

fueron de simple amistad, o que su vida fue solamente la de un honrado científico burgués. Las críticas que Jones dirige al «fanatismo político» de Wilhelm Reich y su empeño por mostrar que la obra de Freud fue un descubrimiento científico por encima de problemas sociales o de cualquier índole similar, el relato de las amistades y separaciones entre los colaboradores de Freud: todo colabora para mostrarnos la imagen de unos hombres honrados y valerosos, que supieron desafiar la opinión establecida, pero no fueron capaces de comprender los mecanismos subyacentes a tal opinión. El mismo Freud, que descubrió la represión de los instintos como base de nuestra cultura, fue incapaz de llevar este descubrimiento a sus últimos extremos y aceptó como inevitable tal represión.

La vida y la obra de Sigmund Freud son las de un revolucionario que no pudo serlo hasta el final, y cuya revolución no fue comprendida ni siquiera por los más fieles de sus seguidores. Freud tampoco pudo —pese a su excepcional lucidez— saltar por encima de su tiempo.—
LUDOLFO PARAMIO (Raimundo Fernández Villaverde, número 15, MADRID).

VÍCTOR NIETO ALCAIDE: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. C. S. I. C. Madrid, 1969. *La vidriera del Renacimiento en España*. C. S. I. C. Madrid, 1970.

La historia del arte que habitualmente se practica en España está ligada, en el mejor de los casos, a un formalismo positivista que reduce todos los problemas a comparaciones formales superficiales, sin adentrarse ni en su significado ni en los motivos (sociales, económicos, ideológicos, técnicos, etc.) que produjeron esas variantes y su evolución. En el peor de los casos, es una historia retórica y subjetiva (que gira en torno a lo bello y categorías afines) con leves atisbos de erudición. Si esto es así en el caso de la historia del arte en general, la situación parece incluso más grave en lo que respecta a la arquitectura medieval y renacentista. Acostumbrado a *ver* iglesias y palacios, el historiador se fija en el simbolismo de las imágenes, en los motivos decorativos, en los elementos arquitectónicos básicos, etc.; pero no se preocupa en absoluto por reconstruir, en su trabajo histórico, aquello que es propio de toda arquitectura: la configuración y distribución del espacio, su funcionalidad y su significación, pues sabido es que el edificio no se limita a consistir en un simple lugar en donde estar, sino que crea un am-

biente, influye en quien lo habita, expresa sus concepciones, ideales, intereses, etc.

La iglesia gótica o renacentista no es una construcción que está ahí para ser simplemente contemplada, sino un edificio con una funcionalidad propia, a la que están sometidos todos los elementos arquitectónicos y no arquitectónicos (escultura, pintura, decoración, etc.). Entre éstos hay uno que contribuye de manera decisiva a la concreta configuración del espacio: la vidriera. Hasta tiempo reciente la vidriera era un tema ignorado por nuestra historiografía artística (o tratado como motivo de simple erudición biográfica, que viene a ser lo mismo); en la actualidad parece que empieza a subsanarse esta situación con la aparición de dos libros de Víctor Nieto Alcaide: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla* y *La vidriera del Renacimiento en España*, que aportan un planteamiento bien diferente de la cuestión y encauzan el estudio histórico por donde siempre debía haber discurrido, alejándole del positivismo formalista antes aludido.

Tal como indica el autor, la vidriera no va a ser un elemento pasivo, puramente decorativo, de los edificios, sino un elemento activo fundamental para la adecuada comprensión del estilo: «No se concibe el sentido y la grandiosidad de una catedral gótica sin el ambiente de luz y color que crean sus vidrieras. Los filósofos de los siglos XII y XIII, coincidiendo con el nacimiento de la arquitectura gótica, crearon en sus escritos una verdadera estética de la luz, y en los textos medievales es frecuente encontrar, cuando hacen alguna referencia a las catedrales, que se da más importancia a la belleza de sus vidrieras que a cualquiera otra parte del edificio. Hoy, porque muchas catedrales han perdido sus vidrieras, nos hemos acostumbrado a penetrar en el interior de un templo gótico sin echar de menos ese ambiente de color que origina la luz que se filtra por sus vidrieras. Pero un edificio gótico que se encuentra en este estado es como un negativo de lo que fue. Si en él falta alguna de las obras con que se adornó, estas pérdidas no afectan de manera tan decisiva a su arquitectura como si ha perdido sus vidrieras. En la catedral gótica, la luz coloreada que invade el interior es el elemento fundamental por el que todo éste aparece unificado y toda la arquitectura se sublima... En el sistema constructivo gótico, vidriera y arquitectura se hallan íntimamente unidas. El arte de la vidriera, cuando aparecen las nuevas soluciones constructivas del gótico, encontró sus máximas posibilidades. Al organizarse el edificio de acuerdo con una apertura de vanos desconocida hasta entonces, la vidriera vino a sustituir al muro y a la pintura que lo decoraba... Todo el desarrollo que alcanza la vidriera como manifestación artística, integrada en el edificio gótico, con una pujanza no alcanzada hasta entonces, no

puede explicarse exclusivamente como la aparición de un nuevo elemento decorativo que posibilitaba la nueva arquitectura, sino como una nueva concepción del espacio arquitectónico. El problema de la iluminación del templo se planteó como el deseo de proporcionar más luz y una mayor uniformidad luminosa a los interiores. Si en el templo románico la iluminación era parcial, se producía por partes, alternando las iluminadas con las que no lo estaban; en el gótico se tiende a una unificación luminosa del conjunto, lo cual trajo consigo una indudable transformación del concepto del espacio arquitectónico. Si *en una iglesia románica la luz contrasta con lo pesado, sombrío y táctil de los muros, en el gótico el muro parece ser poroso: la luz se filtra a través de él, atravesándolo, fundiéndolo, transfigurándolo*. Con ello, los arquitectos góticos aprovecharon la luz como un material arquitectónico más; un material que proporcionaba policromía al interior del edificio, que lo ponía en contacto con el exterior y que le proporcionaba animación y vida... La integración de las artes alcanzó en la arquitectura gótica, mediante las vidrieras, una de las soluciones más logradas. Lejos de tratarse de una adición de partes, estamos ante una verdadera y cabal fusión orgánica que no permite separación. De ahí esa sensación de frialdad, de cálculo, de mero teorema matemático, que producen los edificios góticos que han perdido sus vidrieras (*Las vidrieras de...*, pp. 8-9).

No obstante, el cambio estilístico que el Renacimiento trae consigo no supone la decadencia de la vidriera: «La aparición del lenguaje plástico renacentista no supuso una mera transformación estilística de la vidriera similar a la que se había experimentado con el advenimiento de otras corrientes, como la flamenca o el estilo internacional en el siglo xv. Si con estas últimas lo que cambió fue la forma, el nuevo lenguaje renacentista tuvo consecuencias que se dejaron sentir más hondo, afectando desde sus raíces al carácter específico de la vidriera. Desde la aparición de la arquitectura gótica el templo se entendió como una estructura formada por una armadura de piedra cerrada por muros de vidrio que creaban en el interior un espacio luminoso, coloreado y cambiante. La arquitectura del Renacimiento, rompiendo con este concepto, creó en el interior de las iglesias un espacio diáfano, en el que los elementos constructivos prevalecían y se destacaban con nitidez» (*La vidriera del...*, p. 9).

Ahora bien, en el gótico no se trataba sólo de alcanzar un piadoso o sublime espacio abstracto; era, por el contrario, una iglesia que procuraba atender a otras finalidades, especialmente didácticas, finalidades para las que la vidriera ofrece una gran utilidad: «Para que esta integración de luz, color y arquitectura se produzca no es preciso que las

vidrieras de una catedral gótica desarrollen un programa iconográfico determinado. Solamente con que los ventanales se cerraran con vidrieras de colores, sin representación o alegoría alguna, esto se llevaría a efecto. Sin embargo, las vidrieras no estaban colocadas solamente en función de crear un espacio interior, sino que poseían, como otras artes incorporadas al edificio, una finalidad didáctica. Lo mismo que las esculturas de las portadas o las pinturas de los retablos tenían una ordenación temática dirigida a enseñar y a dar a conocer los pasajes religiosos más representativos. Las vidrieras también formaron parte de esa Biblia para los que no saben leer y cuya realización dio un extraordinario impulso a las artes figurativas durante la Edad Media» (*Las vidrieras de...* p. 12). Es en el programa iconográfico que vertebra las series de vidrieras donde encontramos las alteraciones más interesantes al pasar al Renacimiento: «La aparición de la perspectiva, de la representación tridimensional, en las artes figurativas del Renacimiento y su introducción en el campo de la vidriera vino a transformar completamente los principios en que ésta se basaba. Durante los siglos XIII y XIV apenas existieron efectos de profundidad en los temas representados en las vidrieras. La vidriera era una superficie luminosa, de la que el color y la luz dimanaban hacia el interior del templo. La introducción de la representación de una escena basada en las tres dimensiones rompió con este principio. En la vidriera del Renacimiento cada ventanal era un escenario del que también dimanaba un foco de luz hacia el espectador, pero en el que al mismo tiempo se representaba un escenario que se prolongaba más allá de los límites arquitectónicos del edificio. La vidriera pasó a moverse fundamentalmente, en un campo similar al de la pintura, como una superficie figurativa, enmarcada, con valor independiente; en la que interesaba más la representación de un tema que la fusión total en el interior de los tiempos de la luz que pasaba por ellas. De ahí que en los nuevos edificios se establezcan programas iconográficos completos y que la relación de unas vidrieras con otras no se produzca por la fusión de la luz, sino por la participación de cada tema en el conjunto narrativo del programa iconográfico» (*La vidriera del...*, p. 14).

El estudio de la evolución de la vidriera renacentista contribuye a una más adecuada comprensión del arte de la época. Como en éste, la influencia de las formas flamencas y la llegada a la Península de artesanos flamencos van a ser decisivos. Víctor Nieto estudia la penetración de estos artesanos, desde Arnao de Flandes y los vidrieros castellanos de la órbita burgalesa hasta la labor de los Fontanet en Cataluña, pasando después al análisis del romanismo y sus versiones flamencas: Arnao de Vergara, el primer vidriero renacentista que trabaja

en la catedral de Sevilla; su hermano Arnao de Flandes, Carlos de Brujas, Vicente Menardo, Teodoro de Holanda, Nicolás de Vergara, etcétera. La abundante documentación ofrecida por el autor (especialmente en *Las vidrieras de...*) permite establecer el proceso de los trabajos, sus sistemas y formas de pago, a la vez que da pie al análisis de la importancia económica que la vidriera tuvo en aquellos años. Cuestión ésta que enlaza con otra decisiva para nuestro arte y cultura renacentista: la importación de obras de arte como consumo del excedente de unas clases poderosas, preocupadas por el mantenimiento social de su imagen. Punto de vista a la luz del cual será preciso abordar algún día el desarrollo cultural español (especialmente de las artes plásticas) del siglo xv y buena parte del xvi.—VALERIANO BOZAL (*Castelló*, 9. MADRID).

BIANCIARDI: LA REVOLUCION COMO FABULA

En su momento me entusiasmó—y lo escribí—la anterior novela del italiano Luciano Bianciardi *La vida agria* (1). En ella se asistía al progresivo envolvimiento del joven intelectual, llegado de la provincia a la gran ciudad, y su proyecto terrorista, en las mallas de la sociedad de consumo, tela de araña implacable que al cabo reducía al protagonista a su cuarto, su oficio de traductor, su ex militante compañera y su fabulosa utopía compensatoria, hecha de brillantes imágenes omnieróticas. Bianciardi lograba allí contarnos más o menos la historia de todos, orígenes y planes aparte, y esto con un cúmulo de anécdotas mínimas pero significativas, en las que nos era posible reconocernos sin demasiado esfuerzo: ciertos trabajos de *espaldas mojadas* de las letras, ciertos encuentros con destacadas figuras de la vida intelectual, ciertos roces cotidianos en vecindarios alucinantes, ciertas amistades de pobre pero fantástico ropaje mental, etc. No se crea, por las referencias argumentales, que *La vida agria* era una narración de algún modo costumbrista o de tono dramático, ya que precisamente uno de los méritos de la novela era entregar esta reconocible trayectoria troceada en el flujo de delirios mentales, juegos de planos en que diversos materiales se articulaban—narración dihecta, recuerdos, imaginaciones, textos manejados, etc.—y sobre todo darla corroída por una tremenda y finísima ironía, que alcanzaba el sarcasmo tanto como el alegato en chispazos rápidos.

(1) *La vida agria*, Monte Avila Editores, Caracas, 1968.