

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO
ACADÉMICO NUMERARIO DEL ILMO. SR.
D. JUAN MANUEL MIÑARRO***

Palabras de la presidenta

Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos
Sras., Sres.:

Esta Real Academia abre hoy sus puertas en Sesión Pública y Solemne para recibir como Académico Numerario al Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Miñarro López que ocupará el sillón número doce, vacante tras el fallecimiento de la que fuera académica de esta Real Corporación la insigne y recordada escultora, Excma. Sra. D^a Carmen Jiménez Serrano. Este sillón estuvo ocupado anteriormente, entre otros académicos, por los escultores Manuel Eche-goyán, Juan Luis Vasallo, Mauricio Tinoco y Leoncio Baglieto, cuyas obras engalanan las dependencias de esta sede. A ellas se une, desde hoy, la obra “Maternidad”, realizada por el nuevo académico Juan Manuel Miñarro.

Es un orgullo para esta Real Institución poder contar desde hoy entre sus académicos con una persona de tanto prestigio como él en el mundo de la escultura, parte fundamental del mundo del arte.

A partir de ahora el nombre del escultor Juan Manuel Miñarro queda-

rá integrado en la historia de la Academia, por su arte, su talento y su humanidad, lo que le hace ser una gran persona, tan importante en estos tiempos que vivimos, lo cual supone siempre un indudable valor añadido.

Todos sabemos que su colaboración en nuestra Academia, será un bien para ella , que ya cuenta con un número importante de artistas, que con sus obras embellecen, prestigian y glorifican a esta ciudad llena de arte que es Sevilla.

Muchas gracias.

***Nombramiento como Académico Correspondiente
del Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Miñarro López***

Según consta en el libro de Actas de esta Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en su sesión plenaria del día 24 de noviembre del año 2017, se acordó nombrar Académico Numerario de la Real Corporación, al Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Miñarro López, en atención a los méritos contraídos como escultor de excepcional calidad, que pone de manifiesto sobre todo en las numerosas imágenes sagradas, que podemos contemplar dispersas por iglesias, cofradías y monasterios de toda España y muy especialmente en Andalucía”.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

Dado en Sevilla, a 8 de mayo del año 2018.

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO
ACADÉMICO NUMERARIO DE
D. JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ***

Excma. Sra. Presidenta,
Excmas. Sras. y Excmos. Sres. Académicos,
Señoras y Señores,

Quiero ante todo iniciar mi intervención, manifestando mi agradecimiento. En primer lugar, a los Exmos. Sres. Académicos de la Sección de Escultura que tuvieron la iniciativa de presentarme como candidato para ocupar plaza de Numerario en ésta Real Academia. En segundo lugar, mi agradecimiento a todos los Exmos. Sres. Académicos que tan mayoritariamente hicieron posible con su voto favorable, mi nombramiento. Y en tercer lugar mi agradecimiento y consideración al Excmo. Señor Académico D. Juan Miguel González Gómez, que tan amable y geneosamente ha aceptado contestar a mi discurso. Será para mí un regalo y un honor más en este día, que difícilmente olvidaré. Valoro de una manera muy especial su aportación en este acto, porque soy consciente que viene de la mano de unos de los especialistas en Historia del Arte de más excelencia y cualificación de la actualidad. Creo que le consta, que como docente e investigador cuenta con mi reconocimiento y admiración. Pero creo que también le debe constar, que cuenta desde hace muchos años, con mi más sincero afecto personal, por las muchas vivencias compartidas relacionadas con nuestra mutua actividad profesional.

Indudablemente para mí es un gran honor haber sido nombrado

miembro de ésta Real Academia. Pero créanme, que a parte de la lógica satisfacción que ello me produce, soy muy consciente lo que representa este nombramiento y lo que conllevará pertenecer a tan Ilustre casa. Es un honor y un orgullo, por supuesto. Pero sobre todo es para mí una seria y comprometida responsabilidad, que asumiré desde hoy mismo, con el aminorado y con la firme decisión: en primer lugar, de no defraudar a nadie, menos aún a quienes me propusieron y me apoyaron con su voto; en segundo lugar, con mi firme decisión de convencer con generosa actitud de entrega, a los pocos que no me apoyaron; y en tercer lugar decirles, que espero siempre merecer y honrar a esta Real Academia, y con ello a la memoria histórica de los que ya no están entre nosotros.

Hoy muy especialmente, quiero manifestar mi público reconocimiento a todos los desaparecidos que me precedieron a través de la historia, y que pertenecieron a esta Real Academia. En especial a los que fueron miembros de las Secciones de Bellas Artes, y más en particular a los representantes de la Sección de Escultura, que estuvieron más cercanos a mi tiempo. Entre ellos quiero destacar especialmente a D. Juan Luis Vasalo Parody, D. Manuel Echegoyán González, Mauricio Tinoco Ortiz, D. Antonio Illanes Rodríguez, y sobre todo, a D. Sebastián Santos Rojas; ya que le considero, como he dicho muchas veces con cariño, “Mi abuelo en el oficio”, ya que “Mi padre en el oficio” fue el Escultor e Imaginero D. Francisco Buiza Fernández, a la sazón, discípulo muy querido por el Maestro Sebastián.

A éste grupo de ilustres Académicos que acabo de nombrarles, no tuve la fortuna de conocerlos personalmente, pero a todos les profeso una admiración especial por diferentes razones y vivencias. Y puedo decirles que mediante sus obras, también he recibido de ellos y continuo recibiendo, ejemplo y magisterio.

Pero sin embargo tengo en este acto la fortuna y el privilegio, de poder nombrarles a otro grupo de Ilustres miembros de ésta Real Academia, que hoy siguen entre nosotros, y que en algún momento de mi formación fueron mis profesores, y por lo tanto de ellos sí que recibí ejemplo y docencia directa; me refiero expresamente a D. Juan Codero Ruiz, a D. Antonio Gávira Alba y a D. Francisco Arquillo Torres.

Y ya para terminar con éste merecido apartado de reconocimientos, no podría pasar más páginas de este discurso, sin dedicarles también un recuerdo muy especial y emocionado, a los Señores Académicos que en algún momento de mi formación también fueron mis profesores, pero que desgraciadamente en la fecha de celebración de éste acto, ya no se encuentran entre

nosotros: D. José Hernández Díaz, D. Antonio Cano Correa (Académico electo), D. Juan Abascal Fuentes, D. Francisco García Gómez, y Doña Carmen Jiménez Serrano.

Va para todos, mi más profunda admiración, gratitud, respeto y sincero afecto.

Pero hoy, a quien me corresponde resaltar como dicta el protocolo, pero que también lo dicta mi corazón, es a la persona que ocupó el sillón Académico nº 12 que hoy me ofrecéis. Lo hago con una extraña mezcla de tristeza y alegría, pero sobre todo lo voy a hacer con todo el cariño del mundo, pues ahora me toca hablar de la que fue sin duda alguna la Maestra de la Estatuaria Sevillana del siglo XX: Doña Carmen Jiménez Serrano. Mi Profesora, Maestra, Compañera y Amiga.

Por su ausencia física, hoy estoy triste, pero a su vez siento una alegría especial, porque me consta que de alguna manera su espíritu está aquí con nosotros, celebrando éste acto, que ya hace unos años, ella soñó para mí; pero que sencillamente no fue el momento oportuno.

Doña Carmen era pura sensibilidad, y en todos sus trabajos tanto de bulto redondo como de relieve, dejó bien patente el gran amor que le profesó durante toda su vida a la figura humana, especialmente a través del estudio de modelo vivo. En la consulta del natural, aplicaba un concienzudo y minucioso análisis, con el consecuente resultado de una sabia síntesis de las formas. Por ello su estatuaria nunca resultaba ser una mera mimesis del modelo que le posaba, pues ella tenía la capacidad de transformar y reeditar lo tangible, con una sutileza tan admirable, que le otorgaba a sus figuras naturalismo, equilibrio y armonía. Pero sobre todo en sus esculturas se palpa siempre la vida.

Recuerdo que cuando sus modelos estaban aún en arcilla fresca, mostraban unas superficies plenas de tensión, y un tratamiento tan sereno de los detalles, que nos embelesaba contemplar los resultados de las piezas que terminaba en nuestra Aula. Pues Doña Carmen nos ofreció siempre la generosa oportunidad y el privilegio de ser testigos de todos los procesos.

El Aula era para ella su taller preferido. En el Aula era feliz con sus obras y con sus alumnos.

Era nuestra Maestra, pero también fue nuestra guía y protectora. Fuimos durante nuestra formación, testigos día, a día, del proceso de sus obras; estuvimos muy cerca de sus desvelos en el análisis del modelado del natural; cerca de su lucha, que también fue nuestra lucha, con los grandes moldes y la piedra artificial; muy cerca cuando compartimos con ella su ilusión por la innovación, en el uso de las resinas de poliéster; muy cerca cuando asis-

timos al cuidado y esmero que ponía en la selección de las patinas o de las sutiles policromías; y también muy cerca de ella en su lucha por mejorar la Especialidad de Escultura y dignificar el trabajo de los Escultores. Ella fue baluarte y defensora de la Escultura en la transición de Escuela Superior a Facultad Universitaria, y también en los difíciles momentos de la transición de los primeros Planes de Estudio.

En definitiva, todos los que gozamos de estos privilegios que les acabo de enumerar, no la olvidaremos jamás; y por eso le llamábamos y le seguiremos llamando siempre, “Mamá Carmen”.

Descansa en paz Maestra, y ayudadme a seguir con tu testigo en la carrera de la vida, y así poder honrarte en ésta Real Academia, a la que tu tanto quisiste.

A continuación desarrollaré el tema que he elegido para mi discurso, lo he titulado:

LOS PRECURSORES DEL SABER ANATÓMICO. BREVE ANÁLISIS HISTÓRICO.

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Quizás muchos de ustedes sepan que una de mis principales preocupaciones, a parte de los aspectos técnicos y materiales de la Escultura, ha sido siempre la investigación anatómica. Mi tesis Doctoral la dediqué precisamente a este tema aplicado a la representación de la Iconografía del Crucificado en la Escultura; trabajo que fue dirigido por D. Juan Abascal Fuentes; a quien antes ya mencioné, y que hoy también está muy presente en mi pensamiento. Puesto que no en vano, D. Juan Abascal, fue el primero que alimentó mi interés por la Anatomía y también por la Imaginería.

Por lo dicho anteriormente, a la hora de elegir el tema de este discurso, me pareció enseguida oportuno e interesante, desarrollar un contenido que implicara una reflexión relacionada con la Anatomía Humana, pues creo que es una disciplina de una importancia especialmente relevante en el campo de la Escultura, pero que sin duda, también es fundamental para cualquier artista que esté interesado en la representación del cuerpo humano a cualquier nivel. Considero la anatomía tan importante, y permítanme el símil, como lo es “el vocabulario y la gramática” para la lengua, pues en ambos casos son contenidos imprescindible para la transmisión de la ideas y la correcta representación de una realidad fundamentada.

Mi propuesta es hacer un breve recorrido histórico, porque pienso que siempre es bueno saber de donde venimos. Y para ello nada mejor, que

hacerlo a través de una selección de personalidades históricas a las que considero claves y ejemplos idóneos, para entender cómo se desarrolló y evolucionó la investigación Anatómico-Artística.

En el inicio del recorrido, les voy a invitar a asistir a los momentos cruciales, a partir de los cuales, la Ciencia y el Arte comenzaron a darse la mano, para beneficiarse el uno del otro; en una simbiosis que enseguida resultó absolutamente mágica.

Al día de hoy, puede que nos cueste un poco comprender todo el esfuerzo y los enormes sacrificios que tuvieron que hacer aquellos pioneros Anatomistas y Artistas, en aquellos tiempos tan oscuros. Cuando se empeñaron en trabajar sin apenas medios, arriesgando la salud, la libertad y hasta la propia vida, realizando prácticas con cadáveres humanos. Actividad que en muchos lugares estaba perseguida o prohibida. Y a pesar de todo, se expusieron, solo por la irrenunciable e irresistible curiosidad de conocer que se ocultaba debajo de la piel, y qué más debajo aún. ¿Cómo estaba construido el cuerpo y cómo funcionaba?. ¿Cómo representar las pasiones y las emociones?. ¿Qué transformaciones sufre la armonía del cuerpo tras la muerte?. Algunas de estas preguntas y las correspondiente búsqueda de las respuestas, impulsaron a médicos y artistas a trabajar unidos. En definitiva, solo por el afán del conocimiento racional de la realidad.

Hoy tenemos cientos de textos, de fotos y de videos; multitud de modelos anatómicos conseguidos por plastinación; modelos de plástico de todos los tamaños y calidades. O sea, al día de hoy, ya casi ni sentimos la curiosidad que sintieron nuestros antecesores, en la Edad Media, en el Renacimiento, o en el Barroco. Hoy todo nos viene dado y además súper elaborado, sin necesidad de utilizar la observación directa independiente. Parece que ya no hay misterios que revelar sobre el mundo de las formas del cuerpo humano y su funcionamiento básico; y parece que la inquietud por la observación independiente, a través del estudio de los modelos del natural hoy carece de impulso. ¿Será que la curiosidad del artista se ha perdido? o será que ¿Cada vez creemos menos en la necesidad de la observación directa e independiente incluso dentro de los propios Planes de Estudios oficiales?

LOS PRECURSORES DEL SABER ANATOMICO.

A lo largo de la edad media, el conocimiento de la anatomía humana en Europa dependía de postulados de origen clasicistas, basados en el estudio de cadáveres de osos y de monos, y no en la disección de especímenes humanos. Estoy hablando de una herencia de conocimientos anatómicos, que

procedían de la antigua Grecia, gracias a Hiparco, y de la antigua Roma, gracias a Celso y a Galeno.

Siendo Galeno, la única autoridad anatómica, con una influencia casi absoluta, hasta bien entrado el siglo XVI.

Pero la hegemonía Galénica tenía sus días contados. Todo empezó a cambiar, con la abertura de las Universidades Italianas. En Salerno, Bolonia y Padua, se comenzaron a practicar disecciones de cadáveres humanos a finales del siglo XIII. Unas prácticas que años atrás habrían sido impensable.

En dichas Universidades los médicos encargados de las enseñanzas, comenzaron a contar con la labor de cirujanos, para que éstos fuesen los que diseccionaran los cadáveres, y así mostrarles las estructuras internas a los atónitos aprendices. Pero el oficio de aquellos cirujanos estaba bastante menospreciado, no solo por sus escasas habilidades técnicas, que dejaban mucho que desear, sino también por sus escasas facultades de oratoria, lo que daba lugar a unas clases tremendamente aburridas, prefiriendo los estudiantes la gran capacidad oratoria de los maestros médicos.

Pero curiosamente la principal finalidad de aquellas practicas experimentales, no eran romper con la obra de Galeno, la cual no se ponía en duda, sino que el objetivo real, era comprenderla mejor. Aun así, ya comenzaba a vislumbrarse una esperanza, pues con aquellas practicas, se estaban sembrando las semillas del cambio. Semillas que pronto empezarían a germinar, dando lugar al apreciado fruto de LA OBSERVACIÓN INDEPENDIENTE, que como método científico de investigación, se fue abriendo camino poco a poco.

De hecho, ya a partir del siglo XV, la renovación comienza a llegar a la disciplina anatómica, con nombres destacados, tales como: Gabrielle Zerbi o Gerbi y Alessandro Achilini. Autores que introdujeron juicios y descripciones basadas en sus propias experiencias.

También debo mencionar a Beregaro da Carpi quien, descontento con las descripciones tradicionales escribió su propio tratado. Y como no, al español Andrés Laguna, que en su “Antomía Methodus “ (año 1535), incorporó observaciones realizadas sobre disecciones de cadáveres humanos, a pesar de que su pensamiento seguía muy influenciado por la obra de Galeno.

A todos estos autores, le debemos considerar como PREVESALIANOS, lo que significa que la persona que de verdad será decisiva en la época, va a ser ANDRÉS VESALIO, y su magna obra.

ANDRES VESÁLIO (1515-1564)**UN ANATÓMICO AL SERVICIO DEL ARTE.**

Nuestro personaje estudió medicina en la Universidad de Lovaina y posteriormente en París, desde el año 1533 hasta el año 1536. Fue alumno de Gvidi y Dobois. Finalmente en la Universidad de Padua recibió el título de Médico y también fue nombrado lector de cirugía.

En enero del año 1540, visitando la Universidad de Bolonia, fue consciente que la tradición Galénica no se basaba en la observación directa de cuerpos humanos, sino en una serie de analogías establecidas tras la observación de la anatomía de algunos animales.

El reconocimiento de este hecho le impactó, e irrumpió en su vida como un grito científico que a la postre resultaría revolucionario, y que le hizo apresurarse a escribir y a publicar su obra, la cual si estaría basada en la observación directa de cadáveres humanos.

En el año 1542 viajó a Venecia a supervisar la preparación de los dibujos que ilustraran su obra principal: “De Humanis Corporis Fabrica Libri Septen”.

Los grabados en madera, magníficas xilografías, fueron realizados en el taller de Ticiano, por el grabador Jan Stefan Van Kalkar.

En el año 1543 recogió los textos y las planchas en Basilea e imprimió la obra, que fue conocida simplemente por el título de “Fabrica”.

Según Pedro Laín Entralgo la aportación fundamental de la obra de Vesálio consistió en la incorporación al saber anatómico, de un gran número de nuevos descubrimientos y la aplicación de una metodología rigurosa y de una claridad, hasta entonces desconocida.

APORTACIONES DE LA OBRA DE VESALIO

De la edición fundamental de la obra de Vesálio “Humanis Corporis Fabrica Libri Septen” se conserva una impresión en vitela en la Biblioteca de la Universidad de Lovaina.

Los grabados enseñaron a los médicos e impresionaron a los artistas. Y desde ese mismo instante, teniendo en cuenta los presupuestos mentales establecidos por el Renacimiento de volver los ojos a la realidad, médicos, artistas y pensadores, encontraron en las laminas de Vesálio un libro de cabecera y una fuente inagotable de inspiración.

Las ediciones de la obra de Vesálio se repitieron y se copiaron. La última edición completa y revisada, fue titulada: “Vesali opera omnium anatomica et chirurgica” .

Si las láminas de la primera edición influyeron en el Renacimiento, las de la última edición recogen todo un ideal Barroco.

Basta caer en la cuenta, en el teatro anatómico que ilustra la portada de la obra, imaginado como un inmenso espectáculo, desde cuyo centro emerge la muerte.

Pero el verdadero acontecimiento que representa la obra de Vesálio, fue la aproximación entre la Anatomía y el Arte. Los conocimientos del anatomista y los grabados en madera de Jan Stefan Van Kalkar.

Largas horas de trabajo del médico y del grabador. Vesálio, dibuja, diseña, escribe sobre el soporte del cadáver. ¿Siglo XVI? ¿Anatomía de lejanos tiempos? No lo parece al contemplar los resultados de la obra, pues encierra la parte esencial de los métodos que hoy se usan en los estudios de Anatomía Humana: disecciones y preparaciones anatómicas sobre el cadáver; y estudios de anatomía de superficie sobre el modelo vivo. Solamente estos dos conceptos consagran a Andrés Vesálio como un hombre extraordinario.

Señalado a Vesálio como pionero en representar a los ANATÓMICOS EN EL ARTE, es interesante y además es un importante objetivo de mi discurso, presentar a un selecto grupo de artistas y tratadistas, especialmente preocupados durante el renacimiento y el barroco, por el estudio directo del cuerpo humano, su morfología y su representación.

El grupo que ahora destacaré, los he elegidos especialmente porque todos ellos le dedicaron una atención muy profunda, al estudio de la Anatomía Humana.

El marco cronológico que vamos a recorrer inmediatamente es el siglo XV, y el geográfico Italia, quizás más exactamente Florencia.

El cuerpo humano fue la unidad simbólica del Renacimiento, el eje alrededor del cual giró todo el pensamiento y el Arte de una época.

La germinación del nuevo estilo se produjo cuando ante el hieratismo y la abstracción de raíz medieval se abrió paso, hacia el espacio de la naturaleza, el cuerpo humano, concebido a través de su ANATOMÍA, como un verdadero espacio arquitectónico.

La figura del hombre, como la síntesis y la aspiración de una época, va a comenzar a representarse con un volumen, movimiento y energía, hasta el momento totalmente nuevos.

Y en el marco que acabo de describir, presento al primero de los artistas que con todo merecimiento creo que debe encabezar mi lista de extraordinarios Maestros, que al servicio del ARTE y en definitiva del HOMBRE, forjaron la Ciencia Anatómica.

Me refiero a Donatello

DONATELLO (1386-1466).

Fue un escultor que como pocos, supo representar magistralmente toda la energía del Hombre Renaciente. Rompiendo definitivamente con la estilística de raíz gótica. Él como nadie, resumió la función unificadora y simbólica que el Renacimiento le otorgó a la figura humana.

Donatello estuvo muy vinculado a la escultura clásica, pero a diferencia de Lorenzo Ghiberti, obsesionado por la reproducción de la estatuaria romana, él se alejó de tendencias imitativas. Ya no estamos hablando a un artista gótico, pero tampoco contemplamos a un seguidor de la normativa clásica.

Bajo su mano, nació un minucioso estudio anatómico, a través del cual persiguió la acción, la corporeidad y la individualización de los personajes, lejos ya de la rigidez y de arquetípicas generalizaciones.

Pero hay un detalle que deseo destacar de la personalidad creativa del artista, y es que su preocupación principal nunca fue la perfección, sino la expresión. Expresión, que él buscó a través del estudio anatómico.

Donatello persiguió con ahínco la transformación plástica y figurativa de la naturaleza física del hombre a través de la escultura.

El conocimiento objetivo y frío que tuvo del cadáver, lo debió trasladar a la Escultura, en lo que tuvo que ser sin dudas, un magnífico L'ECORCHE, tristemente desaparecido. En dicha escultura anatómica, debió materializar una realidad y al mismo tiempo una lección Anatómica de extraordinario valor didáctico.

Pero el legado realmente importante de éste autor, fue el diseño de un camino metodológico, que él mismo emprendió, y que luego siguieron Verrochio, Andrea de Palladio, y sobre todo el propio Miguel Ángel.

Seguiré ahora con otro autor imprescindible, pues creo que debe tener una mención especialmente importante en éste discurso, se trata de Alberto Durero (1471-1528)

Durero, pintor y grabador, fue uno de los hombres de Ciencia que contribuyó en gran medida al conocimiento del cuerpo humano, observado a través del Arte.

Aunque Miguel Ángel dijese de él que solamente manejaba masas y variedades de cuerpos, que establecía a través de rígidas figuras.

Hasta cierto punto normal que utilizara rígidas figuras, como decía Miguel Ángel, pues no en vano Durero fue Geómetra y pintor.

Adoptó la creencia basada en la idea platonizada, que tuvo sus orígenes en Vitruvio, que un modelo determinado podía ser para lo bello. Él lo interpretaba a través de líneas rectas y estructuras esquemáticas. Y con ello

estableció el concepto, que la variedad natural, no podía relacionarse con un solo modelo. Ésta idea y su fuerza de artista, le obligó a tener un concepto mucho más amplio de la belleza.

Su inspiración sufrió variaciones según los periodos o las épocas, y tuvo que hacer un esfuerzo para no encadenarse a la rigidez de los modelos canónicos, eligiendo las composiciones anatómicas particulares, que le proporcionaban la posibilidad de estudiar una rica variedad de diferentes individuos.

Se puede enjuiciar a Durero, considerándolo positivamente, como un Artista Anatómico destinado al estudio de las proporciones del cuerpo humano.

En el año 1528 se dio a conocer en Nuremberg su obra fundamental dedicada a la Anatomía, cuyo título traducido al castellano fue: “De las proporciones del cuerpo humano” título original: “Albrecht Durers 4 Bucher von der Meuschlichen Proportion” (Cuatro libros de la Proporción Humana)

Tras estos dos significativos autores, ha llegado el momento de hablar de tres artífices extraordinarios, me voy a referir a ellos como la “TRIADA MAGICA”, al menos lo son para mí, pues creo que brillaron con una magnitud colosal. Y su Brillo, aún nos sigue deslumbrando. Me refiero a Leonardo, Miguel Ángel y Rafael.

Ellos hicieron de Italia el país eterno del Arte. Arte reflejado en la “Mona Lisa” de Leonardo; el “Moisés” de Miguel Ángel; y en el “Sueño del caballero” de Rafael.

LEONARDO DA VINCI (1452-1519)

Leonardo corresponde al grupo de artistas de los que el Ingles Ruskin decía que “Corrompían su arte con la ciencia del sepulcro”.

Ciertamente Leonardo se dedicó al estudio de la anatomía con mucho entusiasmo; olvidando por completo las normas establecidas por Galeno y utilizando como única guía, la observación y la experiencia directa sobre el cadáver.

James Play-Fair McMurrich en su libro “Leonardo da Vinci el anatómico”, publicado en el año 1930, no solamente lo contempla como un artista, sino lo considera como un extraordinario Anatomista y advierte los notables aciertos de sus estudios y observaciones.

Los trabajos experimentales de Leonardo hacen que se le considere como el forjador de la moderna orientación metodológica de las investigaciones. Él dijo: “El buen juicio nace de la buena inteligencia, y la buena inteligencia de la razón, madre de todas las ciencias y de todas las Artes”.

Lo que diferenció a Leonardo del resto de los artistas de la edad me-

dia, es el deseo de conocer las causas y las razones de las causas, es la frase que mejor define su línea de investigación.

El trabajo de Leonardo como anatómico permaneció oculto durante muchos años, aunque seguro que fue conocido por sus amigos de Florencia y de Milán, tales como Pacioli, Marliani y Cardani, hombres importantes en el campo científico italiano. Pero al igual que le paso con otros estudios, su tratado de anatomía no llegó a ver la luz; dando lugar a que la ciencia anatómica entrase en un compás de espera de cincuenta años, hasta que Andrés Vesálio publicó su magna obra.

Sin embargo, los trabajos de Leonardo tuvieron una extraordinaria influencia, patente incluso en la obra del propio Vesálio, e incluso en la obra de Dürero.

Tal fue la influencia, que algunos autores han esgrimido argumentos críticos negativos, encaminados a probar que Vesálio copio los dibujos de Leonardo.

Desde luego la influencia tuvo que existir entre personajes que además fueron casi contemporáneos, y tanto más en una época, donde la existencia de la imprenta ya hacía factible la difusión de los trabajos. Pero yo no veo que ésta influencia tenga un sentido negativo y menos aún, que los trabajos de Vesálio fueran una mera copia. Sobre todo porque hay que considerar que Leonardo y Vesálio trabajaron al servicio de la misma ciencia, pero en campos totalmente diferentes y bajo distintos puntos de vistas.

Las obras de Leonardo nacen entre el año 1489, que fue la primera dedicada a la figura humana; y el año 1515, la última obra dedicada a la Anatomía. Entre dicho periodo nos encontrábamos en los albores del Renacimiento Anatómico, y seguro que no es extraño que las obras de Leonardo fuesen la base de partida del hombre que le señaló a la Ciencia del Cuerpo Humano, la hora de abandonar años y años, mejor dicho, siglos y siglos, de rutina y de errores.

Seamos justo en la crítica respecto a Vesálio, y no empañemos la obra del creador y padre de la Anatomía Humana.

Cada uno tiene su puesto en la historia: Leonardo, un gran artista que rindió culto a la Anatomía. Y Vesálio, un gran Anatomista que rindió culto al Arte.

Seguiré mi discurso hablando de un autor que sólo decir su nombre me emociona.

MIGUEL ANGEL (1475-1564)

Fue uno de los grandes artistas anatómicos del Renacimiento. Pues su objetivo predilecto fue la “arquitectura” del cuerpo humano.

Muy influenciado profundamente por la escultura clásica, principalmente por el Laoconte, pero estudioso del natural y del cadáver, llegó a interpretar la anatomía de superficie con un rigor tan extraordinario, que a sus figuras solo les falta el soplo de la vida.

Su obras están llenas de expresión, músculos en tensión o relajados, evidenciado magistralmente, el conocimiento profundo de las funciones de los músculos y los cambios de formas que éstos provocan a través de la acción en los relieves de superficie.

Miguel Ángel colocó, al lado del reposo de los clásicos, el dinamismo de las formas, llegando casi al extremo de las posibilidades anatómicas de las articulaciones. Pero al contrario que Leonardo, Miguel Ángel dejó muy pocos testimonios de sus estudios anatómicos.

Nos consta que realizó prácticas sobre cadáveres humanos, empezando en el año 1492, cuando el prior del Hospital del Santo Espíritu, Fray Nicholaio di Giovanni, le autorizó a utilizar la cripta del Convento para la práctica de la disección. Trabajos que sabemos practicó con bastante regularidad, hasta una edad muy avanzada.

También sabemos que colaboró con un eminente médico anatómico, Realdo Colombo, discípulo de Vesálio.

Miguel Ángel no llegó a publicar una obra concreta sobre Anatomía, pero no nos cabe la menor duda, que diseminados entre los 15 libros de Realdo Colombo, debe haber conocimientos y experiencias que con seguridad procederán de los trabajos del artista.

Miguel Ángel conoció la expresión de la muerte y lo demuestra magistralmente en el grupo de la Piedad de la Iglesia del San Pedro de Roma: Los ojos apagados del Cristo; la apacible tirantez del torso; plenitud mortal exenta de rigidez, un cuerpo sin vida. Los músculos superficiales aparecen suaves bajo la piel de mármol; piel que dibuja sus blanduras en las zonas articulares y que nos deja ver el tenue relieve de algunas venas superficiales, en un alarde de saber y justeza representativa que resultan extraordinarias.

En contraste el David, representa la vida en plenitud y el florecimiento juvenil: músculos tensos; facciones llenas de ansiedad; fuerza y energía contenida; mirada desafiante. Todo ello encerrado también tras la pétreo superficie del mármol.

Otro estudio brutal de anatomía, por lo que supuso de novedoso y didáctico para sus contemporáneos, fue el cartón, sobre la batalla de Calcina que el Gonfalonieri Pier Snoderini le encargó para la sala grande del Gran Consejo de Florencia, (Palacio Vecchio)

El artista eligió no centrarse en la lucha, sino en los momentos previos a la batalla, en el cual los florentinos, como estaban bañándose, salen del río desnudos. Un pretexto genial de Miguel Ángel para poder hacer el estudio de los cuerpos, y por ende, de las anatomías. Los movimientos y los escorzos son brutales. Y la fuerza dramática que desprenden los cuerpos hacen de esta obra algo único.

Una pena que por signos del destino, no pasasen de ser solo un cartón. Pero de los dibujos de Miguel Ángel bebieron muchos artistas, y fue una auténtica fuente de inspiración para el manierismo. Entre ellos, para el propio Rafael, Alonso Berruguete, Sangallo y muchos otros. Vasari decía de los dibujos: “Todos los artistas que vieron el cartón, quedaron subyugados”. Y Cellini: “Mientras estuvieron intactos, fueron la escuela del mundo”.

Ciertamente a nuestro Miguel Ángel le dieron una fama tal, que provocó que el Papa Julio II reparara en él para el encargo de su tumba y más tarde para la comisión del techo de la Capilla Sixtina.

El último representante de la Triada, que anteriormente me permití calificar como MÁGICA, fue el genial Rafael Zancio. (1483-1520).

Aunque no fue un artista tan anatómico como Leonardo o Miguel Ángel, tuvo indudablemente en el campo de la Anatomía artística, unos matices que le caracterizaron y que deseo hoy destacar.

A Rafael le interesó más la pose del modelo que la Anatomía de superficie. Prueba de ello, es que prefería estudiar el esqueleto, para después utilizarlo en la construcción del movimiento y las composiciones que realizaba, representando al final los cuerpos, como envueltos en un velo de suavidad y dulzura.

Rafael fue el creador de “Las Madonas”. Brillante representación, que sólo él supo realizar con la belleza y con una perfección que lo inmortalizaron.

En el Retablo Baglioni, el entierro de Cristo, conservado en la Galería Borghese, podemos observar la precisión y la suavidad con la que trató la anatomía de superficie, y al mismo tiempo el rigor tanatológico aplicado en la representación del cuerpo de Cristo muerto. Evidenciado por el estrabismo convergente de la mirada producido por el rigor mortis, dato que resalto con conocimiento científico, el Doctor D. Juan Delgado Roig en su magnífica obra titulada “Signos de la muerte en los crucificados Sevillanos” escrita en el año 1951. Aunque en el momento de escribir el libro no se refiere exactamente al cuadro de Rafael, sino a un cuadro de la Piedad de la Sacristía de las Cálices de nuestra Catedral. Pero en todo caso la descripción del Dr. Delgado

Roig, evidencia que Rafael, sin duda poseía una información tanatológica verídica, derivada de la observación directa de los signos externos de la muerte.

Seguidamente, tras éstas breves pinceladas sobre los tres grandes maestros del Renacimiento Italiano, me toca hacer una parada a estas alturas de mi discurso, para una reflexión o consideración. Pues como habrán podido comprobar hasta ahora, el protagonismo, ha sido casi exclusivo para Italia como rectora del Arte. Pero sabemos que el Renacimiento no tuvo límites precisos y que su influencia derivó hacia diferentes ramificaciones que podemos ver plasmadas en el Arte flamenco, Anglosajón, Francés, los Países Bajos; y como veremos más tarde, también en España. Y lógicamente en cada uno de estos enclaves también existieron significativas personalidades que se mostraron igualmente preocupadas por la anatomía del cuerpo humano. Nombres tales como Rubens, Wateao, Baucher, Fragonard, Van Dyck, Rembrant, también aportaron nuevos aires a la representación de la arquitectura del cuerpo humano.

Pero de todos ellos y de muchos más autores, no podría pararme ni siquiera a hacer un breve análisis de sus inquietudes o de sus aportaciones individuales. Puesto que por muy breve que éstas fueran, me pasaría ya de los límites lógicos de un discurso. Por ese motivo, sólo he mencionado a éste grupo de importantes de artistas, que como habrán podido comprobar, son de bastante significado y peso histórico.

Y para ir terminando mi recorrido, he llegado a un punto de mi discurso, en el cual me interesa muchísimo, no dejar en el tintero el protagonismos Español en la época que analizo, en cuanto se refiere a la evolución y a la transmisión de los conocimientos Anatómicos.

Lo haré a continuación destacado las aportaciones de un pequeño grupo de artista y tratadista, porque los límites lógicos del discurso no me permitirían mas. Los personajes que mencionaré, los he seleccionado por considerarlos una representación ejemplar, de un esfuerzo e impulso que fue de todo un colectivo, y que dio lugar a la configuración del llamado gran Época de Oro del Arte Español.

EL ESTUDIO ANATOMICO EN ESPAÑA

El estudio anatómico en España también prosperó gracias en parte a los artistas, que siguieron sin dudar a los Maestros Italianos. Pero también evolucionó gracias a los tratadistas que con sus obras científicas, publicadas en Castellano, facilitaron la difusión y la comprensión de los conocimientos anatómicos. Es indudable que el testimonio del saber anatómico en España

está muy presente en nuestra Pintura y en nuestra Escultura, aunque nuestros artífices siguieran muy de cerca a los maestros Italianos.

Empezare este último recorrido por un autor que en este caso se trata de un médico anatomista, que estuvo muy influenciado por la obra de Vesálio. Me voy a referir a Juan Valverde de Amusio o Amusgo, (1525- 1587).

Aunque graduado en Humanidades por la Universidad de Valladolid, debido a la restricciones para realizar disecciones de cadáveres que entonces había en España, se vio obligado a trasladarse a Italia donde estudió en Padua y en Pisa, precisamente su maestro fue Realdo Colombo, y en Roma Bartolomeo Eustachio.

Ejerció la medicina en el Hospital de Santo Spirito de Roma hasta su muerte.

Publicó la obra titulada “Historia de la composición del cuerpo Humano” en el año 1556, que fue la primera edición, además escrita totalmente en castellano; siendo este un detalle significativo, porque seguro que ello facilitó la lectura de muchos artista españoles.

Las ilustraciones de la obra han sido atribuidas a Gaspar Becerra (del cual hablaré más adelante) y a Pedro Rubiales. Los grabados se deben a Nicolás Béatrizet, al menos sus iniciales NB aparecen en dos estampas y en un retrato incorporado en la edición del año 1598.

Las láminas son prácticamente copias de las realizadas por Stefan Van Kalkar para la obra de Vesálio. Algunos autores dicen que las 42 láminas calcográficas, son copias. Y es verdad porque el mismo Valverde, lo reconoce en la dedicatoria del libro. Aun así Vesálio lo denunció por plagio.

Transcribo a continuación una definición que hace el propio Valverde del objetivo de su obra: “He querido demostrar, lo que un buen pintor suele mostrar en un cuerpo con pellejo y todo, aunque no solamente es necesario conocer los morcillos superficiales si se quiere exprimir bien las diversas posturas que en el cuerpo son, pero también los que están debajo de ellos, así el nacimiento y el fin, como el oficio, para poder saber cuándo han de hacer un morcillo, más bajo o menos corto, mas levantado o hundido.... Cuanto de esto es verdad nos lo ha hecho saber, Miguel Ángel, Florentín y Pedro Rubiales...”

La obra de Valverde fue uno de los textos sobre Anatomía escrito en castellano, más profusamente leídos y editados en el Renacimiento. Quizás por ello le debemos especial reconocimiento, pero en realidad su aportación tiene una importancia relativa, siendo más una extensión de la obra de Vesálio que una nueva obra, lo cual en mi opinión, engrandece aún más al padre de la Anatomía Humana.

El siguiente autor que trataré, tiene para mí una importancia muy especial y considero por ello que debo incluirlo sin falta en mi lista. Una vez que desarrolle su perfil, ustedes comprobaran porque creo que es importante mencionarlo y qué significado tiene en la ciudad de Sevilla.

Se trata de Juan de Arfe y Villafañe. (1535-1603)

Orfebre y escultor, hijo y nieto de celebres orfebres de origen alemán. Alcanzó gran fama en la orfebrería por la realización de importantes Custodias, entre ellas la de nuestra Catedral. Pero que en este momento lo que quiero destacar de él, es su papel como Tratadista. Ya que publicó, precisamente en Sevilla el tratado titulado: “De la Varia Commensuración para la Escultura y la Arquitectura” en el año 1585.

No es una obra, puramente de Anatomía, como las relacionadas anteriormente, pero sí que le dedicó a la Anatomía, y sobre todo a la proporción del cuerpo humano, un importante capítulo.

Como la obra de Valverde Amusco, es también un tratado escrito en castellano, hecho que sin duda también tuvo que facilitar el uso de nuestros artistas. Y con seguridad de algunos de los artífices que trabajaron en nuestra ciudad. Tenemos un documento ejemplar que fundamenta lo anteriormente dicho, por el cual podemos hacernos una idea de que influencia que pudo llegar a tener la obra de Arfe en Sevilla: se trata del testamento del escultor de Andrés de Ocampo a favor de su sobrino Francisco de Ocampo, en el cual aparece el libro de Arfe entre el legado. Por dicho hecho, es por lo menos plausible pensar, que si la obra de Arfe estuvo en la biblioteca de Andrés de Ocampo, y después en la Francisco de Ocampo, no sería nada extraño que también estuviera presente en bibliotecas de otros escultores o pintores Sevillanos. ¿Por qué no?

En la obra de Arfe a través de sus laminas podemos observar, como se hace realidad la crítica que hacia Leonardo hacia a los artista que cometen “excesos anatómicos” crítica que podemos leer en su tratado de la pintura: “Oh pintor anatomista, mira que excesivo resalte de huesos, tendones y músculos, no haga de ti un pintor leñoso”.

Viendo las láminas de Arfe no se puede alejar de nosotros la crítica de Leonardo, y sobre todo cuando siguiendo con la cita de su tratado, nos habla de los desnudos demasiados anatómicos diciendo: “Que bien pudieran compararse a sacos de nueces”.

Bajo este enfoque, la anatomía de Arfe denotaría una cierta degeneración en la aplicación de los conocimientos morfológicos para la creación artística. Pero yo creo que ésta crítica anatómica, solo se produciría en el caso

de que la LÁMINA fuese sustanciada al pie de la letra. Ya que de aplicar el mismo tratamiento de las láminas en una obra definitiva, sí que podría interpretarse como un mero afán obsesivo por reproducirlo todo. Y desde luego cualquier artista que conciba así la anatomía, corre el riesgo de convertir su obra en una estructura artificiosa, falta de armonía y naturalidad. Pero, repito sólo en el caso de que las láminas sean tomadas al pie de la letra.

Yo siempre he considerado, a pesar de anteriores opiniones, que las láminas de Arfe tienen mucho interés morfológico, a pesar de las rígidas estructuras. Y mantengo que la consulta de una lámina de Arfe, es útil; sobre todo lo es para una vista entrenada. Pues entrenada, sabrá ver y extraer de los esquemas, el orden a aplicar como guías útiles durante la representación. Todo lo esquemático de por sí resulta rígido. Pero los que somos del oficio sabemos, que los esquemas tienen un efecto muy positivo, ya que a los artistas nos sirven para ordenar y para encajar durante la composición en los procesos iniciales de dibujo, talla o modelado.

En mi investigación durante mi tesis doctoral, tuve la oportunidad de comprobar la existencia de ciertos indicios de la influencia de la obra de Arfe, en la Anatomía de algunos Crucificado Sevillanos. Por ejemplo del Cristo de la Fundación de la Hermandad de los Negritos; el Crucificado del Calvario, o el Crucificado del Amor; sin duda todos ellos buenos ejemplos de la Imaginería Sevillana.

Sin duda solo por estas circunstancias la contribución de la obra Arfe debe tener una consideración y ser tenida en cuenta, porque seguro que sus esquemas, ayudaron a los artistas en el difícil reto que siempre supone la representación verídica del cuerpo humano, y máxime en el espacio tridimensional de la Escultura.

Y ya para terminar, debo resaltar a otro artista de la época que se manifestó como perfecto conocedor de la Anatomía, fue el pintor y escultor Gaspar Becerra Padilla. (1520-1568).

Vicente Carducho, le atribuyo los dibujos Anatómicos que ilustran el tratado de Valverde de Amusco. Además de éste dato, tenemos un idea de su obra anatómica, por unos párrafos que le dedica Palomino en su obra “Museo Pictórico y Escala Óptica”: “Fue grandioso anatomista y hoy permanecen unas anatomías como de ocho varas y otra como de sesmas, que son suyas; y otra como de crucifijo, cosa excelente; y yo las tengo juntamente con una pierna de barro cocido, que es izquierda y original suya, como la mitad del natural, que admira quien la ve...” También Palomino nos habla de una representación de la muerte, que según el tratadista, dice: “...que aun tocándole se duda de si

es natural”.

Pero lo único que conocemos materialmente de los trabajos de investigación anatómicos de este autor, son los dibujos, aunque por estas anotaciones de Palomino vemos que como el Escultor, también se preocupó de realizar estudios anatómicos empleando la escultura, aportando unas obras que tuvieron que ser unas interesantes piezas anatómicas de gran valor didáctico. Su estancia en Roma tuvo que formar su espíritu investigador; enriquecido por las obras de los Artífices Italianos y sobre todo de Miguel Ángel. Por lo cual tras su regreso a España continuó la tradición de los maestros del cuatrocento, con la experimentación directa sobre cadáveres humanos.

Finalmente no puedo cerrar mi intervención, sin una última conclusión que se desprende de la parte final de mi discurso y por supuesto, de todo el recorrido realizado: La experimentación directa e independiente; la unión entre la Ciencia y Arte, creo que ha quedado demostrado que es la metodología idónea para el completo conocimiento de la naturaleza y de toda la compleja realidad que el mundo nos presenta. Y dicha metodología, hemos visto que tuvo continuidad en nuestra tierra, no solamente a través de los autores españoles que les he nombrado, sino que desde Berruguete a Juan de Juanes, Rivera, Valdés Leal, Murillo, Zurbarán, Velázquez, Juan de Juni, Gregorio Fernández, Alonso Cano, Martínez Montañés, Juan de Mesa, Ocampo, Pedro Roldan, Cansino, Ruiz de Gijón....por destacar algunos de entre los muchos maestros; y que podría seguir enumerando en una larguísima lista, que representan un esfuerzo colectivo, dejando patente a través de innumerables obras, la preocupación por la Anatomía y la ciencia, aplicada a la representación artística en la Pintura y la Escultura.

Nuestros artífices, no olvidaron a los Maestros Italianos, pero supieron darles a sus obras los matices personales que caracterizan a la Escuela Española, a través de un impulso realista, llenos de sentimientos narrativos, que dio lugar a obras, que expresan de una manera extraordinariamente bella, la vida o incluso la muerte. Verdaderos compendios de ciencia Anatómica y Arte.

Y permítanme para terminar mi discurso, utilizar una frase, con la venia de su autor, Sir Isaac Newton: “Si yo he visto más allá, es porque logré pararme sobre hombros de gigantes”

He dicho.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN
por D. Juan Miguel González Gómez

Excma. Sra. Presidenta.
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos.
Dignísimas Autoridades.
Sras. y Sres.

Una vez más, debo dar las gracias a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla por autorizarme a que en este solemne acto pueda contestar al discurso de recepción de D. Juan Manuel Miñarro López, como Académico Numerario de esta regia Corporación. La propuesta se hizo a petición del propio beneficiario, al que me une desde hace años una buena amistad. Por entonces, el Dr. Miñarro comenzaba su andadura profesional, colaborando en las tareas escultóricas del taller de nuestro querido y recordado compañero D. Juan Abascal Fuentes (1922-2003), gran amigo de mi familia. Luego, estas relaciones amicales continuaron gracias a él con el inolvidable pintor Juan Antonio Rodríguez (1922-2017), en cuyo estudio coincidíamos con cierta asiduidad. En esas tertulias a las que acudían, entre otros, pintores, escultores y restauradores, Justo García Girón y su esposa, Adela Agudo y Rosario Sancho, hija de D. Antonio Sancho Corbacho, uno de mis más queridos y admirados profesores universitarios y también ejemplar académico de esta docta Institución.

Tras esta sentida introducción, plena de gratos recuerdos personales, como es preceptivo en este tipo de discurso, debo hacer una perfecta diferen-

ciación entre los méritos curriculares que han respaldado la propuesta y aceptación como Académico Numerario del Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Miñarro, en la Sección de Escultura de esta Real Academia de Bellas Artes; y, por si fuese poco, para ocupar el sillón nº 12, vacante por el fallecimiento de la insigne escultora D^a Carmen Jiménez Serrano (1920-2016), de quien tanto aprendí en el plano humano y en el campo de la estatuaria.

Del extenso e intenso “curriculum vitae” del recipiendario, para no cansar la atención de tan selecta concurrencia, espigaré sólo algunos datos. El Dr. Miñarro, sevillano de nacimiento, entre 1973 y 1978, obtuvo los títulos de Diplomado en Escultura y Profesor de Dibujo en La Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Dicho centro docente fue transformado en 1980 en Facultad universitaria, gracias a la decisiva intervención de mi querido maestro el Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Por ello, en 1984, a nuestro nuevo académico se le convalidó el título de Profesor de Dibujo por el de Licenciado en Bellas Artes, especializándose en Imaginería policroma y restauración escultórica.

Con anterioridad, entre 1978 y 1981, realizó prácticas en los talleres de restauración del Museo Arqueológico de Sevilla. Y, entre 1981 y 1983, en el obrador del imaginero Francisco Buiza Fernández, discípulo dilecto de Sebastián Santos Rojas; y en el del, ya citado, profesor universitario y académico D. Juan Abascal Fuentes. Este último dirigió su tesis doctoral titulada Estudio de anatomía artística para la iconografía del crucificado en la escultura. Tesis que, en 1987, mereció la máxima calificación académica: Sobresaliente Cum Laude por unanimidad.

En 1981 inició su andadura docente en la Facultad de Bellas Artes, por concurso de méritos, como profesor encargado de cursos. A posteriori, en 1988, por concurso oposición, ganó una plaza como profesor titular de Universidad, en el Área de conocimiento de Escultura. En la actualidad imparte las asignaturas de Procesos constructivos de la escultura, en el nuevo Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales; y la de Procedimientos escultóricos, en el nuevo Grado de Bellas Artes. Durante estos años, ha acompañado su labor docente e investigadora con la de gestión administrativa. En esta última función, durante ocho años ha desempeñado el cargo de Secretario de la Facultad de Bellas Artes y el de Director del Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, durante once años, hasta 2011. Pertenece, así mismo, al Grupo de Investigación Técnica y Arte, subvencionado por la Junta de Andalucía y, desde el 2006, al Equipo Científico de Investigación del Santo Sudario de Oviedo y a la Sábana Santa de Turín. Más tarde, a partir de 2016, se integra en el grupo de asesores externos del Equipo Internacional de Turín

para los estudios y conservación de la Síndone.

Hasta el momento, ha dirigido múltiples tesis doctorales. Entre ellas podríamos citar la presentada, en 2013, por Alberto Germán Franco Romero, sobre Antonio León Ortega, una imaginería concebida como escultura. También ha impartido cursos de Extensión Universitaria y del ICE. Desde 1994 hasta la fecha ha presentado ponencias en Congresos, Simposios, Jornadas y Convenciones nacionales internacionales. Y, además, ha realizado exposiciones individuales y colectivas, la última en diciembre de 2017, en homenaje a D^a Carmen Jiménez, en esta Real Academia de Bellas Artes.

En su ingente producción plástica destacan los monumentos públicos y la imaginería policroma. Entre los primeros podríamos mencionar el dedicado a las Fuerzas Armadas, en San Clemente de Sasebas (Gerona, 1980); el levantado a D. José Solís Ruíz (bronce), en Cabra (Córdoba, 2000); los de San Juan Pablo II (bronce), en Sevilla (2013); y en Valencia (2015), etc. Entre sus numerosas imágenes de culto público, talladas en madera policromada o de candelero para vestir, entresacamos el Crucificado, muy cruento, de la Hermandad de los Estudiantes de Córdoba; las efigies de Santa Ángela de la Cruz, en la Catedral de la Almudena de Madrid y en la Capilla de Moguer; el Crucificado de la Séptima Palabra, para la Basílica del Pilar de Zaragoza, etc.

Especial relevancia alcanzan sus restauraciones e intervenciones sobre el patrimonio histórico a nivel autonómico y nacional, sobre todo en lo que respecta a la recuperación de policromías y consolidación de soportes. Sirvan para ilustrar este apartado, entre otros ejemplos, Ntra. Sra. de la Cinta de Huelva; Jesús Nazareno de la Hermandad de El Valle de Sevilla; Crucificado de La Piedad de la catedral de Ciudad Real, etc.

A continuación, como expusimos al iniciar nuestra intervención, añadiremos algunas matizaciones al discurso de recepción de nuestro nuevo académico, el Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Miñarro, que como sabemos, ha versado sobre Los precursores del saber anatómico. Breve análisis histórico. Sabido es que la figura humana (Kouros y Kore) es el leit motiv de la escultura griega, desde el siglo VII a.C. Estas esculturas -desnudas o vestidas, en reposo o en movimiento, erguidas o sedentes-imantaron el interés de los artistas por la anatomía humana y, en consecuencia, se convirtieron en objetivo prioritario de estudio para los escultores. En principio, los del periodo arcaico se inspiraron en modelos egipcios. Pero, de inmediato, introdujeron criterios propios, que le confirieron singular originalidad a sus obras. El Kouros representa, per se, el ideal de belleza masculina. Su desnudo integral, paulatinamente, se hace plástico, desprendiéndose de su prístino carácter prismático. Así lo prueban, a fines del siglo VII y principios del VI a.C., el kouros de Sounion, en el Metro-

politam Museum de Nueva York; y la pareja de los gemelos Cleobis y Bitón, del Museo de Delfos.

Dando un salto en el tiempo, el siglo de Pericles en Atenas (461-429 a. C) es un periodo de esplendor inusitado. Es el cenit en la Historia de la Cultura, de las Artes y de la política ateniense. Al ser invadida Grecia por los persas, los griegos lucharon hasta vencerlos. No obstante, muchos monumentos arcaicos quedaron arruinados y se destruyó Atenas y su acrópolis. Al creer el pueblo que los dioses habían sido los artífices de la victoria contra los persas, se acomete una labor de reconstrucción generalizada. Los santuarios y la Hélide adoptan una nueva fisonomía. Desaparecen los vestigios del arcaísmo y se introduce la fisonomía del estilo clásico. En esta época florecen importantes artistas (Polignoto, Kálami, Mirón) y se forman Policleto y Fidias, máximos exponentes de lo clásico.

Para nuestro cometido reviste especial interés Policleto, broncista de la escuela de Argos, la más relevante del Peloponeso. Fue un artista teórico-práctico. Fue el primero en sistematizar los valores y conceptos aplicados a la escultura en un tratado. El Kanon –norma en griego- es un libro donde se facilita el modelo ideal de la belleza y la realidad, libre de las características individuales. El principio básico es la simetría, o sea, la relación de las partes entre sí y entre cada una de ellas con el todo. El autor, para ilustrar su texto, ejecutó el Doríforo (450-440 a.C). Este joven lancero, según Arnold Hauser, representa a Aquiles. Su contraposto da forma a la máxima aspiración de los escultores griegos, que era la perfecta proporción dentro de un ideal naturalista. Esa proporción se basa en la aplicación de sencillas y antiguas relaciones o módulos aritméticos, como la altura total de la figura determinada por siete cabezas. La rigurosa observación del organismo humano explica la importancia de la diarthrosis o articulación movable que armoniza las diferentes partes del cuerpo varonil con el todo, sin confundirlas entre sí, pero logrando una unidad rítmica y compositiva.

El diadumeno, también obra de Policleto, (440-430 a.C), tampoco es un atleta, sino tal vez el dios Apolo, atándose a la cabeza la cinta de los campeones. Difiere del Doríforo por presentar más acentuada la curvatura del eje del torso, por sus piernas más cortas, y por la dulzura expresiva del rostro. Al dar este carácter espiritual a su obra, se dejó ganar por la exquisita plasticidad del arte de Fidias. Pero Quintiliano, aunque alaba el esmero y finura de las formas apolíneas, critica su ineficacia en temas narrativos y violentos, y le niega el poder de reflejar la majestad de los dioses. Tan sobrenatural expresión la consigue Fidias en el Zeus de Olimpia, tenido por una de las siete maravillas del mundo antiguo.

En el siglo IV a.C., tras la desastrosa Guerra del Peloponeso (400 a.C), comienza una nueva etapa del arte griego. Atenas, al perder su hegemonía política, deja de ser el centro principal de la creatividad artística. Por el contrario, las ciudades jónicas de Asia menor, gobernadas por sátrapas filoheleños, son escenarios de las más espléndidas empresas monumentales de la centuria. Los cambios de gusto y estilo son muy lentos, con avances y retrocesos que dificultan marcar la fecha final o de comienzo de una nueva etapa. Por eso, en los primeros lustros del siglo IV a.C., en Atenas perdura el estilo bello, aunque el momento no sea propicio; y en el Peloponeso hay varios focos, entre los cuales destaca la escuela de Policleto, cuyo centro se desplaza de Argos a Sicione.

Lisipo, reconocido innovador de la estatuaria griega, nace en Sicione, hacia el 390 a.C. y muere hacia el 300 a.C. Es el máximo exponente de la plástica de su ciudad. Su estética de bronceista se basa en dos principios: la Naturaleza y el Doríforo de Policleto. Así se justifica su afán de ajustarse siempre a unas proporciones, a un canon y, por consiguiente, es el último de los clásicos. Reformó el canon de Policleto, de siete cabezas. El suyo tiene ocho cabezas, consiguiendo, una figura más alargada y la cabeza de menor volumen. Es también un bronceista. Su escultura mejor documentada es el Apoxiomeno, (Vaticano), de hacia el 330 a.C. Es una copia del bronce original que Agripa colocó en Roma delante de sus termas. Tan esbelto y hercúleo atleta se limpia la piel cubierta por el polvo de la palestra con una strigilis, semejante a un rascador. Su atrevido escorzo rompe el efecto de relieve tan propio de la estatuaria clásica. Pero, por si fuese poco, el sentido de profundidad y dinamismo del simulacro se suma a sus múltiples puntos de vista. La estatua se realizó para ser contemplada en dirección circular, de 360°. Podía ser observada, no sólo frontalmente, sino desde cualquier punto de mira. Lisipo, como se sabe, fue el escultor oficial de Alejandro Magno, al que hizo varios retratos.

La escultura grecorromana, en las postrimerías del Imperio se consume en relieves cada vez más pobres. La invasión de los bárbaros pone punto final a la escultura monumental, reduciéndose a pequeñas placas de marfil y a la orfebrería. Como la bizantina, la románica reacciona contra el naturalismo clásico. La figura humana se espiritualiza y el escultor se desentiende de la anatomía y de la belleza corporal. El ropaje domina plenamente al cuerpo. Pero, así como el artista bizantino permanece ajeno a la Naturaleza hasta el final, el románico se deja seducir por ella hasta desembocar en el gótico. Las artes figurativas góticas despiertan otra vez los intereses naturalistas, nueva actitud espiritual propiciada por San Francisco de Asís. Las imágenes no están deshumanizadas, son sensibles al amor, a la alegría y al dolor. Muy elocuentes

en este sentido resultan las representaciones de la Virgen con el Niño y del Crucificado. Tan profundas innovaciones estéticas y técnicas evolucionan hacia la recuperación del clasicismo renacentista.

En Sevilla, bastaría citar el San Jerónimo –del Museo de Bellas Artes– terracota policromada del florentino Pietro Torrigiano, para confirmar tal aserto. Se trata de la versión más perfecta de un cuerpo humano en su senectud de la escultura italiana. En el barroco hispalense, las formas clásicas precedentes alcanzan su plenitud naturalista, dinámica, expresiva, etc. Su gran maestro es Juan Martínez Montañés (1568-1649). El orden y la ponderación presiden su obra. Los personajes no realizan acción alguna si no es con gracia, semejante a la de Murillo. Sus santos, en actitudes contemplativas, dejan ver una cierta tristeza más que un arrebató místico. Las correctas proporciones y belleza de sus esculturas, impregnadas de auténtico clasicismo, le dan justa y merecida fama universal. Por ello, Tirso, cuando se refiere a Montañés, dice que “por solo en el mundo se señala”.

Este maestro de Alcalá la Real, a lo largo de su vida, recibió el halago de reyes, políticos, eclesiásticos, artistas e intelectuales. Así, en 1635, cuando realizó en Madrid el retrato en barro del rey Felipe IV, para la escultura ecuestre de la Plaza de Oriente, fue calificado en el epigrama que, el poeta y dramaturgo del Siglo de Oro, Gabriel de Bocángel y Unzueta dedicó a dicho retrato, como “el Andalúz Lisipo”. Razón por la que mi maestro, el Dr. Hernández Díaz, gran estudioso de la imaginería sevillana, publicó en 1976 una monografía del insigne escultor jiennense, en la colección Arte hispalense, titulada Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andalúz.

Es obvio que el clasicismo montañesino desde el siglo XVII, de una u otra forma, a través de la imaginería neobarroca, permanece vigente en la escuela escultórica sevillana actual. El binomio naturalismo-idealismo y la identificación de lo bello con lo bueno y de lo feo con lo malo, lo que llamamos maniqueísmo, sigue siendo una constante en los imagineros del siglo XXI. En este sentido, San Juan Pablo II, haciéndose eco de Fiedor Dostoievski, recuerda con total convicción que “la belleza salvará al mundo”.

Y nada más, concluimos felicitando muy sinceramente al Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Miñarro López, en nombre de esta Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y en el mío propio; y deseándole que su estancia entre nosotros sea larga y fecunda, tanto para él como esta docta institución.

He dicho.