

TEMAS Y FORMAS HISPÁNICAS: ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.)



T. P. KÁPTEREVA: UNA VETERANA ESPECIALISTA RUSA
EN LA HISTORIA DEL ARTE DE ESPAÑA*

Anna Morózova
Universidad Estatal de San Petersburgo

Este año es el 90 aniversario de T. P. Káptereva, doctora en Historia del Arte, miembro de número de la Academia Rusa de Artes, catedrática, personalidad emérita en el área del arte en la Federación de Rusia¹. Durante toda la vida la hispanística era y sigue siendo una esfera de la mayor importancia dentro de los intereses científicos de Tatiana Pávlovna. No es posible imaginar nuestra tradición nacional del estudio de la historia del arte de España sin sus obras fundamentales.

La trayectoria profesional de T. P. Káptereva en la hispanística rusa comenzó en la segunda mitad de los años 40 y abarca cerca de siete décadas. Al igual que la ciencia nacional dedicada al estudio del arte, Tatiana Pávlovna vivió toda la serie de etapas que marcaron el desarrollo del pensamiento científico²: la época de Stalin, el deshielo de Khrushchiov, el estancamiento de los años de Breznev, la reconstrucción de la perestroika y la post-reconstrucción. A veces las referencias ideológicas globales cambiaban radicalmente, cambiaba el punto de vista sobre el arte, pero los valores científicos no se devaluaron, a pesar de todas las perturbaciones políticas. Los libros de T. P. Káptereva fueron y siguen siendo uno de los hitos de la hispanística nacional en el terreno de la Historia del Arte.

Como una representante de la escuela del estudio del arte de Moscú y como colaboradora del Instituto Científico de la Academia de Bellas Artes de la Federación de Rusia, T. P. Káptereva destaca por el universalismo de sus intereses en general (la esfera de sus intereses científicos incluye el arte de España, Portugal, Flandes, Holanda, Francia, África, América, desde la antigüedad hasta el siglo xx) y por el uni-

* Traducido del ruso por Olga S. Nikolaeva.

¹ Sobre la trayectoria profesional de T. P. Káptereva ver Vánslov, 2003.

² Ver Morózova, 2011a, 2011b, 2013 y en prensa.

versalismo en relación al arte de España en particular. Cumpliendo con su deber profesional y siguiendo su vocación, Tatiana Pávlovna analizó en sus obras toda la historia del arte español, incluyendo todas las épocas de su desarrollo y todas las modalidades de las artes.

El universalismo característico de la autora se muestra también en sus estudios donde trata algún problema específico o la obra de un maestro en concreto: siempre se proporciona la información exhaustiva referente a la etapa en la historia del arte que precede a la aparición en el horizonte histórico del artista investigado o del tema investigado y se da una descripción detallada del ambiente y el contexto artístico.

Tatiana Pávlovna usa una amplia visión panorámica en el estudio de los fenómenos artísticos. Cuando su objetivo es un monumento determinado o un maestro concreto, ella jamás pierde de vista el contexto global del arte español, considerando tanto sus referentes más altos como su tono medio, de forma que la escala de sus apreciaciones se mantiene siempre exacta y verificada.

Una de las primeras publicaciones de T. P. Káptereva es el artículo dedicado a Francisco de Goya³ (1953), escrito para conmemorar el 125 aniversario de su muerte y publicado en una revista científico-popular. Debido a las tendencias ideológicas de aquel entonces se subrayó la faceta realista, crítica y democrática de la obra de Goya. De acuerdo con el eslogan de aquellos años, «el estudio del arte es un arma ideológica», un historiador del arte debía interesarse ante todo por el componente ideológico del arte.

La desviación de la concepción impuesta por Stalin en el estudio del arte, que establecía un equivalente obligatorio de clases para los estilos artísticos, la señaló T. P. Káptereva con su reseña de 1956 que analizaba la monografía de T. P. Znameróvskaya sobre Ribera⁴. Tatiana Pávlovna criticó a su colega de Leningrado por la interpretación del democratismo (*narodnost*) como la expresión de la ideología del campesinado y la representación exclusiva de los tipos democráticos, que se consideraba en aquellos años, después de la muerte de I. V. Stalin y el XX Congreso del Partido Comunista, como muy limitada.

³ Káptereva, 1953.

⁴ Káptereva, 1956b.

La primera gran obra de Tatiana Pávlovna fue la monografía, editada a partir de los materiales de su tesis doctoral, leída en 1951, *Velázquez y el retrato español del siglo XVII*⁵. Aun resonaba la concepción de «la lucha de las corrientes artísticas como el reflejo de la lucha de clases». El retrato de las épocas anteriores a Velázquez se evalúa por la autora a partir de los éxitos del pintor. Por tanto, los retratos de Alonso Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz fueron apreciados más bien de forma negativa, exclusivamente desde el punto de vista de la «teoría del reflejo», sin tomar en consideración las intenciones de los maestros mismos y sin dejar la posibilidad de admitir la estilización como un método artístico. Fue duramente criticada la pintura de los romanistas por su supuesto «carácter francamente ecléctico»⁶.

Pero estas particularidades de la investigación fueron determinadas por el deseo de preservar la escala de valoraciones estrictas. El objetivo principal del libro —la autora lo consigue con brillantez— fue el de mostrar la evolución histórica del retrato español. Es una monografía que plantea un problema, anticipando así la nueva etapa en el estudio nacional del arte que comenzó a partir de la segunda mitad de los años 60. La autora, de acuerdo con la tradición de aquellos años, destacaba el carácter democrático de los personajes en las obras de Herrera, Ribera y Zurbarán, pero, principalmente, se fijaba en la diferencia de los modos de tratar la figura humana en cada uno de los maestros. Tatiana Pávlovna señaló que, en las representaciones de los santos de Zurbarán, «la vida interior del hombre se expresa mayoritariamente mediante el fuerte movimiento del alma, mientras que en el retrato el artista presta atención especial a las cualidades intelectuales de la persona»⁷. La autora afirma que las imágenes femeninas de Zurbarán son «bastante superficiales y desprovistas de profundidad», a diferencia de las masculinas, mientras que «las imágenes infantiles se distinguen por su gran cordialidad»⁸. Comparando a Ribera y Zurbarán con Velázquez, y a cada uno de ellos entre sí, Tatiana Pávlovna subraya que

para la obra de Ribera y Zurbarán es característico que el retrato y el cuadro de argumento sean únicos, indivisibles. [...] Los pintores utilizan

⁵ Káptereva, 1956a.

⁶ Káptereva, 1956a, p. 96.

⁷ Káptereva, 1956a, p. 36.

⁸ Káptereva, 1956a, p. 37.

cierta esquematización en la representación del mundo espiritual de la persona, lo cual en la obra de Ribera a menudo se refleja en destacar una sola emoción, y en la de Zurbarán, en reducir la riqueza de la vida psicológica del hombre al estado de autorreflexión. En la interpretación de los rostros de sus personajes estos maestros no llegan a captar la inconstancia, la expresión imperceptible que reflejan complicados movimientos espirituales; por tanto, las imágenes de Ribera y Zurbarán aún presentan el mundo interior estático⁹.

Este interés no solo hacia la vertiente iconográfica de la obra, sino hacia la estructura espiritual de la imagen fue un síntoma claro de la época nueva de deshielo de Khrushchiov.

Sin duda, siguiendo la tradición soviética de aquel entonces (que, posiblemente, es internacional), Velázquez fue presentado como una especie de víctima de la tiranía real, preso en las redes de los altos puestos en la Corte, de tener que recibir «a veces humillantes encargos»¹⁰ y del enredo de las intrigas cortesanas. Pero sus logros, para la autora, no se encuentran solo en la objetividad «crítica» de los lienzos, ni mucho menos, sino en la capacidad de mostrar la riqueza, complejidad y ambigüedad del mundo interior del modelo.

En 1961 fue publicada otra monografía de T. P. Káptereva sobre Velázquez¹¹ en la que se recurre a una forma más tradicional de presentar el material, la de seguir la vida y la obra. Y el método que escoge la autora para investigar la obra de Velázquez, esta vez, parece también más tradicional que el de la publicación anterior de 1956¹². Queda acentuada la lucha de Velázquez con los pintores de la Corte, que fue, en opinión de la historiadora, un reflejo de la lucha de diferentes tendencias en el arte. La investigadora se fija en el democratismo de la iconografía de los cuadros españoles del género del bodegón: «Los bodegones a menudo representaron desayunos modestos de los hombres ordinarios en los sombríos y pobres bodegones españoles...»¹³. Se señala la aspiración de los maestros españoles de reproducir «la fuerza del espíritu, la nobleza y el sentido de la dignidad»¹⁴ de los representantes de las capas sociales bajas. Se pone énfasis en el

⁹ Káptereva, 1956a, p. 38.

¹⁰ Káptereva, 1956a, p. 47.

¹¹ Káptereva, 1961.

¹² Káptereva, 1956a.

¹³ Káptereva, 1961, p. 14.

¹⁴ Káptereva, 1961, p. 17.

profundo humanismo democrático»¹⁵ de Velázquez. Y, al contrario, aunque se afirma «que, reflejado por la mirada escrutadora del pintor, el carácter del hombre posee una exclusiva diversidad»¹⁶, la autora subraya el componente crítico en sus retratos de los miembros de la familia real y del propio rey donde no hay «nada de halago»¹⁷, donde se expone «la faceta prosaica y mediocre» de los modelos, su «débil y miserable personalidad»¹⁸. El arte de Velázquez, como señala la autora, «posee una gran habilidad de denunciar los males sociales»¹⁹. Resumiendo el estudio de su obra, la autora, de acuerdo con las pautas soviéticas presentes en el estudio del arte en aquellas décadas, indica que «el arte de Velázquez es la expresión más completa y profunda de las tendencias progresivas y democráticas en la pintura española...»²⁰.

Es posible que el grado tan alto de tradicionalidad en dicha publicación se debiese a que era un libro científico dirigido a un público muy amplio: la edición contaba con 30.000 ejemplares. Es posible que se sintiese ya el próximo fin del deshielo promovido por Khrushchiov.

Conforme a los proyectos del Instituto de Investigaciones Científicas de la Academia de Artes de la URSS (después de Rusia), donde ella trabajó toda la vida, Tatiana Pávlovna, junto con otros especialistas del Instituto, participó activamente en la edición de la *Historia General del Arte* (1956-1966). El capítulo sobre el arte español de la Edad Media lo redactó en colaboración con X. M. Malitzkaya (1960). No se analizaron los aspectos artísticos de la escultura románica, porque esta fue considerada como algo aún demasiado lejano de las normas del realismo. En cuanto a la pintura románica, solo llamaron la atención los rasgos democráticos de su iconografía como, por ejemplo, el «inválido y miserable Lázaro»²¹ en la iglesia de San Clemente de Taüll. Fueron resumidas las características nacionales de la arquitectura gótica española, lo cual correspondía también a la tarea

¹⁵ Káptereva, 1961, p. 18.

¹⁶ Káptereva, 1961, p. 84.

¹⁷ Káptereva, 1961, p. 44.

¹⁸ Káptereva, 1961, p. 138.

¹⁹ Káptereva, 1961, p. 93.

²⁰ Káptereva, 1961, p. 165.

²¹ Káptereva y Malitzkaya, 1960, pp. 386-387.

de búsqueda de la peculiaridad nacional en cualquier forma de arte, cosa habitual para el estilo soviético en el estudio del arte.

En el volumen dedicado al arte renacentista (1962), T. P. Kapte-
reva investigó detalladamente la aparición y el desarrollo de las ten-
dencias nuevas, la correlación de diferentes modalidades del arte en el
proceso de la evolución del Renacimiento. De acuerdo con la tradi-
ción soviética, ella considera las tendencias del Renacimiento como
una expresión de «la cultura antifeudal»²². La pintura de los manieris-
tas italianos en opinión de la autora se destaca por «la indiferencia fría
y una índole extravagante»²³. El arte religioso de El Greco aún es
interpretado como la expresión «del triunfo de la reacción feudal y
católica»²⁴. Valorada como mística la pintura religiosa de El Greco, se
contrapone a la «fuerza psicológica y realista de expresividad»²⁵ de sus
retratos. Pero gracias a ellos precisamente la segunda mitad del siglo
xvi es considerada por la autora «el tiempo de máximos avances
creativos en la cultura española»²⁶.

El proceso de comprensión del arte de El Greco por los estudio-
sos del arte en el mundo iba a pasos lentos. Los estudios nacionales
del arte ocupaban en este aspecto posiciones avanzadas. En 1965 fue
editado el primer libro de T. P. Káptereva sobre El Greco²⁷.

Influida por la teoría del reflejo, muy popular entre los especialis-
tas nacionales de la historia del arte precisamente en aquellos años, la
autora intenta acercarse no tanto a las ideas que pretendía comunicar
el pintor, sino a una visión del mundo que —objetivamente es posi-
ble— independientemente de la voluntad del propio creador, quedó
reflejada en su obra. En este aspecto El Greco fue interpretado como
el exponente de las ideas trágicas de la época del fracaso del Renaci-
miento:

Precisamente en España —indica la autora—, se creó la base para la
expresión más aguda de la sensación del mundo trágica y desprovista de

²² Káptereva, 1962, p. 446.

²³ Káptereva, 1962, p. 460.

²⁴ Káptereva, 1962, p. 468.

²⁵ Káptereva, 1962, p. 472.

²⁶ Káptereva, 1962, p. 447.

²⁷ Káptereva, 1965.

armonía, que apuntaba a la crisis de los ideales humanísticos del Renacimiento²⁸.

La autora no se fija tanto en el matiz religioso del mundo interior de las imágenes en la pintura religiosa de El Greco, como en la fuerza y la profundidad de los sentimientos. El matiz místico de estas imágenes de El Greco, antes interpretado de forma exclusivamente negativa, ahora fue presentado como una protesta contra «la índole agresiva de la Iglesia católica»²⁹. Ya que en la historiografía soviética el manierismo se consideraba algo rotundamente negativo, el libro insiste en la independencia de El Greco respecto al manierismo. A juicio de la autora, las imágenes aplicadas por los manieristas están «desprovistas de alma por completo»³⁰, mientras que «el fundamento de las imágenes de El Greco es el ardor espiritual...»³¹. A veces aparece la tendencia a interpretar una imagen religiosa como concebida a partir del realismo. Sobre «La visión de San Ildefonso» la investigadora opina que, «con todo, aquí se siente una fuerte presencia de otro aspecto: es la inspiración del científico, escritor; no es que escuche tanto la voz secreta de Dios, ante todo se ve apoderado del vuelo creativo de su pensamiento espiritual»³². La prioridad en el arte de El Greco, de nuevo de acuerdo con la tradición soviética, es, como antes, la pintura del retrato, a priori más realista: «... siempre la opinión unánime fue que los retratos de El Greco son inmensamente más vivos que sus composiciones religiosas. No cabe duda de que así es»³³, anota la historiadora del arte. Compara la interpretación espiritual de la imagen en la pintura religiosa y en los retratos de El Greco: «... la interpretación de las imágenes de los santos [...] se distinguía por cierta esquematización [...], en el retrato está enriquecida por unos matices profundos y complicados...»³⁴. Intenta presentar una serie de imágenes no solo como la representación de un modelo concreto, sino como representación de un arquetipo. El retrato del inquisidor principal Niño de Guevara dentro de las tradiciones de la

²⁸ Káptereva, 1965, p. 43.

²⁹ Káptereva, 1965, p. 89.

³⁰ Káptereva, 1965, p. 102.

³¹ Káptereva, 1965, p. 102.

³² Káptereva, 1965, p. 142.

³³ Káptereva, 1965, p. 146.

³⁴ Káptereva, 1965, p. 149.

historiografía soviética es comprendido como «artística encarnación de todo lo siniestro, sombrío, que conllevaba la Inquisición española»³⁵. La investigadora no llega a comprender la obra tardía de El Greco: «No todo aquí tiene el mismo valor, hay muchas obras que puedan parecer impertinentes y exageradas»³⁶, sostiene ella.

En aquellos años Tatiana Pávlovna se dedica menos a la actividad divulgadora³⁷, lo que respondía al estilo adoptado por la ciencia soviética en el estudio de la historia del arte en aquellas décadas que pretendía diferenciar las funciones.

En los años 70 los intereses científicos de Tatiana Pávlovna se apartaron un poco de España para mirar hacia otro lado. Ella estudió el arte de los países del Magreb de diferentes períodos históricos³⁸. Sin embargo, en los años 80 paralelamente al estudio del arte de África la investigadora regresa a los temas españoles. Y en 1989 edita un libro de ensayos sobre el arte de España³⁹. Un lugar considerable en la edición lo ocupan los materiales sobre el arte musulmán de España, el interés por el cual se despertó, al parecer, gracias al atento estudio del arte del Magreb. Así determina su objetivo la autora:

Aunque cada ensayo [...] fue pensado como una obra independiente, todos ellos están dominados por una idea general, cuya meta [...] es hacer ver el complicado entrelazamiento de interinfluencias occidentales y orientales, que se dan a conocer de una forma más viva y más fecunda precisamente en España⁴⁰.

La investigadora se fija en la específica cultura y el arte musulmán en el país. El conocimiento de las raíces orientales del arte español da a la autora la posibilidad de observar la presencia de la tradición oriental en el arte de España de los siglos siguientes. «La comparación de la pintura románica de otros países de Europa [...] y la de España deja claro hasta qué punto la huella oriental es más significativa aquí»⁴¹, constata la autora. En opinión de la investigadora, «el papel de la tradición oriental es de suma importancia» para el gótico catalán

³⁵ Káptereva, 1965, p. 163.

³⁶ Káptereva, 1965, p. 173.

³⁷ La excepción es el artículo de Káptereva, 1966.

³⁸ Como parte del arte del Magreb se estudiaba el arte musulmán de España.

³⁹ Káptereva, 1989.

⁴⁰ Káptereva, 1989, p. 14.

⁴¹ Káptereva, 1989, p. 70.

de «las bóvedas arqueadas en combinación con el recubrimiento de las vigas del techo llano de madera...»⁴². Se especifica el componente oriental en el arte sevillano. Por ejemplo, T. P. Káptereva afirma que «en la combinación de la vertical de la torre y la horizontal muy extendida del fundamento básico del edificio [la catedral de Sevilla] muchos ven con toda la razón un principio oriental»⁴³. La autora usa activamente sus propias impresiones:

Es difícil —confiesa ella— expresar esta impresión apasionante, que causa el interior de la catedral de Sevilla. Su espacio se descubre como en la arquitectura gótica: en la profundidad y hacia arriba, y al mismo tiempo, como en una mezquita de columnas: en todo su ancho, hacia todos los lados⁴⁴.

Sobre las raíces orientales del arte de Toledo la autora opina que

no se debe olvidar que en Toledo, el centro más grande de la cultura española de la Edad Media, se cruzaron dos tendencias: una, la de los países cristianos de la España del Norte, y la otra, oriental, procedente de los países de la cultura árabe⁴⁵.

Claro que tanta atención a la tradición oriental debía suscitar el nuevo interés científico hacia la obra de El Greco, a quien en el libro se le dedica un ensayo aparte. «Cuando El Greco vino a Toledo, el pasado oriental de esta ciudad [...] no se había convertido aún en una página lejana de la historia»⁴⁶. Pero, sin duda, reconociendo el componente «oriental» en la concepción artística de El Greco, la investigadora trata de mostrar la originalidad, la complejidad y diversidad de su obra, sin reducirla a unos esquemas inmóviles, muertos y sin catalogarla:

Y con todo no es posible afirmar —sostiene T. P. Káptereva— que en España El Greco se mostrara más bien como «heredero de las tradiciones

⁴² Káptereva, 1989, p. 81.

⁴³ Káptereva, 1989, p. 140.

⁴⁴ Káptereva, 1989, p. 142.

⁴⁵ Káptereva, 1989, p. 297.

⁴⁶ Káptereva, 1989, p. 301.

bizantinas». Lo que alimentaba su imaginación pasaba por una profundamente íntima percepción personal⁴⁷.

La autora, interpretando la obra de El Greco, a sabiendas, no ofrece conclusiones terminantes, dejando al lector un camino abierto para comprender las ideas espirituales de su obra sin fondo:

La obra de El Greco, que reflejaba su visión artística personal del mundo y del hombre, parece un fenómeno mucho más complejo, que supera con creces los límites rígidos de cualquier clasificación de estilos⁴⁸.

El género elegido del ensayo, escrito a partir de impresiones personales, permitía «este final abierto».

El Escorial, al contrario, es interpretado como un ejemplo de monumento creado bajo la influencia de las tradiciones artísticas occidentales, transportadas con creatividad original al terreno español. En uno de los ensayos se analiza el conjunto arquitectónico del Escorial. Para la autora es obvia la complejidad y multiplicidad de la imagen artística del Escorial, su originalidad, aunque en ella «se cruzan las tradiciones del Renacimiento, los rasgos del manierismo, los elementos del clasicismo y barroco»⁴⁹. Se destaca que es «indiscutible el valor estético de este eminente monumento no solo español, sino europeo del siglo XVI»⁵⁰. Aunque a los frescos romanistas se les niega el valor artístico, la autora, sin embargo, apunta que «este tipo de pintura, al parecer, más que cualquier otro le convenía al conjunto monumental del Escorial, se combinaba con su específica atmósfera»⁵¹.

El libro de ensayos se mueve en la frontera entre la etapa soviética y la postsoviética del estudio nacional de la historia del arte. Las citas de las obras de K. Marx que figuran en las páginas de los ensayos se deben a la tradición soviética, al igual que el interés exagerado hacia el componente realista del arte. Donde más se nota este enfoque específico, habitual en el estudio del arte, es en el ensayo sobre la Barcelona medieval. En el análisis de la pintura románica catalana se

⁴⁷ Kaptereva, 1989, p. 341.

⁴⁸ Kaptereva, 1989, p. 340.

⁴⁹ Káptereva, 1989, p. 287.

⁵⁰ Káptereva, 1989, p. 247.

⁵¹ Káptereva, 1989, p. 281.

deja de lado su evidente estilización para fijarse más en la manifestación del «espíritu observador de la vida cotidiana»⁵², «visualización ingenua»⁵³ de la iconografía democrática de los santos⁵⁴. El libro, en el que se utilizan a menudo los métodos tradicionales, presenta también muchos rasgos innovadores. Se cuestionan los estereotipos antiguos: el mito sobre el siniestro medieval español con las hogueras de la Inquisición⁵⁵, sobre «la influencia ideológica del catolicismo en la vida intelectual de la sociedad española»⁵⁶ en la Edad Media. Este género de ensayo, que prefería las descripciones, se distanciaba del esquematismo dogmático establecido e insistía en la complicación y la polisemia del arte español de la Edad Media y del Renacimiento, no recibió apoyo en la ciencia nacional del período soviético. «El elemento de subjetividad»⁵⁷, promovido por la autora, basado en «la interpretación personal»⁵⁸ de las obras de arte adquirida durante los viajes por España, tampoco estaba bien visto en la ciencia soviética, que abogaba por una objetividad rigurosa. El brillante dominio del material relacionado con la historia del arte de España en general da a la crítica la posibilidad de mostrar de forma contundente las más emblemáticas características nacionales artísticas y metafóricas. La autora opina lo siguiente sobre los discípulos españoles de los pintores flamencos:

Su pintura es severa, ascética, mucho más limitada y monótona por su tono emocional, aunque los pintores agudizan el dramatismo de las situaciones, tratando de consolidar la expresividad de las escenas representadas⁵⁹.

Por primera vez en la literatura científica nacional se dejó ver con tanta claridad la diversidad regional del arte español y se demostró «la falta en él de la unidad estilística»⁶⁰.

⁵² Káptereva, 1989, p. 62.

⁵³ Káptereva, 1989, p. 62.

⁵⁴ Káptereva, 1989, p. 63.

⁵⁵ Káptereva, 1989, p. 6.

⁵⁶ Káptereva, 1989, p. 6.

⁵⁷ Káptereva, 1989, p. 370.

⁵⁸ Káptereva, 1989, p. 370.

⁵⁹ Káptereva, 1989, p. 104.

⁶⁰ Káptereva, 1989, p. 148.

Efectivamente, la publicación del libro en forma de ensayos, en cada uno de los cuales se trataba de un lugar concreto, fue fruto de un desarrollo activo del turismo y de un creciente número de viajes de nuestros compatriotas a España en la segunda mitad de los años 80.

En 1992, y más tarde en 1997, fueron publicadas las obras de Tatiana Pávlovna cuyo tema era el arte antiguo en España⁶¹. Este período en el arte de España nunca antes había sido objeto de un estudio historiográfico nacional, no había sido abordado en las obras que analizaban el arte español, ni en los trabajos de carácter más general. Los largos viajes por España y el buen conocimiento de las colecciones de los museos convencieron a la autora del gran valor artístico de los monumentos de la antigüedad en la península Ibérica. Tatiana Pávlovna fue la primera investigadora que incluyó en su obra todos los siglos de la historia del arte de España. Es preciso señalar que sería difícil hallar un especialista en la historia del arte de otros países de su envergadura (posiblemente, solo I. I. Grabar, autor de la *Historia general del arte ruso*). Un conocimiento muy amplio y global le da una posibilidad única de identificar unas características nacionales auténticas en las preferencias artísticas y marcar los orígenes de numerosas tendencias artísticas empezando por los tiempos más remotos. Por otro lado, una obra de esta clase constituía una desviación del concepto del realismo como el escalón más alto del arte y de la opinión, demasiado presente en la ciencia soviética, según el cual solo las obras maestras del arte mundial merecen ser estudiadas, y, además es el resultado del papel creciente de los viajes turísticos a Europa, y en particular a España, emprendidos por nuestros compatriotas.

En 2008 fue editada una monografía sobre El Greco⁶², que en comparación con el libro de 1965 es una obra completamente nueva. Esta monografía de 2008 se basaba en las investigaciones más recientes del arte español. Contiene reproducciones de alta calidad. La autora, desaprobando la contraposición de los sistemas de pensamiento y de metodologías científicas de Occidente y Oriente, en los puntos fundamentales sigue fiel a su concepción del arte de El Greco como maestro original, cuya obra se construye sobre una interpreta-

⁶¹ Káptereva, 1992; Káptereva, 1997.

⁶² Káptereva, 2008.

ción personal de los ideales del bizantinismo, el misticismo y el neoplatonismo del Renacimiento italiano.

La autora compagina la teoría del reflejo y el estudio del mundo espiritual del creador:

El pensamiento filosófico, una verdadera intelectualidad se encuentran dialogando en sus obras con un fuertemente expresado sentimiento religioso, con la espiritualidad excesiva, transformando el arte de El Greco en la expresión de la línea más ideal, más abstractamente sublime en la historia del Renacimiento Tardío⁶³.

Y continúa la autora:

Precisamente en España [...] se creó el terreno más adecuado para expresar de una forma tan aguda aquella visión del mundo trágica, llena de discordancia, que resumía el final de la época del Renacimiento⁶⁴.

Curiosamente, a pesar de la apreciación, como antes, negativa de la pintura de los romanistas cortesanos, la autora, sin embargo, se muestra partidaria de un compromiso en esta cuestión:

La pintura manierista del Escorial habitualmente se analiza en la literatura científica con cierto menosprecio, y no representa valor artístico. Pero su carácter convencional decorativo, así como su carácter monumental aparentemente muy fácil de comprender, de un modo extraño se combina a la perfección con el conjunto del Escorial...⁶⁵

La visión panorámica de los fenómenos artísticos con digresiones en la historia del arte español, utilizada en el libro, es muy característica de su autora y, sin duda, ayuda a concretar el lugar de El Greco en el contexto de la vida artística de la España de los siglos XVI-XVII.

Al igual que en los ensayos de 1989⁶⁶ la investigadora trata de mostrar la complejidad y la polisemia del arte de El Greco, que no se puede analizarse a partir de esquemas y dogmas científicos. El reconocimiento de una profundidad infinita de la creación artística que a

⁶³ Káptereva, 2008, p. 13.

⁶⁴ Káptereva, 2008, p. 28.

⁶⁵ Káptereva, 2008, p. 160.

⁶⁶ Káptereva, 1989.

veces se escapa a la comprensión no es prueba de impotencia, sino una reserva para las siguientes investigaciones.

Un importante fenómeno en la hispanística nacional es la obra fundamental de Tatiana Pávlovna sobre la historia del arte de España publicado en 2003⁶⁷. Se trata de un resumen de sus investigaciones que reunió bajo una cubierta el estudio completo de todas las etapas de la historia del arte de España. Esta obra se basa en las últimas investigaciones, nuevos descubrimientos y atribuciones. Abarca todos los siglos y todas las modalidades del arte español. Es la primera obra de este tipo en nuestra ciencia. Aunque la actitud de la autora hacia los romanistas y retratistas cortesanos llega a ser más comprensiva, en general el fenómeno más importante en la vida artística del país dentro de esta obra sigue siendo el realismo y su principal adepto: Diego Velázquez. Se mantiene el riguroso esquema de la evolución, aunque parezca algo unilateral, lo cual es admisible y comprensible para una obra tan fundamental, que sin una estructura bien marcada no podría existir. Con el fondo del relativismo científico de hoy, la fidelidad a unos valores concretos merece todo nuestro respeto.

Además de las obras mencionadas, Tatiana Pávlovna es autora de un gran número de libros sobre diferentes épocas y tendencias artísticas⁶⁸, de artículos en las historias del arte⁶⁹, revistas, enciclopedias, colecciones de artículos científicos, de álbumes con reproducciones de la obra de maestros españoles concretos.

Tatiana Pávlovna ha hecho reseñas para todas las ediciones nacionales más importantes sobre el arte español, supervisó la mayor parte de las tesis sobre el arte de España. Ella siempre ha sido y es la figura clave para el estudio nacional del arte de España. Los resultados de las investigaciones científicas más novedosas se reflejan constantemente en las obras fundamentales de Tatiana Pávlovna, que abarcan toda la historia del arte de España.

El análisis de las etapas de la trayectoria profesional en la ciencia de T. P. Káptereva hace constatar que aquel cuadro de la evolución del arte español en el que nosotros nos permitimos a veces hacer pequeñas incursiones y que a nosotros ahora nos parece que ha exis-

⁶⁷ Káptereva, 2003.

⁶⁸ Káptereva, 2007.

⁶⁹ Káptereva, 1988.

tido siempre, fue elaborado durante décadas, remodelado, amplificado, para conseguir la mayor objetividad y veracidad. Fue un difícil, a veces poco agradecido, algunas veces hasta penoso, proceso de búsqueda de la verdad, y es Tatiana Pávlovna Káptereva quien realizó una contribución considerable en la obtención del resultado final.

¡En nombre de todo el congreso felicitamos a Tatiana Pávlovna por su aniversario! ¡Junto con ella nos alegramos de los resultados fructíferos de su trabajo titánico y le deseamos buena salud y muchos más éxitos creativos!

BIBLIOGRAFÍA

- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, «Francisco Goya», *Smena*, 8, 1953, pp. 19-20 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *Velázquez y ispanskiy portret XVII veka*, Moscú, Iskusstvo, 1956a (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, «Monografía o tvorchestve Riberi», *Iskusstvo*, 4, 1956b, pp. 71-73 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna (en colaboración con Xenia Mikhaylovna MALITZKAYA), «Iskusstvo Ispanii», en *Vseobshchaya istoria iskusstv*, t. II, *Iskusstvo srednikh vekov*, vol. 1, ed. B. V. Veimarn y V. D. Kolpinskiy, Moscú, Iskusstvo, 1960, pp. 386-387 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *Velázquez*, Moscú, Academia de Artes de la URSS, 1961 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, «Iskusstvo Ispanii», en *Vseobshchaya istoria iskusstv*, t. 3, *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya*, ed. Y. D. Kolpinskiy y E. I. Rotenber, Moscú, Iskusstvo, 1962 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *El Greco*, Moscú, Iskusstvo, 1965 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, «Mastera ispanskoy shkoli», *Ogoniok*, 4, 1966, pp. 8-9 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna (en colaboración con Evsey Iosifovich ROTENBERG), «Ispaniya. Izobrazitel'noe iskusstvo», en *Istoriya iskusstv. Iskusstvo 17 veka*, Moscú, Iskusstvo, 1988 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *Iskusstvo Ispanii. Srednie veka. Epokha Vozrozhdeniya. Ocherki*, Moscú, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *Antichnaya Ispania, Iskusstvo iberov*, Moscú, NII teorii y istorii izobrazitel'nikh iskusstv, 1992 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *Antichnoe iskusstvo Ispanii y Portugalii*, Moscú, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1997 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *Ispania. Istoria iskusstva*, Moscú, Belyi gorod, 2003 (en ruso).

- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *Sadi Ispanii*, Moscú, Progress-Tradizia, 2007 (en ruso).
- KÁPTEREVA, Tatiana Pávlovna, *El Greco Domenicos Teotocopulos, 1541-1614*, Moscú, Galart, 2008 (en ruso).
- MORÓZOVA, Anna Valentínovna, «Etapi razvitiya otechestvennogo iskusstvoznaniya y ispanistika (1917-1953)», *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seriya 2: Istoría, yazikoznanie, literaturovedenie*, 2, 2011a, pp. 47-52 (en ruso).
- MORÓZOVA, Anna Valentínovna, «Ispanistika v otechestvennom iskusstvovedenii v 1950-e - 1960-e godi», *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seriya 2: Istoría, yazikoznanie, literaturovedenie*, 4, 2011b, pp. 44-50 (en ruso).
- MORÓZOVA, Anna Valentínovna, «Otechestvennaya iskusstvedcheskaya ispanistica (1964-1985)», *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seriya 2: Istoría, yazikoznanie, literaturovedenie*, 2, 2013, pp. 115-126 (en ruso).
- MORÓZOVA, Anna Valentínovna, «Otechestvennoe iskusstvoznanie (1964-1985)», *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Seriya 2: Istoría, yazikoznanie, literaturovedenie*, 1, en prensa (en ruso).
- VÁNSLOV, Victor Vladimirovich, «O tvorcheskom puti uchionogo», en E. D. Fedotova (ed.), *Grani tvorchestva. Sbornik nauchnikj statej*, Moscú, Progress-Traditziya, 2003 (en ruso).