

# Alfonso E. Pérez Sánchez

## In Memoriam

Alfonso E[milio]. Pérez Sánchez (Cartagena, 16 junio 1935-Madrid, 14 agosto 2010) falleció este verano tras años de enfermedad, retiro y silencio, negación de unas actividades que fueron consustanciales con su manera de ser y de hacer, de vivir y de enseñar, desde -hemos de suponer- su nacimiento -como un atareado y energético hijo de un artesanal dios Mercurio en Géminis- entre Cartagena y La Unión, pues en definitiva la casa familiar se encontraba en el pueblo de La Palma, en el seno de una familia compuesta por una madre maestra nacional y un padre inspector de trabajo, ambos depurados tras una Guerra civil vivida en la zona republicana.

Solo podemos imaginar -o dejarnos llevar por sus comentarios y recuerdos autobiográficos- la formación literaria -tal vez con el Miguel Hernández oriolano en su propio imaginario- de quien se autodefiniría como “romántico pero sensible” pero del que también se nos ha dicho que las ciencias naturales y la entomología habían constituido -como en el caso de su futuro maestro Diego Angulo- sus primeros intereses, guiados por su pulsión de dar orden taxonómico a su realidad circundante, por pequeña que fuera.

Si empezó sus estudios universitarios de Filosofía y Letras en Valencia en 1952, pronto, en el curso 1954-1955, se trasladó a Madrid, donde por algún tiempo compartió su devoción hacia las letras y el teatro y el cine, llegando a cursar estudios de dirección en la Escuela Oficial de Cine (1947-1962), donde coincidió con Basilio Martín Patino, Miguel Picazo o Manolo Summers. Sus inquietudes literarias lo impulsaron también hacia la poesía, interviniendo en

la creación de la revista poética valenciana *La Caña Gris. Revista de poesía y ensayo* (1960-1962), firmados como Alfonso Emilio Pérez; esta vocación poética adolescente y juvenil después interrumpida fue recogida posteriormente en su libro *Poemas 1952-1968*, prologado por su amigo Francisco Brines (Madrid, Ars Milenii, 2003).

Su inclinación final hacia la historia del arte se abrió hacia 1957, producto de lecturas camonianas, lecciones de Angulo en la Ciudad universitaria, viajes y amistad con un coetáneo de mayor edad como José Manuel Pita Andrade (1922-2009) y otras razones líricas que han de escapársenos quizá para siempre. Si la huella de Diego Angulo Íñiguez (1901-1986), como catedrático y maestro a cuyo lado colaboraría hasta su desaparición, tuvo que ser enorme, no menor sería su impacto formativo, en una España como la de mediados de los cincuenta también autárquica en el ámbito



Salamanca, 1968: viaje de estudios con alumnos de 2.º curso de la promoción de 1971. (foto F. Marías)

académico; el prestigio de las enseñanzas del formalismo y la retórica de Heinrich Wölfflin (1864-1945) –con quien Angulo había estudiado en la Universidad de Munich y cuyos “Conceptos fundamentales...” se editaban de inmediato en Madrid en 1924– se contrarrestarían por el positivismo descarnado del medievalista Adolph Goldschmidt (1863-1944), con quien Angulo también había estudiado en la de Berlín en 1922, entre la crítica del estilo y el culto a los datos.

La memoria de licenciatura de Pérez Sánchez sobre las *Iglesias mudéjares del reino de Murcia* (1960), testimoniaba ya el compás de Angulo (quien había dedicado en 1932 a la arquitectura mudéjar sevillana un trabajo temprano), y su fidelidad a los orígenes, que completó con su guía Aries de *Murcia-Albacete* (1961) y las páginas que a su arte y arquitectura dedicó en los volúmenes de la Fundación Juan March a *Murcia* (1976) y *Valencia* (1985). De inmediato, desde 1958, entró como becario del Instituto Diego Velázquez del CSIC, que para entonces tenía poco que ver con el ambiente de la antigua Junta de Ampliación de Estudios, y comenzó a iniciarse en la colaboración asidua en *Archivo español de arte*. El tema de su tesis *Pintura italiana del siglo XVII en España* (defendida en 1963 y publicada en 1965), propuesto por Angulo, le exigió una experiencia en el extranjero como becario, abierta en el verano de 1958 con un viaje a París, donde entró en contacto con Mme. Jeannine Baticle, conservadora de pintura española en el Louvre. Más tarde, en los de 1959 y 1960, visitaría Italia, gracias a una beca en este último año de la Fundación Lázaro Galdiano, trabajando en el Kunsthistorisches Institut de Florencia, con la ayuda de su director el Prof. Ulrich Middeldorf (1901-1983), antiguo compañero de Angulo en la universidad de Berlín de 1922. Regresó al mundo italiano del papeleo bibliográfico y de fichas de obras en bibliotecas y museos en 1962, con otra beca concedida por el Ministerio de Educación Nacional; allí, en el ambiente de historiadores del arte como Mina Gregori, Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli, Cesare Gnudi, Luisa Mortari y Giuseppe Scavizzi, se reafirmó su vocación de *connaisseur*, afilando su instrumental al calor de la tradición y la bandera de los *longhiani*, los acérrimos seguidores del *professore* Roberto Longhi (1890-1970). De nuevo otra beca, ahora del Deutscher Akademischer Austausch Dienst (Servicio alemán de intercambio académico), le permitió trabajar durante el curso 1960-1961 en el Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich, donde contó con la ayuda del hispanista y más tarde director de la Alte Pinakothek, Halldor Söhner (1919-1968).

A su regreso, Pérez Sánchez se inició en la docencia fuera y dentro de la universidad, donde ayudaba al también catedrático Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971); de su mano también comenzó a trabajar en el Museo del Prado en 1961, como ayudante de conservación. Agregado en la Universidad de Madrid desde 1967, ya para entonces se había labrado la admiración y el respeto de sus alumnos; su entusiasmo, su dinamismo –eran comentados sus dinámicos saltos a la tarima y la pizarra desde el proyector de molinete situado en el pasillo en medio del aula– y su dedicación le granjearon merecida fama. Con buena retórica, supo trabar su aproximación formalista a la historia

del arte –donde primaba tanto Wölfflin como la propedéutica del “Saber mirar la pintura” (1945) [*Saper vedere* (1927)] del crítico de arte crociano Matteo Marangoni (1876-1958)- con dosis medidas de sociología a partir de las obras de Arnold Hauser y Friedrich Antal y de ideología a partir de las de Giulio Carlo Argan<sup>1</sup>. En épocas todavía bastante paupérrimas, sacudía a los alumnos con sus excursiones –casi obligatorias dadas sus condiciones minimalistas si no de indigencia en lo material- en las que se combinaba la exhaustiva “toma” de las ciudades desde el amanecer con buenas dosis de camaradería, disquisiciones estéticas, cante hondo y tinto de la casa hasta altas horas de la noche. Esa docencia extracurricular –como la llamaríamos ahora- proseguía también en su pequeño apartamento de Alberto Aguilera o más tarde en su casa playera de Cullera, donde franqueaba biblioteca y fototeca, y el ejercicio de la profesión del *conoscitore* de cuadros y estampas adquiría perfiles tanto lúdicos como agonales; en ello se distinguían de los fríos seminarios que Angulo organizaba los viernes en el Instituto Diego Velázquez. Quizá otras facetas de su enseñanza dejaran otra huella: su sentido crítico, su exaltación del rigor en el trabajo, exigido incluso con criterios estajanovistas, su amplitud de miras aunque no la ejerciera muchas veces personalmente en sus propios escritos y tal vez en contra de sus propias inclinaciones (“no es el momento”), su liberalidad de pensamiento, su apertura hacia nuevos ámbitos disciplinares.

Después de realizada la tesis doctoral, regresó a Italia para colaborar con el Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi, como labor previa a la preparación de una exposición de dibujos españoles en 1971, contando con la ayuda de Walter Vitzthum, destacado estudioso del arte barroco y quien le transmitiría no solo importantes indicaciones metodológicas para el estudio del dibujo, actividad trascendental en su inmediata carrera, sino también su forma de ver su historia, a tenor de su muy conocido aforismo, que sostenía que “la historia del arte es la historia de los artistas, no de lo abstracto, del *Geist*, o de los principios”; Wölfflin se disolvía paulatinamente. A esta disciplina emergente de la historia del dibujo le concedió Pérez Sánchez gran importancia ya en su docencia complutense (y bellos términos como albayalde, clarión o sanguina fueron entrando de su mano en nuestro horizonte) y en su investigación, a pesar de su propia naturaleza como entidad histórica (“la historia del dibujo es fragmentaria... y a saltos”, rezan todavía mis sintéticos apuntes de clase). En colaboración con Angulo, y a requerimiento de una editorial inglesa, se publicaron los cuatro volúmenes de *A Corpus of Spanish Drawings* (Londres, 1975-1988). En 1986, Pérez Sánchez dio a la luz su *Historia del Dibujo en España: De la Edad Media a Goya*, quizá su libro más personal y cerrado.

En paralelo, desde 1968, con la dirección de Angulo, se acentuaron sus vínculos con el Museo del Prado y su trabajo en el ordenamiento y taxonomía de los fondos dispersos y la catalogación de su colección de dibujos, como las de

<sup>1</sup> Algo de todo ello se palpa en textos de carácter didáctico como la *Historia del arte* para Anaya (Madrid, 1983), compartida con José M<sup>o</sup> de Azcárate Ristori y Juan A[ntonio]. Ramírez Domínguez.

otras instituciones, ya iniciadas previamente. En 1971 alcanzó la subdirección con Xavier de Salas (1907-1982) como director, cargo en el que permaneció hasta 1981. Regresó ya como director en 1983, nombrado por Javier Solana (1942), para ser cesado finalmente en 1991 –a causa de sus críticas a la intervención del gobierno socialista en la Guerra del Golfo– por el ministro, escritor y exmilitante comunista en la clandestinidad Jorge Semprún (1923). Su labor en la modernización del museo fue verdaderamente importante y variada, como su papel en la organización de grandes exposiciones, que culminaron con la multitudinaria de *Velázquez* (1990); este aspecto prioritario venía ya de lejos, inaugurado con la *Pintura italiana del siglo XVII en España* (1970), *Caravaggio y el naturalismo* (Sevilla, 1973), *El Toledo de El Greco* (1982), *Pintura española de bodegones y floreros* (1983), *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano* (1985), *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo* (1986), y tantas otras, tal vez menos personales (bufones, Sánchez Coello, Ribalta, Claudio Lorena y el ideal clásico en el siglo XVII, Rafael en España, El Siglo de Rembrandt, Pintura británica: De Hogarth a Turner, etc.), dándoles nuevo sesgo, valor científico y específicas orientaciones expositivas. La organización de exposiciones se convirtió tras su cese en el verdadero centro de su actividad, donde podían materializarse –aun de forma efímera– su orden de las piezas por los muros de las salas y su estudio por las páginas de sus fichas y ensayos, y una actividad –siempre a contrarreloj y con descargas de una peculiar adrenalina– que satisfacía su ansia de acción y de estudio reposado; tal vez por ello, en algunos casos, esta pulsión expositiva constante voló por encima del interés intrínseco de los objetos.

Entre tanto, su nombramiento como catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid en 1973, su incorporación en el curso 1973-1974 ya en el Campus de Cantoblanco y la inmediata separación del Departamento de Historia del Arte del de Arqueología –dirigido hasta entonces como uno solo por Gratiniano Nieto Gallo (1917-1986)–, conllevó que asumiera la dirección de aquél y una nueva forma de enfrentarse con las responsabilidades docente mañaneras para poder compaginarlas con sus tareas en el museo. Así mismo, a AEPS (así rezaba su anagrama estampillado sobre las diapositivas que de su colección se fueron entremezclando con las de la fototeca), le cupo la responsabilidad de una nueva tarea, la dirección de un departamento plural<sup>2</sup>, y la contratación de nuevos profesores, tanto de su propia generación como de la siguiente. Entre aquéllos se contaron Virginia Tovar Martín (1929) y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (1931); entre éstos, Isidro G. Bango Torviso (1946) Jacobo Ollero Butler (1945-2003), Simón Marchán Fiz (1941) –solo en el curso 1974-1975– y Manuela Mena Marqués hasta 1976, que venían también

<sup>2</sup> Formaban entonces parte de la plantilla docente Julián Gállego Serrano (1919-2006), Joaquín Yarza Luaces (1936), Manuela Morán Rubio (1924-1995), Consuelo Lozano Guirao, Ana María Roteta de la Maza (1930), Matías Díaz Padrón (1935) y Silvia Cubiles Fernández (1942), y también José Enrique García Melero (1948), Pilar de Miguel Egea, María Luisa Martín Ansón y María del Carmen Muñoz Párraga.

de la Central, Ángel Urrutia Núñez (1951) y Fernando Collar de Cáceres (1950) ya licenciados en la UAM, o Fernando Marías (1949) ya en 1976. Tímido encolerizable, y dotado de un especial sentido del tacto, Pérez Sánchez dejó una importante huella bifaz que todavía no ha llegado a desaparecer por completo de nuestro departamento.

En 1979 y hasta 1982, durante el rectorado de Pedro Martínez Montávez (1933), AEPS ocupó el cargo de vicerrector de extensión universitaria; en 1980 abandonó la dirección del departamento, sucediéndole –casi a la libanesa- Isidro Bango, como director, y Fernando Marías, como secretario académico; poco después, en 1983 y al ser nombrado director del Museo del Prado, dejó la docencia en la UAM, tras propiciar la creación de dos nuevas cátedras en el departamento que precipitaron tal vez la salida, en el curso 1980-1981 y hacia una cátedra de la Complutense, del agregado Julián Gállego, y la llegada, en primer lugar, de José Rogelio Buendía (1928) y de Juan José Junquera Mato en el curso 1980-1981, y de Juan Antonio Ramírez (1948-2009), en 1983-1984. Más tarde, antes de la partida de AEPS, se incorporaron algunos miembros de una nueva generación, como Ismael Gutiérrez Pastor (1954), Concepción Abad Castro, Paloma Cabrera Bonet y Carlos Reyer Hermsilla (1957). En estos años AEPS dirigió en la UAM ocho tesis doctorales y una veintena de memorias de licenciatura, cifras que demuestran su capacidad voraz pero no agotan el número de las que en paralelo se presentaron en la Complutense, antes y después y que dan idea del magnetismo solar de su enseñanza entre sus alumnos; otras quedaron, sin embargo, por el camino pues a su carácter mercurial debió unirse también un ascendiente saturnal. Es posible que la defensa de su última tesis doctoral tenga lugar mientras se redactan estas páginas, y que el número total no sea alcanzado por otro colega durante muchos años.

También con Angulo, entre 1969 y 1983 [1984] y dentro de la colección *Historia de la pintura española*, promovida por el CSIC escribe, tres volúmenes, dos dedicados a la pintura madrileña del siglo XVII, y otro a la pintura toledana del primer cuarto del siglo XVII, que intentaban completar desde acá los 14 volúmenes de la *History of Spanish Painting* (1930-1947), de Chandler Rathfon Post (1881-1959), que Harold E. Wethey (1902-1984) acababa de aumentar en 1966 con otros dos nuevos tomos dedicados al siglo XVI. Es imposible dar cuenta en estas páginas de la impresionante bibliografía de Pérez Sánchez –unos setecientos títulos aproximadamente de muy vario calado- tampoco<sup>3</sup>. Después de dejar el Museo del Prado, Pérez Sánchez regresó a la docencia, de nuevo en la Universidad Complutense a la que se había queri-

<sup>3</sup> Como el propio Pérez Sánchez habría hecho notar, la “Bibliografía de Alfonso E. Pérez Sánchez” a cargo de Roberto Alonso Moral, en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo Nacional del Prado-Fundación Focus Abengoa, Madrid-Sevilla, 2007 [2008], pp. 93-109, es por indiscriminatoria confundente desde el punto de vista de su producción diacrónica; se acentúa en las entradas de la última década, al no distinguirse entre reediciones y nuevas aportaciones.

do trasladar para ocupar la cátedra de Angulo y de la que se jubiló en 2000. Mantuvo su vida de viajes y exposiciones y dio a la imprenta algunos de sus textos más trabajados, como su *Pintura barroca en España* (Cátedra, 1992), sus aportaciones al centenario de Velázquez (1999-2004) o su *Luis Tristán* (2001), con su discípulo Benito Navarrete Prieto (1970), con quien ya en 1995 había iniciado su colaboración académica y que se intensifica a partir de esta fecha, a raíz de la enfermedad de Pérez Sánchez. La década final supone la de su retirada paulatina, dejando su huella en *Luca Giordano y España* (2002) y en multitud de aportaciones de puestas al día o menores –crónicas, reseñas, prólogos– para lo que él estaba acostumbrado... y fichas, fichas, fichas... Es probable que su situación personal y los límites físicos e intelectuales que le imponía su enfermedad se tradujeran también en un endurecimiento de sus posiciones académicas, en una defensa a ultranza de una historia del arte a la que no había querido seguir en su transformación radical desde años atrás; se mantuvo fiel a un estilo y unos principios que eran defendidos con energía ante lo que veía no como otras alternativas historiográficas, propias de unos tiempos siempre cambiantes, sino como postura desdeñosa con respecto a su propio credo y a su propio quehacer, pasado y presente, una historia del arte como disciplina doblemente autónoma.

Pérez Sánchez fue miembro de la Academia de la Historia (con un discurso sobre *Francisco Camilo* de 1998) y de la de Bellas Artes de San Fernando, y en 1992 Giulio Carlo Argan (1909-1992) le propuso para la Academia dei Lincei de Roma; otros muchos reconocimientos y honores se le brindaron, cerrados con la presentación en el Museo del Prado de *In Sapientia Libertas*, con las más de 800 páginas de homenaje de colegas y discípulos.

Trabajador infatigable, como contraprestación, Pérez Sánchez pudo ver publicada la sexta edición de su *Pintura barroca en España*, editada por Cátedra (2010<sup>6</sup>, revisada por Benito Navarrete), y ha dejado para llevar a la imprenta su obra póstuma *Francisco Rizi, pintor (1614-1685)*. AEPS ha cerrado la estilográfica para guardarla en su plumier; hora será de historiar su vida y de analizar su obra y su legado, de seguir su impacto entre sus coetáneos y su huella plural en sus amigos y sus discípulos de muy variado plumaje, fieles o infieles pero que siempre reconocieron su magisterio, aunque pudieran discutirlo, pues a discutir enseñaba en el aula y en su casa; esperemos que sea su historia una verdadera narración, pues ni el arte ni la vida, ni siquiera una sola vida, son confinables en una ficha o en una hagiografía.

Fernando Marías