

He aceptado la invitación para dirigir la Cátedra del Museo del Prado en 2010-2011 como un gran regalo y un gran honor, y también como una extraordinaria oportunidad, y quiero expresar mi agradecimiento por ello a don Miguel Zugaza, director del Museo, a don Gabriele Finaldi, director adjunto de Conservación e Investigación, y también a la Fundación Mutua Madrileña que patrocina esta iniciativa. Me complace poder suceder en esta Cátedra a mi amigo Philippe de Montebello: hace unas semanas intervine en su seminario en el Institute of Fine Arts de la New York University, y en esa ocasión me habló con entusiasmo de su experiencia en el Prado. Con respecto a la mía, que comenzará en noviembre, tengo grandes esperanzas: en primer lugar, espero obtener un mayor conocimiento de la cultura española, que tanto me gusta pero que no conozco suficientemente; alcanzar también un mayor conocimiento del castellano, que intento hablar ahora, aunque de forma aún demasiado imperfecta (y les pido disculpas por ello), confiando en gran medida en la maravillosa afinidad latina entre su lengua y la mía; por otra parte, me gustaría estudiar las colecciones del Prado y de los demás museos de Madrid y de otras ciudades de España. Espero, por último, que los estudios centrados en el dibujo que me ocupan desde hace años queden aceptablemente expuestos en mis conferencias, e incluso que se vean significativamente mejorados tras su análisis y debate con colegas, becarios y público en general.

•1• En el título de estas conferencias he querido destacar el nombre de Parrasio, uno de los principales pintores de la Grecia Antigua, considerado por sus contemporáneos como el mejor maestro del dibujo, y un maestro en tirar líneas de grandísima sutileza (Quintiliano) que conseguían “mostrar incluso aquello que ocultaban”. Ésta es la denominada “línea *funcional*”, que podemos ejemplificar con este vaso del “Pintor del Cañaveral”: la línea compite con el color en la representación de la tercera dimensión mediante el escorzo.

•2• El dibujo de los antiguos griegos constituye la referencia principal tanto en los escritos de arte como en la práctica artística a partir del siglo XV. El propio origen de la pintura es atribuido (por Vasari, por ejemplo) a un mítico “inventor” que trazó el contorno de su propia sombra sobre una pared. Otra famosa anécdota relata que dos grandes pintores del siglo IV a. C., Apeles y Protógenes, rivalizaron en ver cuál de ellos tiraba la línea más fina.

•3• De los grandes pintores griegos no se conserva absolutamente nada. No obstante, toda la tradición del Renacimiento está basada en esta obsesión, en un modelo-fantasma: trazar líneas tan sutiles como las de Apeles y con las mismas virtudes representativas que las de Parrasio. La *opus tenue* de Mantegna (1474) tiene mucho que ver con la *tenuis linea* de los pintores antiguos; muchos dibujos de Leonardo y también sus reflexiones teóricas sobre el “modo de serpentear” de los dibujos reflejan la “línea funcional” de Parrasio. Lo mismo sucede con la ópera, que nace en Italia con la intención de recrear la tragedia griega, que estaba musicada y cantada (música que se ha perdido). La *presencia* y la *influencia* del modelo clásico se manifiesta de igual forma en el caso del dibujo aunque, paradójicamente, mediante

su *ausencia*. Lo que para Gombrich fue *The Heritage of Apelles* constituyó antes el “legado de Parrasio”.

•4• De la época grecorromana han llegado hasta nosotros muchos dibujos (desconocidos por lo general en el Renacimiento). Desearía presentar en mis conferencias algunos ejemplos famosos, como el dibujo sobre mármol de una *Centauromaquia* procedente de Herculano, o menos conocidos, como un papiro de Oxirrinco con un dibujo arquitectónico.

•5• Hablaré también del *Papiro de Artemidoro*, un rollo de papiro de principios del siglo I d. C., que publiqué en 2008 en colaboración con Claudio Gallazzi y Bärbel Kramer. Aparece en él un largo fragmento de un texto geográfico, que describe la Península Ibérica, y un mapa incompleto de la misma, amén de numerosos dibujos de animales y figuras humanas que plantean interesantes problemas de clasificación y método.

•6• Con estos ejemplos trataré de plantear algunas reflexiones sobre la *función* del dibujo en la práctica del taller. Intentaré revisar la noción de “tradición artística”, que debemos a un estudio de Julius von Schlosser de comienzos del siglo XX, y observar el dibujo de artista como un proceso *cognitivo* y una necesidad proyectual. Los libros de modelos, tan frecuentes en los talleres medievales y renacentistas, servían a los artistas como *repertorio*, cuidadosamente recopilado primero y frecuentemente utilizado después. A este *repertorio* se incorporan, a partir del siglo XV, imágenes tomadas de modelos antiguos, como en el segundo ejemplo que les muestro. Dado que hasta las excavaciones de Pompeya y Herculano, realizadas por voluntad de Carlos III, sólo se conocían unas pocas pinturas romanas, se estudiaron las esculturas para comprender mejor el arte antiguo: el dibujo de lo antiguo entró a formar parte de la práctica del taller, sirviendo de “mediador” para dar cuerpo y sustancia al modelo-fantasma de la pintura antigua perdida.

•7• Los cuadernos de dibujos han ejercido una extraordinaria función de *mediación cultural*, pues permitían llevar de un lugar a otro unos modelos listos para ser copiados: tal es el caso de los dibujos del *Codex Escorialensis*, famoso manuscrito obra de un autor italiano que Rodrigo de Mendoza, marques del Zenete, trajo de Roma a España a comienzos del siglo XVI, y que se conserva en el Monasterio de El Escorial. El *Codex* sirvió de repertorio, concretamente, en la decoración del castillo de La Calahorra, referencia esencial del clasicismo en España.

•8• La naturaleza exquisitamente experimental del dibujo se pone de manifiesto, sobre todo, en la obra de artistas de gran inventiva como Rafael, al que estará dedicada una de las conferencias. Su famoso *Entierro* (1507) vino precedido por una serie de dibujos preparatorios (dieciséis como mínimo), en los que la composición se vio sensiblemente modificada, en parte por influencia de un sarcófago romano con *Historias de Meleagro* que Leon Battista Alberti sugirió a los artistas como modelo.

•9• La memoria de lo antiguo siempre estuvo presente en la mente de los artistas europeos. En otra conferencia trataré de ofrecer algunos ejemplos, casi en su contra, hablando de un grandísimo pintor del que no conocemos dibujo alguno. Puede que Caravaggio pintase realmente “sin hacer dibujo” (como dice Vasari a propósito de Giorgione): el arte antiguo, empero, ha dejado huellas indelebles en su obra, como en la *Resurrección de Lázaro*, que retoma puntualmente un grupo, del que se conocen varias copias, con una escena de la guerra de Troya.

•10• Para concluir, en mi última conferencia desearía explorar la naturaleza experimental del dibujo como *non-verbal thinking* (pensamiento no verbal), presentando el intenso diálogo entre un gran maestro como Rubens y un gran discípulo como Van Dyck; un diálogo que se intercala con dibujos y que muestra influencias recíprocas bien visibles. «El discípulo quiere competir con el maestro», escribe al respecto Mariette (que poseyó uno de estos dibujos), pero yo intentaré demostrar que también el maestro quiso competir, o mejor aún dialogar, con el discípulo.

•11• Como ya he dicho, en esta Cátedra espero, más que enseñar, aprender; porque a mi edad, la mayor esperanza de quienes nos dedicamos a investigar es poder decir, como en un célebre dibujo de Goya que pertenece a los fondos de este Museo, *Aun aprendo* .