fotografiar.

BAR: En esta época de la tesis empezaste a trabajar creándote casi un método propio. En España en ese momento el trabajo de Historia de la Arquitectura no era tan sistemático en el sentido de atender a múltiples aspectos formales, sociales, económicos, teóricos, de patronazgo, etc., sino basado en las fuentes documentales y el estudio formal.

FM: Se pasaba de lo que podía ser un documentalismo puro y duro —que sigue—, a lo que podía ser un desinterés absoluto por los datos. Leyendo sobre lo que se sabía sobre arquitectura de Toledo, me di cuenta de que no se sabía casi nada y que había que entrar en los archivos y manejar todo ese tipo de información, que a mí me dio para rellenar dos volúmenes de la tesis, que nunca se publicaron; los historiadores no leían a los documentalistas locales ni éstos a aquéllos. Por otro lado, yo intentaba, con mayor o menor fortuna, ponerme en la piel de los arquitectos: ver cómo habían aprendido un lenguaje diferente y utilizar los tratados no como una fuente exclusivamente de datos. Los tratados publicados aquí y los que podían leer

los arquitectos y a los que accedías a través de los ejemplares que se conservaban en la Biblioteca Nacional o a través de colecciones de facsímiles inglesas, porque aún no existía la colección de Cervera Vera²⁵. Ese era un poco el tipo de método que yo intentaba introducir y que después de terminada la tesis intenté ampliar a través de la utilización de otro tipo de fuentes que eran esencialmente los pleitos de fábricas y las anotaciones de los lectores de los libros de arquitectura, unos materiales que hasta la fecha no se había ocupado nadie de ellos. De estas fuentes salieron tesinas como la de Natividad Sánchez Esteban sobre San Martín de Valdeiglesias, basada en un pleito del Archivo Histórico Nacional que me pareció muy interesante y fue publicado como libro²⁶.

BAR: También de esa época es el estudio de los comentarios de El Greco a Vitruvio.

FM: El hecho fortuito fue que en esa campaña que yo empiezo a hacer con la idea de ver todos los ejemplares de tratados, por si llevan comentarios —todavía tengo una carpeta verde llena de anotaciones de todas las bibliotecas habidas y por haber—, me encuentro un Vitruvio comentado en italiano y en griego. No quería sólo hacer una transcripción e involucré también a Agustín; nos metíamos en un pantano, pues en 1978 no era fácil lanzarse a un trabajo de este tipo desde España, pudiendo sólo algún verano ir a la Hertziana de Roma. Eso también da un giro, que en un principio fue parcialmente fortuito, a mi carrera. Nos convertimos en especialistas en pintura un poco sin quererlo, pero otro tipo de especialistas en pintura.

En relación con todo esto, otro momento importante es en relación a la colección de Paco Calvo²⁷ de Taurus, una colección con un título horrible de “Los Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte” que a mí me cruje, por su obsolescencia wölffliniana. El proyecto procedía de Antonio Bonet Correa²⁸ y pasó a Calvo Serraller; la idea era



Fig. 3. Varios libros de Fernando Mariás.

que se hiciera un volumen por cada momento histórico con un único autor, de nuestra generación, frente a lo que se había hecho en la serie de Alhambra, donde la pintura, la arquitectura y la escultura de cada período estaban escritas por autores diferentes dando como resultado libros “esquizofrénicos”²⁹. Luego tampoco se consiguió, más allá de lo que hizo Olaguer³⁰ que ya procedía del proyecto de Antonio Bonet, y el único que llegó a buen puerto fue *El largo siglo XVI* porque los demás se quedaron por el camino³¹. No se querían arriesgar a hablar de arquitectura los que escribían de pintura y viceversa. Durante tres años me dediqué *full time* a leer todo lo que había entonces —menos mal que no es lo que hay ahora— y meterme a hablar de escultura y de pintura desde un punto de vista que era distinto,

pero que incluso conllevaba entrar en problemas de atribuciones porque, desde los planteamientos distintos de análisis formal había cosas que crujían, y no te podías creer todo lo que te habían contado sobre las autorías de muchas obras. Yo aprendí mucho y di un giro importante en mi carrera, así —bromeo— pude convertirme en un historiador de la arquitectura que hacía mala historia del arte y un historiador del arte que hacía mala historia de la arquitectura.

BAR: Recuerdo que me comentaste que estabas ocupado con la reedición de *El largo siglo XVI*.

FM: Si. Benito Navarrete³² y Delfín Rodríguez³³ lo plantearon. Pero yo no quiero publicarlo tal

y como estaba la edición de 1989; cada verano me digo “Voy a darle un empujón” y, por ejemplo, este verano he estado trabajando bastante, leyendo un montón de cosas, aunque fuera desde la playa, pues eso ya lo facilita internet. Estoy a la espera de tener un par de meses y darle el último empujón e intentar sacarlo puesto al día, pues no podemos prescindir de los cambios que se producen en la historiografía cada quince años y ya han pasado más de treinta. Las cosas que sabíamos (que sabía yo o que sabían los demás) y las que nos han aportado desde esa fecha hace que tengas que cambiar bastantes cosas; y tú mismo has cambiado, para colmo. Pero estoy en ello; lo que intento es centrarme y no atender a cosas que me piden y poder acabarlo.

BAR: ¿Qué futuro tiene hoy la Historia de la Arquitectura cuando lo que se lleva es la memoria, el género, el imaginario, las Humanidades Digitales, etc.?

FM: A fines de 2018 organizamos un seminario de homenaje a Howard Burns³⁴ entre el CISA de Vicenza, la facultad y la Real Academia de la Historia. Y entonces hablamos de una historia antropológica de la arquitectura. Creo que tal idea se ha perdido muchas veces; no sé si por filtros postmodernos que han matado al autor, o por exceso de documentalismo o por exceso de crítica de arquitecto que le interesan los problemas de carácter compositivo y formal, más que lingüísticos, pues se ha olvidado que detrás de los edificios hay unos arquitectos, hay unos clientes que piden unas cosas que requieren unas asociaciones de ideas a través de unas formas que no son jamás inocentes. Recordemos que las fuentes no son inocentes, que los modelos no son inocentes, que funcionan en términos de diálogo con los clientes y con la sociedad urbana donde se insertan esos edificios. Funciona en ese sentido el imaginario. Uno de los artículos que menos gente ha leído, y en el que yo me entretuve más, fue el del imaginario arquitectónico en la época de los Reyes

Católicos, para una exposición en Granada³⁵. Acababa de ver la película *Troya* de Wolfgang Petersen e hice un ejercicio de lo que podían imaginar los arquitectos de 1500 con respecto a fuentes que aparecían en los textos documentales de la época, como el palacio de Príamo, el mundo egipcio, etc. Tenían unos manuscritos ilustrados con imágenes sobre la guerra de Troya que configuraban lo que sería la imaginación —la cultura visual— de esos arquitectos y de esos clientes.

Respecto al Género, creo que hace ya tiempo que la historia de la arquitectura empezó a darse cuenta de que las mujeres tenían mucha más participación en la toma de decisiones arquitectónicas tal y como sucede actualmente; una cosa es haberlo olvidado y otra el que no hubiera existido.

Yo creo que el plantear la arquitectura en unos términos que son los de unas gentes que quieren los edificios para unas funciones y para transmitir una serie de ideas y de conocimientos —ya sean de hombres o de mujeres—, sería una práctica que podría tener futuro, pues no se ha hecho verdaderamente todavía; lección de Manfredo Tafuri³⁶ o de Burns. Evidentemente la historia de la arquitectura está de capa caída, y habría que mejorarla dándole quizá ese sesgo, de humanizarla más y no hablar exclusivamente de cal y canto o de estereotomía de la piedra; mezclándola con los intereses de los clientes y los intereses culturales de los artistas. Debemos recordar que eran gente culta, al menos los que yo he tratado, como Juan de Herrera, Monegro, Vergara, o Alonso de Covarrubias, pues formaban parte de lo que hoy llamaríamos la inteligencia cultural de la época.

BAR: ¿Qué crees que nos pueden aportar las Humanidades Digitales?

FM: Pues me temo no sé muy bien qué es eso de las Humanidades Digitales. Nuria Rodríguez

Ortega³⁷ me tendría que dar unas lecciones sobre esto. Quiero decir que la digitalización de tantas cosas es un instrumento maravilloso para tener acceso a una cantidad de información que antes no podíamos pensar en ello, aunque aún falte muchísimo. Yo ahora estaba intentando localizar una foto de la edición de la *Ingeniosa comparación de lo antiguo y lo presente* de Cristóbal de Villalón, de la que sólo hay un ejemplar en Londres y no digitalizado. Pero evidentemente, lo que tienes a tu disposición de libros, artículos, imágenes, es infinito. Ahora tienes el problema de no tener la información limitada como antes, sino que tienes que filtrar y pulir. Desde ese punto de vista es interesante. Otros instrumentos para el análisis lingüístico de los documentos, también pueden ser muy interesantes, pues la arquitectura y el arte se completa con lo que se decía sobre ellas y eso —como su historia y su teoría— son palabras.

Ahora tendría que hacer algo sobre la memoria de los cuadros de El Escorial que he atribuido a Velázquez, sobre lo cual yo trabajé en torno a 1999 para el centenario de Velázquez. Eso era antes de la aparición de la esfera Google y, por lo tanto, no tenías un instrumento como el CORDE (Corpus Diacrónico en Español) de la Real Academia Española, en el cual tienes un diccionario histórico de la terminología y su uso³⁸. Tenías algunos trabajos de Nuria sobre Pacheco de los primeros años del siglo XXI, pero ahora tienes toda la literatura española metida en el diccionario por lo que puedes tener un control de la terminología, y por tanto de los conceptos, que antes no podías ni soñar si no era dedicándole dos años a ese trabajo de búsqueda previa. Desde ese punto de vista me parece magnífico y una oportunidad. Si lo planteas desde otro punto de vista en relación a ediciones *on line*, por ejemplo, de inventarios, también es poner al servicio de las personas materiales muy interesantes que no sería necesario editar en papel. O toda la documentación de un artista, sobre El Greco, por ejemplo, que trabajo con algunos

colegas; no tendría sentido en una publicación, sino hacer una plataforma de consulta en *la web*. Y siempre con la propia imagen de esos documentos, no solamente con un texto transcrito que, por bien transcrito que esté, todos tenemos nuestro librito y leeremos las cosas de diferente manera. Pero al mismo tiempo la grafía de un texto y su maqueta, por ejemplo, te está dando una información que habitualmente no se ha puesto al servicio del historiador. No olvidemos que todo tiene imagen... incluso las imágenes mentales de nuestro cerebro.

BAR: No solo has trabajado sobre Historia de la arquitectura, tus publicaciones (más de 400), tratan todos los lenguajes artísticos: escultura y pintura, siendo uno de los mayores expertos mundiales en figuras como El Greco o Diego Velázquez. Tus líneas de investigación son amplísimas, abriendo vías en el estudio de las corografías urbanas de la Edad Moderna, sobre la imagen religiosa en la España de los Austrias, sobre la literatura artística (la edición crítica de tratados como el de Diego de Sagredo y Fray Juan Andrés Ricci o las ideas artísticas de El Greco, por ejemplo). ¿Sobre qué materia te ha gustado más escribir?

FM.: Pues no lo sé. Yo tengo curiosidad por casi todo y me gusta casi todo. A mí me gusta la interrelación, la cultura, no solamente la arquitectura y el arte como unos productos que están ahí, sino que están creados desde unos contextos culturales desde los que deben ser analizados para entenderlos en su propio tiempo y no solo en el nuestro. Eso es con lo que yo más disfruto; encontrar que las personas que pintan lo hacen para unas personas que tienen ciertas ideas, que los mismos artistas tienen sus ideas que tienen que compaginar y llegar a acuerdos y a transacciones para hacer un producto definitivo, pero que tiene una dimensión no solamente estética o formal sino también de orden cultural e ideológico. Incluso la arquitectura, no digamos la escultura y la pintura, tienen una

carga informativa que, a lo mejor en España, al haberse abandonado los estudios iconológicos en sentido profundo, se ha olvidado, y que creo que son fundamentales para entender lo que representaban en su época esas construcciones figurativas o esas *imágenes* que son lo que llamamos actualmente *arte*.

Eso es en lo que yo puedo estar más interesado. Me gusta mucho cambiar, tener varias cosas al mismo tiempo, descansar de unas en otras, pero siempre con un sesgo análogo.

En la corografía me metió Richard Kagan³⁹, y creo que es un tema que no podría dar mucho más de sí —más allá de la erudición— pues creo que también hay unas limitaciones que vas descubriendo en las propias imágenes. Las ilustraciones españolas de Wyngaerde tenían mucho interés puesto que eran las primeras y daban una cantidad de información inmensa, pero luego las corografías son muy repetitivas y añaden poco. He intentado trabajar sobre el plano de Madrid de Pedro Texeira y del plano mal llamado de De Witt, y creo que planteando informaciones de otro tipo tienen interés todavía, aunque creo que más limitado que una ficción figurativa o un retrato incluso. El retrato, aunque sea en parte una construcción, tiene menos interés que lo que pueda ser algo inventivo, en el cual hay que construir cosas que no están delante de los ojos.

BAR: Quien te conoce sabe que te encanta el cine y que eres un gran cinéfilo. ¿Por qué no has escrito más de cine?

FM: Porque no, porque ya no doy abasto. Entre mi padre y mi hermano Miguel pues ya está. Tengo otras cosas sobre las que escribir. Creo que el cine es el gran arte del siglo XX. Lo siento por las vanguardias, lo siento por el arte contemporáneo. Hay que tenerlo en cuenta, pero aquí seguimos estudiándolo en el mundo universitario al margen del resto de las activi-

dades artísticas, como también ocurre con la fotografía; seguimos con los compartimentos estancos y las capillitas de la especialización. A mí eso me irrita enormemente, porque sería como si se explicara en la universidad algo que sería lógico en un museo, en el cual tiene que haber un gabinete de restauración especializado en cada tipo de soporte, pero que creo que no se debieran sacar de un contexto que es el de las artes y la contemporaneidad. Dado que tampoco me he dedicado al siglo XX pues lo he dejado al margen. Intento que forme parte de nuestra cultura visual, pues considero que el cine es fundamental en la formación de un historiador del arte, en cuanto te enseña a mirar y a ver y a plantear visiones que te hacen ver de forma distinta incluso el arte del pasado. Tú ves un western con John Wayne y los caballos levantando polvo al moverse y acabas viendo que Velázquez lo introduce en el ámbito de la pintura. Don Elías Tormo, que iba a caballo porque en esa época no había casi coches, lo vería tan corriente, sin apreciar el componente visual, que le pasó desapercibido. Gracias al cine, hoy lo podemos ver también en la pintura.

BAR: Has escrito junto a compañeros como Bustamante, Kagan, Bérchez⁴⁰, María Cruz de Carlos⁴¹, Pereda⁴², ahora Riello⁴³, ¿Qué te aportan estas colaboraciones?

FM: De entrada, es mucho más entretenido. Quizá porque yo haya vivido de niño en un ambiente en el que éramos cuatro varones, y sobre todo con mi hermano Javier tuve mucha relación, y pensabas todo el tiempo en voz alta intercambiando ideas y opiniones de una forma constante, creo que dos cabezas piensan —y miran y ven— mejor que una. Dos cabezas te sacan de errores que pensando solo podrías desnucarte; dialogar y establecer una comunicación con otras personas y no estar en tu torre de marfil voluntariamente autoconfinado es esencial para tu salud no solo mental sino intelectual. Si estamos en esta profesión es para comunicar

lo que podemos ver y dialogar con unos interlocutores. En este sentido, yo he encontrado personas con las que podías trabajar. En algunos casos te ayudaban y en otros tú eras el que involucrabas a alguien que estaba empezando, lo cual podía ser bueno para su aprendizaje y su *curriculum*. Yo creo que es un buen ejercicio y que es una forma de ampliar en algunos casos la docencia por otros medios, los del trabajo compartido, lo cual no quita que gente joven te haga aprender mucho al tener otras lecturas y otras ideas. Te hace vivir y ponerte más al día de lo que estarías si siguieras trabajando de una forma aislada. Este es el caso de Felipe Pereda, alumno mío de doctorado, al que yo agradecí en mi discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia su maestría, al lado de gentes que tenían muchos más años que yo y que él.

BAR: Esta forma de entender la docencia y el magisterio tiene que ver con la siguiente pregunta que es el tema de los manuales universitarios. Tú y muchos otros miembros de tu generación habéis dedicado tiempo y esfuerzos a poner a disposición de los alumnos y de un público interesado una serie de materiales resultado de vuestro trabajo como docentes. Pero esta tarea no ha sido importante para las generaciones posteriores a la tuya; parece que nos hemos olvidado de esta labor, exceptuando los profesores de la UNED que están en cierto sentido obligados a hacerlo. La elaboración de los manuales ha desaparecido de nuestros *curricula*. ¿A qué lo achacas? ¿Estábais más comprometidos?

FM: Yo creo que sí. Desde un punto de vista político estábamos más implicados en un cambio de la sociedad y en tener una relación distinta con los alumnos que, en algunos casos, hacía que se llegara —como decía Sebastián⁴⁴— a “chicuelear” en exceso, pero también nos hacía tener conciencia de que hacer unos manuales útiles para los alumnos o para gente interesada en leer de Historia del Arte, fuera general o espa-

ñol. Hubo iniciativas distintas: Bozal por un lado con monografías de artistas, Juan Antonio Ramírez y Alianza⁴⁵, Isidro Bango y yo por otro lado y Sílex⁴⁶. Tratábamos de cubrir los huecos de lo que no existía, porque existía el “to biblion” — como llamábamos al “Angulo” —, con quien mantuve una buena relación no exenta de crítica o estima, creo que recíproca, o los cuadros sistemáticos de Azcárate o los tres volúmenes de Martín González, que ya nos parecían anticuados en los años sesenta, y teníamos la impresión de que había que renovarlos. No sé cuánto se ha renovado a la postre, pues no he leído todos y cada uno de los manuales que se han hecho, pero bueno, creo que, por un lado, están hechos y por otro, terminan quedándose anquilosados. Nosotros no tenemos un horizonte de obsolescencia inmediato como las ciencias, pero cada 15 años habría que cambiar muchas cosas de cualquier libro. Yo soy de las personas que leo un artículo y entro en el documento de Word de lo que yo he escrito sobre ello y pongo una nota a pie de página o

166



Fig. 4. 2002, jugando con espejos deformantes con Joaquín Bérchez y Consuelo Luca de Tena en el Museo de las Ciencias de Valencia.

cambio una frase porque me parece que toda la labor que se hace es una labor que tiene que ser “infidel” consigo misma, que se está haciendo continuamente. Igual nunca se publica, pero yo lo tengo puesto al día. En ese sentido creo que los manuales están anquilosados y no hemos llegado a lo que se lleva internacionalmente que son los *readings* por los que no parece que estén interesados las editoriales españolas, y que son más metodológicos que factuales. Con *Otras Meninas* intenté hacer un *reading*, del que se ha hecho una segunda edición en español y en polaco⁴⁷, lo cual es sorprendente; pero bueno creo que las editoriales sólo quieren entrar en *readings* muy concretos —casi más por asignaturas que por temas o problemas y menos por su *how to do*—, y además tienen problemas de derechos de autor, de traducciones, que dificultan mucho lo que sería una producción internacional de unos materiales que podrían ser útiles a los alumnos.

BAR: He leído que decías que “La Historia del Arte ha sido en general muy complaciente con el mercado, y desideologizada”.

FM: Evidentemente, la Historia del Arte es complaciente con el mercado. El encontrar un “inédito” maravilloso autógrafo... La mayoría de los historiadores del arte de este país se muere por publicar un artículo en *Ars Magazine* sin plantearse otras alternativas o si la obra es buena o mala, o de un seguidor o del taller. Eso es autocomplacencia inconsciente de que lo que estás haciendo es trabajar para el mercado. Por ejemplo, toda la historiografía de los inventarios es complaciente con el mercado, porque lo que interesa es tener una procedencia más o menos asegurada de las piezas que interesan a las grandes casas de subastas. Aunque no quiera decir que también pueden ser utilizadas con diversos fines académicos.

La Historia del Arte también es desideologizada. Cuando insertas un ambiente cultural y no solamente analizas una obra de arte como un objeto

visual, sino como un objeto comunicativo, evidentemente entras dentro de lo que sería la política de la cultura de cualquier momento. Y eso aquí no se ha querido ni ver. Llevo unos años trabajando sobre judeo-conversos y sobre heterodoxias en nuestro arte, que era un campo prácticamente inédito porque la religiosidad de muchos de nuestros colegas —siempre respetabilísima— impone casi siempre unas orejas muy importantes frente a cualquier cosa que pudiera ser una disensión o una “variedad” de aproximaciones religiosas, y por lo tanto en los usos de las imágenes de carácter religioso, que no se ha querido ver. Este es otro problema de esa desideologización, que puede ser exclusivamente política (o por el contrario una archi-ideologización como filtro), o social o de la política cultural que representa el hecho religioso.

BAR: ¿La Historia del Arte debe ser más militante políticamente? ¿O debe centrarse en el llamado “activismo académico”, en producir transformaciones reales?

FM: Yo creo que eso no es activismo académico. Tú dices por ejemplo que los alumnos lo que quieren hacer es arte contemporáneo porque quieren estar presentes en el mundo actual. Creo que, haciendo historia, aunque sea del pasado, haces historia contemporánea, porque no lo haces desde planteamientos vasarianos o palominescos. Lo que haces, si eres consciente del momento en el que estás, es historia contemporánea del mundo del pasado. Por lo tanto, igual estás planteando cuestiones que no son anacrónicas —aunque pueda parecerlo— sino que a lo mejor la historia más reciente ha ocultado esos problemas que pueden parecer de identidad, de género, de diferentes sectas religiosas (por llamarlo de alguna manera), que también estaban en el pasado y que hemos decidido liquidarlas con una visión del arte “distanziata” —en el mejor de los casos esteticista— en la cual no tenían sentido las funciones que estaban encomendadas a la imagen o a la arquitect-

tura en el tiempo pasado. Desde ese punto de vista creo que también hay desideologización o inconsciencia.

En algún momento antes del confinamiento yo tenía que haber dado en la Autónoma una conferencia dentro de las actividades para despedir a los alumnos egresados y la comencé a preparar abriendo un *power-point* y poniendo un título y algunas imágenes —que es lo que suelo hacer—. Se llamaba “Historia del Arte: una disciplina inconsciente”, casi un homenaje a la *coy science*, la ciencia tímida, de Donald Preziosi⁴⁸, porque creo que somos muy inconscientes respecto a nuestra disciplina, respecto a lo que se ha hecho y a lo que se debería hacer; somos autocomplacientes respecto a nuestro propio pasado y seguimos de una manera inercial sin darnos cuenta del momento en el que estamos y a quién estamos sirviendo.

BAR: ¿Qué opinas de los planes de estudio actuales en relación a la Historia del Arte? ¿Qué les falta?

FM: Yo he tenido muy buena relación con Juan Antonio Ramírez⁴⁹, pero fui absolutamente contrario a las movidas del “Sí a la historia del arte, Arte-Arte-Arte, Vayamos a encerrarnos en el Reina Sofía” en defensa del arte sólo. No hay una sola historia del arte sino muchas y no todas igualmente buenas antes u hoy. El arte a solas es el que nos ha llevado a una hipertrofia del contemporaneísmo, y a no entender nada... exagero. Desde mi punto de vista si no contextualizas dentro de unas coordenadas históricas, sociales o religiosas no entiendes nada, o entiendes desde el puro juego formal presencialista, al final anacrónico, subjetivista y a la postre narcisista. Creo que al plan de estudios habría que darle “una larga cambiada” y volver a la Historia y la Historia del Arte. No hay más, me temo. El arte por el arte creo que es algo periclitado desde hace un montón de tiempo, desde Aby Warburg, por decir alguien hoy icó-

nico y sacralizado⁵⁰. Pues desde ese momento se cargó a Alois Riegl y a otros tantos ilustrados y kantianos, y Panofsky y toda la corriente del Warburg en las mismas, y los *Annales* franceses⁵¹ aplicados al mundo del arte igual, y el estructuralismo, el postestructuralismo igual y la cultura visual igual. Quedarnos con una visión presencialista del arte es un desastre; si no nos convertiremos en sucedáneos de unas facultades de Bellas Artes en las cuales se nos ha convertido en parte, cuando se nos vincula con ese ambiente en lugar de con el ambiente de la Historia. Parece que pretendemos ser unos especialistas en arte más que unos especialistas que estudian los fenómenos históricos de la producción de imágenes y obras de arte. Cuando nos “califican” en el Ministerio de turno como profesorado, estamos rodeados de los profesores de Bellas Artes y en el aula estamos rodeados de algunos alumnos hiperactivos que son artistas frustrados y que lo que quieren es hacer una tesis sobre sí mismos y sus pequeñas aportaciones. Eso es la destrucción de la Historia del Arte para convertirnos en una especie de servidumbre del poco interés por la Historia del Arte que existe en las facultades de Bellas Artes en el conjunto del país.

BAR: Comparando aquellos jóvenes historia-dores de tu generación y contigo mismo como estudiante, y tras tus más de 40 años de docencia universitaria y tus últimos alumnos, ¿Qué echas de menos?

FM: Yo me saco de la ecuación pues también tenía compañeros y compañeras que no demostraban ningún interés ni curiosidad, y estaban casi para pasar bellamente el tiempo (aunque las diapositivas fueran en blanco y negro), pero, en general, creo que había mayor curiosidad, que es algo que da la impresión de que se ha perdido casi por completo. Solo se tiene curiosidad por el pequeño mundo que nos rodea, y eso es fatal porque va a producir aplicaciones anacrónicas a un trabajo de historia de

unos productos culturales del pasado, que es en lo que todo se convierte de inmediato. De la curiosidad vendría el leer o ver unas cosas, el que mandarás unos trabajos y los hicieran con gusto. Leer, nadie lee (y las universidades lo tasan). Ver nadie ve. En mis clases hasta el confinamiento estaba tratando de hacer puentes con los alumnos con los cuales tienes ya una distancia de edad importante. Hacía referencias al cine, pero nadie ve cine, referencias a series de televisión (como *Juego de tronos*), no ven series de televisión o no vemos las mismas, referencias al mundo formal de la publicidad que es muy rico, no ven publicidad (ni siquiera a Charlize Theron entre Versalles y los Inválidos en *J'adore*), etc. No he llegado a la cultura de los videojuegos por lo que no puedo poner ejemplos de ello, pero me da la impresión de que sería lo único que configura la cultura visual de muchos de nuestros alumnos o lo que sale en los *media* más *ad hoc*; Spielberg puso el dedo en la llaga en su *Ready player one*, del 2017, pero nadie la había visto. Da la impresión de que esos y los mensajes *twitter* es lo único que tiene para ellos interés. Eso trae unas consecuencias gravísimas en relación a las Humanidades en general, que tenderán a desaparecer, unido a que a los organismos públicos o a la política no les parece demasiado importante salvaguardar en la docencia esto de las Humanidades. Los niños tienen una curiosidad grande entre los 8 y los 16 años, pero parece que esta se queda en un marasmo y pierden todo el interés en edades más avanzadas.

BAR: ¿Qué lecturas recomendarías hoy a un joven estudiante de Historia del Arte?

FM: Cuando yo volví de Harvard en el año 90 pensé que no se podía seguir con los métodos docentes en los cuales nos habíamos formado. Pasé a dar dos días de clase, siempre desde la primera palabra con una imagen en la pantalla, y un día dedicado a seminario. Lo cual es trabajar con forceps porque nadie quiere hablar,

nadie quiere pasar la vergüenza de salir a contar algo. Desde esa fecha de 1990 puse unas lecturas obligatorias para cada semana a lo largo del curso, artículos o capítulos de libro que han dejado o debieran dejar huella; si se busca en internet seguro que aparecen todos los *syllabus* que yo sigo poniendo y cuyo comentario ahora pido que me entreguen a mano. Refunfuñan, se cansan y dicen que son muy difíciles. Es decir, ahora no se lee, menos con gusto o admiración; de la misma forma que el analfabetismo visual —yo lo llamo con James Elkins⁵² *visual illiteracy* para suavizarlo— sigue vigente, ahora se añade otro problema.

Desde el confinamiento decidí no hacer el acto de parcial narcisismo de contar una clase *on line* sin la presencia de los alumnos. Desde mi experiencia, cuando el Franquismo cerró la universidad fue cuando yo estudié y aprendí más porque te ibas a la Biblioteca Nacional y leías lo que te daba la gana. Pues con esa idea equivocada me dediqué a enviar a los alumnos durante este confinamiento unos bonitos *power-points* en *pdf* de cada tema, con unas imágenes y enlaces a una bibliografía que podía verse *on line* y una serie de preguntas para que intentaran fijarse en algunos detalles y temas. Fue un desastre total; excepto un par de alumnos, todo el mundo pasó olímpicamente. Pero es que tampoco leen novela; los exámenes son tipo telegrama en muchos casos y no creo que sea porque hayan leído a Azorín. El lenguaje y el pensamiento es de una absoluta simplicidad; no han creado memoria a través de una “cultura visual” de la ortografía a partir de la lectura “con los ojos”, por lo que no ha quedado huella en su cerebro del empleo de las tildes o las “be” y las “uves”. Yo no me sé todas las reglas de ortografía, le pregunto a mi mujer pues ella se sabe todavía todas las normas y las explica concienzudamente. Quiero decir, que si dudas aun así tienes una cultura visual, frente a la de los alumnos que estas cuestiones les dan igual. Otro problema es el uso de las abreviaturas, como si

se tratase de escribanos medievales, todo es el lenguaje del teléfono. ¡Como te descuides acabaremos viendo emoticonos en los exámenes!

BAR: Tus trabajos te han convertido en un referente a nivel nacional, te trajeron una gran proyección internacional y te han permitido dar conferencias y cursos en todos los continentes, sobre todo en Italia y el mundo americano. Has sido colaborador de la Fundación Getty, Fernando Zóbel de Ayala Visiting profesor en la Universidad de Harvard y Samuel H. Kress Fellow del CASVA (Center for Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery of Art), miembro del CIS Jacopo Barozzi da Vignola de Roma, y Vicepresidente del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza y editor de la revista editada por esa institución (Annali di architettura). En nuestro país eres académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y de la de Belas-Artes de Portugal y Chevalier de la orden de las Arts et des Lettres de la République Française, miembro del Consejo de la Fundación Duques de Soria, del Patronato del Museo Casa-Museo del Greco en Toledo, y desde 2012 miembro de la Real Academia de la Historia. Has sido director de tu departamento, ¿Qué te hubiera gustado ser que no hayas conseguido?

FM: No sé. Yo estuve durante 24 horas como director del Museo del Prado *in pectore*; cuando cesaron a Fernando Checa⁵³, me ofrecieron durante 24 horas el cargo y yo pregunté si era exclusivamente un cambio de persona o un cambio de política y me dijeron que de persona, a lo que respondí que entonces no me interesaba puesto que yo tenía otras ideas al respecto. Después, me he alegrado mucho, porque no hubiera hecho todas las cosas que he hecho; probablemente me hubiera tenido que convertir en un Miguel Zugaza⁵⁴, que por otro lado es una persona excelente y ha sido un magnífico director, pero con un perfil completamente dis-

tinto al mío y que ha hecho cosas muy diferentes a las que yo he podido hacer en estos años pasados no siendo director del Prado. Bueno, tampoco era una cosa que me atrajera demasiado. Como me dijo entonces un amigo, debía de haber respondido con un taconazo y un “A tus órdenes, ministra”, pero yo no lo dije, sino todo lo contrario. Las instituciones no te hacen más importante o mejor.

No tengo una preocupación por estas cuestiones de oropeles. A mí me ha gustado ser miembro de la Academia de la Historia, no tanto por pasar de “Ilustrísimo” a “Excelentísimo”, sino porque las reuniones que se tienen los viernes son interesantes. No es que vayas allí, al “casinillo” como dice mi mujer, y te dan un whisky, sino porque te dan unas conferencias internas para los miembros o hablan de las lecturas que han hecho, y te abren mundos de la Historia como una amplia disciplina que no es solo la Historia del Arte. Digamos que no es tanto por llevar un pin de la Academia, sino porque intelectualmente te enriquece y alimenta y si encima tu labor puede servir de algo a los colegas académicos, pues mejor que mejor. Y trabajar para las instituciones públicas, a través de informes, también se trabaja, no todo es diversión.

BAR: ¿Qué te queda por escribir?

FM: Me falta tiempo. Tengo un disco duro lleno de cosas por hacer. Cosas que en algunos casos vienen desde los tiempos de la tesis, sobre las que yo he escrito, pero me faltaba documentación que he ido completando, como de partes del archivo de la catedral de Toledo que estaban vedadas. Otras son conferencias o clases de cursos de doctorados que no me he puesto a escribir en forma de artículo, sobre Berruguete o Velázquez. Son montones de cosas porque yo sigo con una enorme curiosidad. Por ejemplo, tengo un libro de “El Greco en dual” sobre la relación del Greco con sus clientes que está hecho como al 70 % y hay que darle un empu-



Fig. 5. 2006, XVI CEHA en Las Palmas, con el portátil, con José Manuel Cruz Valdovinos, Cristóbal Belda, Vicente Plasencia, Juan Antonio Ramírez, Carlos Reyero y Miguel Ángel Castillo.

jón. He tenido también una invitación para hacer otro libro sobre El Greco para la editorial Reaktion Books pero lo estoy pensando pues voy a tener que buscar dinero para la traducción. Sigo teniendo en el tintero y en el disco duro del ordenador muchas cosas que no he terminado y se me han quedado en el viejo tintero. Por ejemplo, tendría que terminar un artículo sobre Fernando Gallego y la bóveda de la Universidad de Salamanca que intentaré llevar al Congreso del CEHA de Salamanca de este año de 2021 y que empecé en 2008.

Intento implicar a gente para que trabaje en estos temas y pasarles las carpetas con información, pero tampoco tengo tantos alumnos,

porque siempre se ha pensado que yo era un profesor saturniano que me comía a los niños crudos y los hacía trabajar. Creo que he tenido buena relación con los alumnos; algunos de cuando en cuando escriben, aunque sean muy parcos. Me dicen que han estado en Italia y que se acordaron de algo que dije. Pienso que yo les he hecho trabajar y les he atendido bastante. Con los doctorandos y postdoctorandos suelo comer todas las semanas para recibir el alimento y el entusiasmo que tienen los alumnos que quieren trabajar. Siempre hay algo de afinidades selectivas entre el alumno y el profesor; yo siempre agradezco que haya alguien que quiera hacer algo conmigo e intento ponerme a su servicio, porque es para lo que estamos.

BAR: ¿De qué te sientes más orgulloso en esta larga carrera?

FM: No lo sé. Todos pensamos por qué seremos recordados. Joaquín Bérchez que es mi amigo y colega, siempre me decía “Tú serás el del largo siglo XVI” y le respondía “Tú serás el de la arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII”. Me gustaría no sólo ser recordado por algo que escribí cuando tenía cuarenta años, sino también por algo que igual he escrito hace dos días, pero sobre todo por haber transformado unas cuantas cosas en la Historia del Arte español. Hace unos años estuve invitado en Toronto y Ethan Matt Kavalier⁵⁵ me hizo una presentación subrayando no mis libros o artículos, sino las dos o tres ideas que había sacado leyéndome, por ejemplo, la de la contemporaneidad de lo diferente o la recepción activa que no pasiva de un renacimiento a la italiana. Ahora añadiría el tema de la producción *dual*, la íntima interrelación entre cliente “co-creador” y artista, u otra —casi dedicada a ti— que es la falta de inocencia de las fuentes ya sean arquitectónicas o formales, todo aquello que se reutiliza, de lo que alguien se apropia —ya sea un cliente o un artista— y lo presenta en términos de diálogo con los espectadores. Eso también forma parte de esa producción dual. Y por ahí, van los tiros de lo que yo podría estar más satisfecho.

He intentado limpiar algo de hojarasca nuestra historia del arte español; quizá haya sacado algunos temas nuevos como el de los artistas conversos, la heterodoxia en el arte español... son pequeñas aportaciones que quizá alguien siga con mayor fortuna y que en algunos casos se deben a consideraciones que yo no saco de mí mismo como un gusano de seda, sino que deben mucho, por ejemplo, a las de Felipe Pereda (él más hacia la ortodoxia y yo hacia la heterodoxia). Uno de los elementos fundamentales de la Historia del arte es también la relación dialéctica o dialógica con tus propios colegas, con los cuales tienes una buena relación. A mí

no me duelen prendas en pedir ayuda a otros colegas y entiendo que esto es pertenecer a lo que en el pasado se llamaba “la República de las Letras”, porque estamos todos en una república y no en torres de marfil. Me satisface mucho el intercambio que he tenido con muchos colegas o alumnos. En el caso de Felipe Pereda, no le dirigí la tesis y sin embargo he tenido mucha más relación con él que su director de tesis y el intercambio que hemos tenido durante muchos años y seguimos teniendo es algo importante. El que haya habido, por ejemplo, un grupo de personas mayores que yo o más jóvenes, que hayan contribuido en el libro homenaje que han publicado Riello, Pereda y Mari Cruz de Carlos⁵⁶, sin un *call for papers* para los que quieran hacer *curriculum* —y lo siento por los que han quedado sin poder hacerme un trabajo de homenaje aun queriéndolo—, pues es otra cosa que me ha conmovido.

Yo a todo el mundo le trato como a un colega; hay gente que me dice que doy unas conferencias de un nivel muy alto y yo digo que prefiero elevar el nivel, porque siempre habrá gente que aprenda algo y no puedes contar lo que ya sabe la gente. Pero es que además creo que la gente lo agradece, aunque no sé si también los alumnos. Creo que la gente agradece que no los tomes por idiotas y que trates de hacer también una cosa entretenida, que es algo igualmente importante en la comunicación; ya lo decía el dicho latino *delectando docere*. A mí una de las cosas que me ha gustado más es recibir una carta de una médica que me agradecía mi trabajo tras haber leído el libro de Velázquez, porque le hablaba de algo más que la pincelada. Desde Plinio, escribimos porque nos gusta hablar de los cuadros y a lo mejor a mí me gustan otras cosas de los cuadros.

BAR: Buena forma de acabar.

FM: No sé si tendré que dar clase el año que viene en un master, sobre Historia de la arquitect-

tura, porque ya nadie de nuestro departamento quiere hablar de historia de la arquitectura. Desde que Ceballos⁵⁷ se jubiló o Juan Antonio Ramírez —que hablaba de arquitectura contemporánea tras Ángel Urrutia⁵⁸— y Agustín Bustamante desaparecieron..., la Historia de la arquitectura se ha ido abandonando, y en la UAM, que tenía un prestigio enorme en este sentido, prácticamente ha desaparecido. Yo en los últimos años que daba clase de arquitectura de la Edad Moderna, descubrí que no se habla de arquitectura contemporánea. Y eso es algo que a mí me pone de los nervios, porque cualquier historiador que está en este mundo está en un ecosistema en el que los objetos artificiales más importantes son los edificios contemporáneos, frente quizá al 20% de edificios del siglo XIX o el 10% de la Edad Moderna, pero el resto es contemporáneo. Casi todo lo que tenemos en el paisaje artificial es del siglo XX y XXI. Entonces me quedo sorprendido de que la arquitectura contemporánea no se trate, y por ello dediqué una semana a hablar de arquitectura contemporánea, intentando vincularme con cosas que suponía que los alumnos podían haber visto. Empecé con la serie “La Casa de Papel” esperando que la hubieran visto y que supieran que lo que se veía no era la Casa de la

Moneda sino el CSIC y me dediqué a hablar de Miguel Fisac, de Le Corbusier, de Louis Kahn o de Frank Lloyd-Wright, o de Frank Gehry y de Rafael Moneo con la idea de indicarles que hay arquitectos vivos más allá del Renacimiento o del Barroco y que ellos debieran mirar por la calle, pues estos también establecieron diálogos con la arquitectura del pasado. Una práctica fue ir por la Gran Vía madrileña y mirar los órdenes de los edificios, pero nadie va. Yo pongo buenas intenciones, pero soy consciente de que el Infierno está pavimentado de esas buenas intenciones y que alguna porción de ese pavimento infernal son intenciones mías. Mi padre decía aquello de “Por mí que no quede”, y el dicho paterno lo mantengo. Yo ya soy mayor —aunque algunos me tachen de adolescente— y cada vez me encuentro más rodeado de terrícolas, siendo yo un marciano, por no decirlo al revés.

Pero como querría ser optimista, añadiré otra baldosa. Creo que solo nos salvaremos enseñando verdaderamente a mirar y a hacer, y exigiendo a nuestros alumnos —aquí viene una carcajada, si no sabemos hacerlos conscientes— no solo que escuchen, sino que hagan, que trabajemos juntos en los talleres de la historiografía del arte.

NOTAS

¹María Elena Gómez-Moreno (1907-1998) era hija del historiador del arte Manuel Gómez-Moreno, licenciada en la Universidad Central en Ciencias Históricas y profesora de instituto hasta su jubilación. Vinculada con el grupo Misiones de arte, la Junta de Salvamento del Tesoro Artístico o la Junta de Ampliación de Estudios; fue Directora del Museo Romántico de Madrid y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²Fernando Chueca Goitia (1911-2004), arquitecto e historiador de la arquitectura, catedrático de Historia del arte en la ETSA y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

³Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), Historiador del arte, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁴Colegio vinculado a la Institución Libre de Enseñanza.

⁵Hija de Ramón Menéndez-Pidal y cofundadora del Colegio Estudio.

⁶Alfonso Emilio Pérez Sánchez (1935-2010). Historiador del Arte y director del Museo del Prado entre 1983 y 1991.

⁷Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historiador del arte italiano con una amplísima bibliografía entre la que destacan sus análisis sobre la arquitectura italiana de la Edad Moderna.

⁸Nikolaus Pevsner (1902-1993). De origen alemán, teórico de la arquitectura que desarrolló su carrera tras el nazismo en Gran Bretaña, destacando su interpretación del Movimiento Moderno.

⁹Diego Angulo Íñiguez (1901-1986), catedrático de Historia del Arte, fue director de la revista *Archivo Español de Arte*, del Instituto Diego Velázquez del CSIC y del Museo del Prado, así como miembro de la Academia.

¹⁰José María Azcárate Ristori (1911-2001). Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela y después de la Complutense de Madrid.

¹¹Arnold Hauser (1892-1978)- Historiador del arte autor de *Historia Social de la Literatura y el arte*.

¹²Jesus María Caamaño Martínez (1929-2015). Catedrático de Historia del arte Medieval, docente en las universidades de Santiago de Compostela, Valladolid, Salamanca y la Complutense de Madrid.

¹³Erwin Panofsky (1892-1968), Historiador del arte especialista en el método iconológico y de una gran profundidad en los formal. Marías leía desde la primavera de 1971 su *Meaning in the visual Arts*, y de sus *Estudios de iconología* hizo su primera reseña en 1973.

¹⁴Rudolf Wittkower (1901-1971). Su metodología es muy influyente por haber recibido influencias del método iconológico, el formalista o la historia social para desarrollar uno complejo y abierto que abarca la visión de la obra artística desde muy distintas vertientes. Fue básico su *La arquitectura en la edad del Humanismo*, que Marías leía desde 1971.

¹⁵Diego de Sagredo: *Las Medidas del Romano*. Toledo: Diego López, 1564.

174

¹⁶Sebastiano Serlio: *Tercero y Quarto Libro de Architectura*. Traducido por Francisco de Villalpando y publicado en Toledo en 1552.

¹⁷La tesis doctoral se publicó como *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. 4 vols., Toledo-Madrid, IPIET-CSIC, 1983-86.

¹⁸Agustín Bustamante García (1950-2017). Catedrático de Historia del arte de la Universidad Autónoma de Madrid, especialista en arte y arquitectura de la Edad Moderna.

¹⁹Nikolaus Pevsner, John Fleming y Hugh Honour: *Diccionario de Arquitectura*. Madrid: Alianza, 1984.

²⁰Xavier de Salas Bosch (1907-1982). Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Director del Museo del Prado entre 1970 y 1978.

²¹Ida Anguiano de Miguel, por entonces asistente de Xavier de Salas, fallecida en 2017.

²²Jose Antonio Gaya Nuño: *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico*. Tomo XIX. Madrid: editorial Plus Ultra, 1966.

²³Esteban García Chico (1892-1969). Historiador del arte vallisoletano.

²⁴Juan José Martín González (1923-2009). Historiador del arte, catedrático de la Universidad de Valladolid.

²⁵El arquitecto Luis Cervera Vera (1914-1998) dirigió una colección sobre tratadistas de arquitectura en la editorial Albatros, que llamó Juan de Herrera. En ella se publicaron entre otros publicó *Arte y Uso de la Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás.

²⁶Natividad Sánchez Esteban, publicó su tesina como *La parroquia de San Martín de Valdeiglesias. Mecenazgo, economía y debate arquitectónico en el primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Ayuntamiento de San Martín de Valdeiglesias, 2000.

²⁷Francisco Calvo Serraller (1948-2018). Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid.

²⁸Antonio Bonet Correa (1925-2020), catedrático de Historia del arte, maestro de maestros y presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²⁹En referencia a la colección *Historia del Arte Hispánico* de la editorial Alhambra en 7 tomos.

³⁰Fernando de Olaguer-Feliú Alonso. Catedrático de Historia del Arte Medieval en la Universidad Complutense de Madrid.

³¹*El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.

³²Benito Navarrete Prieto, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Alcalá de Henares.

³³Delfín Rodríguez Ruiz, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

³⁴Howard Burns (1939), Profesor emérito de Historia de la Arquitectura de la Scuola Normale de Pisa, y antes del Cortauld, de Harvard y Venecia, con especial dedicación al estudio de Andrea Palladio.

³⁵“Las fábricas de la reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo”. En Alberto Bartolomé Arraiza (Ed.): *Los Reyes Católicos y Granada*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp.213-226.

³⁶Manfredo Tafuri (1935-1994), arquitecto e historiador de la arquitectura italiana.

³⁷Nuria Rodríguez Ortega. Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

³⁸<http://corpus.rae.es/cordenet.html>

³⁹Richard L. Kagan es un historiador modernista americano, profesor en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore.

⁴⁰Joaquín Bérchez (1950), catedrático de la Universidad de Valencia que ha revolucionado, con su fotografía en sí misma y en su interrelación con los textos, la historia de la arquitectura. Actualmente jubilado.

⁴¹María Cruz de Carlos Varona, profesora de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

⁴²Felipe Pereda Espeso, Historiador del arte español, profesor en la Universidad de Harvard.

⁴³José Riello, Historiador del arte, profesor en la Universidad Autónoma de Madrid.

⁴⁴Santiago Sebastián (1931-1995). Historiador del arte, que ocupó diversas cátedras en Mallorca, Córdoba, Barcelona, Cali (Colombia) o Valencia.

⁴⁵Colección *Historia del Arte* coordinada por Juan Antonio Ramírez en la Editorial Alianza en los años noventa del siglo XX. Consta de cuatro tomos sobre arte antiguo, medieval, moderno y contemporáneo.

⁴⁶*Introducción al arte español*, eds. Isidro G. Bango Torviso y Fernando Marías, Sílex, Madrid, 1990-2003, luego, 2003, en un solo volumen como *Introducción al arte español. Manual del Arte español*.

⁴⁷Fernando Marías (Coord.): *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 1995 y 20072.

⁴⁸Donald Preziosi (1941), profesor Emérito de Historia del Arte en la Universidad de los Ángeles. Es autor de *The Art of Art History: A critical Anthology*, de 1998.

⁴⁹Juan Antonio Ramírez Domínguez (1948-2009). Catedrático de Arte Contemporáneo en la Universidad de Málaga y Autónoma de Madrid.

⁵⁰Aby Warburg (1866-1929). Historiador del arte alemán, especializado en los estudios iconológicos, fundador del Instituto Warburg que actualmente tiene su sede en Londres.

⁵¹La Escuela de *Annales* francesa es una corriente historiográfica que estudia los procesos históricos desde una perspectiva no exclusivamente política sino económica, social e ideológica y toma como nombre el de la revista fundada en los años 30 del siglo XX.

⁵²James Elkins (1955), historiador y crítico de arte estadounidense, perteneciente a la Universidad de Chicago.

⁵³Fernando Checa Cremades (1952). Catedrático de Historia del arte Moderno de la Universidad Complutense de Madrid, Director del Museo del Prado entre 1996 y 2001.

⁵⁴Miguel Zugaza Miranda (1964) fue director del Museo del Prado desde 2002 hasta 2016 y desde esa fecha es director del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

⁵⁵Ethan Matt Kavalier, Profesor de Historia del arte de la Universidad de Toronto, autor de la obra *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*. Yale University Press, 2012.

⁵⁶*La mirada extravagante. Arte, Ciencia y Religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías*. Madrid: Marcial Pons, 2020.

⁵⁷Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1931). Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, Académico de Bellas Artes de San Fernando.

⁵⁸Ángel Urrutia Núñez fue profesor de Historia del arte en la Universidad Autónoma de Madrid.