

minosa contribución a las solemnes celebraciones del Gran Jubileo.

J. Orlandis

John DRURY, *Painting the Word: Christian Pictures and their Meaning*, Yale University Press-National Gallery Publications Limited, New Haven-Londres 1999, 201 pp., con 166 reproducciones en color.

Pintar la Palabra Eterna es una actividad con una historia muy larga en la cristiandad, y no es posible descubrir la riqueza de tantas obras de arte sin un conocimiento exacto del lenguaje que han usado los artistas. Pero no se trata de un interés de anticuario sino de «ver» la Palabra de Dios sobre el lienzo o la madera. Ver tiene hoy connotación de algo rápido y pasajero, muy lejano a aquella actividad visual que era para los florentinos una «noble» ocupación, la más noble de las facultades. De ahí la responsabilidad del que mira a una obra de arte. Tenemos que esforzarnos por mirar un cuadro de manera parecida a como el pintor miraba al pintarlo. Ver arte cristiano es, desde luego, una actividad física, y ayuda ver como ven algunas figuras (como los donantes) dentro del cuadro. El mismo arte de la pintura parece haber nacido con el cristianismo. «El Verbo se hizo carne... y lo hemos contemplado» es algo así como el lema de los pintores porque «habla del tipo de transubstanciación que es su trabajo, que desafía a su imaginación y que resulta en sentido y valor».

El libro de John Drury, sacerdote anglicano, teólogo y deán en Christ College (Oxford), es un tríptico cuyo centro es la narrativa de Jesús desde su concepción/encarnación, nacimiento, bautismo, hasta su muerte y Resurrección. Las tablas de los lados se fijan en dos modos muy distintos de ver y pintar la fe. En el primero y ya pasado, el mundo entero se veía con los ojos de la fe: la cristiandad era el mun-

do y el mundo la cristiandad. En el segundo, en la última parte del libro, Drury se detiene en un mundo que empieza a verse a sí mismo de manera diferente, sin referencia directa o expresa a la fe cristiana, y sin embargo, en modos que son todavía profundamente religiosos y cristianos. Al menos para el espectador que de verdad les dé su tiempo, esfuerzo, y ojos. Una de las ideas claves a lo largo del comentario artístico es la de *sacrificio*, que predomina como tema o contenido en el arte de una religión fundada sobre el acto sacrificial de Jesús. Pero también el artista vive en un sacrificio que hace posible la ofrenda de su arte cristiano. Por otra parte, en lo que se refiere al espectador, en la iglesia especialmente, pero también en el museo, no es posible ver sin salir de uno mismo, y esa salida generosa en el centro de la fe se materializa en la acción a través de obras altruistas.

Rubens y Velázquez son los dos pintores escogidos para explicar e ilustrar la última parte, y la lectura me pareció de particular interés, tal vez por estar en completo acuerdo con Drury en su lectura del arte, aunque a veces su terminología pueda parecer desconcertante a algunos oídos. La santificación de lo ordinario permea toda la enseñanza de Cristo y de los evangelios, y así podemos ver un tipo de obra de arte que en su temática no es «cristiana» y sin embargo, es profundamente cristiana. En otras palabras, puede haber un cuadro de la Virgen sin halos o aureolas, y tan auténtico o cristiano o piadoso como uno de la Edad Media con todo el bagaje artístico del pintor medieval. María de Nazaret, no hay duda, no tuvo ninguna aureola en vida. De ahí precisamente, la importancia de aprender a ver para el cristiano con los ojos de la fe y del amor. Esta santificación de lo ordinario, afirma Drury, absolutamente reafirmada y fuertemente anclada en el misterio de la Encarnación, es el *sine qua non* del arte cristiano. Lo demuestra después con varias obras de la época sevillana de Velázquez, en las que vemos al gran maestro de la pintura esforzándose por resolver el problema de la representación de la rea-

lidad mundana y la interpretación de la fe cristiana. Con su tesis sobre el arte cristiano y la religión cristiana, Drury ve en el cuadro del vendedor de agua (en Apsley House, Londres), la solución de ese problema. Los dos aspectos, la realidad secular o mundana y la religiosa, se abrazan aquí en perfecta e inseparable unidad. El cuadro es una obra secular y es también una obra religiosa. Escribe Drury: «Evidentemente, no tenemos necesidad, no estamos forzados ni siquiera obligados, a ver [este cuadro] como un cuadro cristiano. No representa un pasaje de la Escritura cristiana o un foco de la devoción cristiana, como ocurre con muchas otras imágenes que hemos visto hasta ahora. Más bien, un mirar cristiano a este cuadro está precisamente en la misma situación (la situación moderna) en la que está alguien cuando mira a cualquier cosa en el mundo, como por ejemplo, un paisaje o un encuentro entre gente. Sin embargo, podemos verlo en un marco de significados cristianos. Somos libres».

Si quiere ser «espía de Dios», si quiere hacer visible sobre su lienzo el misterio de las cosas, un pintor tiene que ir más lejos que el teólogo en el camino ético de la encarnación, «con renunciaciones silenciosas, la humildad obediente y el amor por el mundo de apariencias mortales que ella misma exige». Por lo demás, los verdaderos artistas seguirán siendo pacientes cuando su esfuerzo doloroso no se traduce en la responsabilidad del espectador cristiano, y los creyentes sigan pasando de largo.

A. de Silva

Alfonso GARCÍA-GALLO DE DIEGO, *Atlas histórico-jurídico*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1997, 91+511 pp.

Los amigos y discípulos de Alfonso García-Gallo sabíamos que el gran maestro de la Historia del Derecho Español e Hispanoamericano se hallaba primordialmente dedicado du-

rante el último período de su vida a una empresa en la que tenía puesta enorme ilusión, y que habría de ser la culminación de una existencia consagrada al estudio de la ciencia histórico-jurídica. Una empresa de gran alcance y que representaba además una novedad total en los estudios de Historia del Derecho. Se trataba de la elaboración de un Atlas histórico-jurídico, en el cual esa historia habría de quedar expresada plásticamente a través de mapas, gráficos de fuentes, cuadros genealógicos, cuadros históricos, organigramas, esquemas, equivalencias de monedas, de pesos y medidas, etc.; y todo ello referido a España, desde sus más remotos orígenes, a sus regiones y a todas las tierras que formaron parte del gran Imperio español de la Edad Moderna.

Los historiadores del Derecho sabíamos también que el trabajo de García-Gallo se vio penosamente afectado por la pérdida de la vista que sufrió en los últimos tiempos de su vida y definitivamente interrumpida por la enfermedad que precedió a su fallecimiento. Por esas razones nos habíamos resignado a pensar que aquella extraordinaria aventura científica había quedado remisiblemente truncada como consecuencia de su muerte. De ahí la sorpresa gratísima que ha supuesto para los historiadores del Derecho la aparición de la obra que tengo la satisfacción de poder reseñar.

Es cierto —como ha escrito Ana M^a Barrero en la «Presentación» del «Atlas»— que se trata de una obra inacabada, pero en modo alguno incompleta, porque fue concebida, planeada y ordenada en toda su integridad. Pero hay que decir enseguida que, aún sabiendo que lo que García-Gallo pudo realizar es sólo una parte del proyecto total, esa parte representa por sí misma una obra de primera magnitud y una indiscutible novedad en la bibliografía histórico-jurídica. El «Atlas», tal como fue concebido, había de contar con un número aproximado de 600 láminas. Las publicadas representan aproximadamente la mitad de esa cifra: 292 láminas terminadas, 2 incompletas y 2 bo-