

RECENSIONES Y BIBLIOGRAFÍA

CERVELLO GRANDE, José María. *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su "Noticia General para la Estimación de las Artes"*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, T. I 305 págs. y 43 il. en color y b/n; T.II y III en soporte informático.

Según aclara Antonio Bonet en la presentación, esta publicación reivindica el pensamiento estético de uno de los autores más significativos de la Literatura artística de nuestro Siglo de Oro que defendió, en la temprana fecha de 1600, el carácter liberal de las Artes Plásticas. El estudio de un texto en que se mezclan conceptos jurídicos y artísticos presentaba por ello una mayor dificultad de análisis que solventa brillantemente el autor en su doble condición de jurista e historiador del arte.

En el primer tomo de esta publicación, impreso, se desarrolla el estudio en conjunto de la vida y obra de Gutiérrez de los Ríos con un resumen de la investigación llevada a cabo por el autor que se pormenoriza en los tomos II y III y la transcripción y facsímil del, al fin localizado en Sevilla, *Memorial sobre la Industria y Artificio* obra asimismo del tratadista. Es un análisis general de la vida de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, de la fortuna crítica de sus obras sobre las que se hace un Inventario, entre las que destacan la *Noticia General sobre la estimación de las Artes* y el citado *Memorial*, ahora localizado. El capítulo tercero estudia de forma pormenorizada la *Noticia General* que transcribe con noticia de sus fuentes y que analiza destacando los temas artísticos que incluye, singularmente el de su defensa de la liberalidad de las Artes plásticas acompañando útiles índices para facilitar su uso. Al final del tomo se incluye la transcripción y facsímil del *Memorial* y una selecta colección de ilustraciones alusivas a la obra, como la portada de la edición de 1600 dedicada al Duque de Lerma.

El contenido de los tomos II y III, en soporte informático, se resume como se ha dicho en el tomo I. El completo estudio de la *Noticia General* se incluye en el tomo II con un análisis exhaustivo de su fortuna crítica desde la fecha de su publicación y hasta nuestros días. El tomo III presenta la investigación minuciosa del autor sobre el texto y sus fuentes y los temas de que se ocupó tanto artísticos como jurídicos y económicos, presentando al final un interesante capítulo de hipótesis y sugerencias. Destaca entre los temas tratados en este III tomo el estudio de la estimación de las artes por los tratadistas italianos del siglo XV y XVI en relación con la obra de Gutiérrez de los Ríos.

La consulta de esta obra se facilita por la clara y ordenada exposición de los temas tratados y la confección de útiles cuadros ilustrativos de sus aspectos más importantes como puede ser la presentación antológica de las críticas positivas y negativas al texto del tratadista o la parcelación de las etapas de la vida de Gutiérrez de los Ríos para facilitar la búsqueda de la información.

Entre las aportaciones más interesantes de este estudio destaca la localización de nuevos datos biográficos de Gutiérrez de los Ríos, aportación inédita en su mayor parte de María Teresa Cruz Yabar, y la localización del inédito *Memorial*. Otros aspectos a tener en cuenta es el hecho de que la *Noticia General* es el texto más antiguo de la literatura artística española que resume las teorías artísticas de los siglos XV y XVI y sirve de introducción a las barrocas y el difícil acceso a su consulta pues no volvió a ser editado desde 1600 aunque se han llegado a localizar 50 copias.

Sin duda esta obra será de obligada consulta para el interesado no sólo en el concreto tema de la Tratadística, sino también para todos aquellos que quieran tener una visión del desarrollo de la vida artística española de entonces y de sus incidencia tanto social como económica y jurídica.

La magnífica presentación tipográfica y la novedad del tema tratado merecen el elogio de la *Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico* que ha patrocinado la publicación de este magnífico estudio.

MARGARITA M. ESTELLA

MORTE GARCÍA, Carmen (estudio histórico-artístico), CARRASSÓN, Ana (restauración), *El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza. Restauración 2006*, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2007, 215 páginas, múltiples fotos intercaladas en texto.

Con motivo de la restauración de parte del legado histórico y artístico de España, se están llevando a cabo estudios muy cualificados de piezas de gran relevancia, de las que teníamos un conocimiento incompleto y un escaso repertorio gráfico. Resultado excelente de esta actividad es la monografía sobre el retablo mayor de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, cuyo estudio histórico-artístico se debe a la catedrática Carmen Morte García, y lo referido a la restauración a Ana Carrassón. Contratado a finales de 1511 por Damián Forment, iniciada su pintura y policromía en 1517, y aumentado en sus guardapolvos por el mismo escultor en 1524, el retablo mayor de San Pablo es la primera pieza de escultura, hecha en madera, que lleva a cabo Forment en Aragón.

Organizado según el esquema tradicional gótico de sotabanco, que no se conserva, banco, cuerpo y guardapolvos, el escultor valenciano dispone pisos y calles multiplicando las escenas y reduciendo con ello su tamaño. De este modo sitúa ocho historias de la vida de San Pablo en el cuerpo del retablo. Carmen Morte, en un meticulosísimo análisis, especifica que traza y modelos son de Forment, que el escultor tiene intervenciones puntuales, pero es el taller que ha formado, trabajando en el retablo del Pilar, quien ejecuta la empresa, y los tipos y repertorios decorativos presentan fuertes afinidades con esa obra maestra de la escultura aragonesa. En su análisis, la autora no sólo avanza en el conocimiento del más importante escultor de Aragón del siglo XVI, sino que va perfilando con paso firme el taller y la manera de trabajar de sus diferentes miembros. Uno de los aspectos más destacables de la poética de Forment es el naturalismo con que aborda algunas escenas, como la caída camino de Damasco, todo un alarde de movimiento del caballo encabritado y los personajes que están involucrados en el acontecimiento. En su análisis, Carmen Morte precisa las modificaciones sufridas por el retablo, como la colocación del cuadro de Jerónimo Cosida en el siglo XVIII en sustitución del antiguo sagrario; la introducción del óculo acristalado (1720-1730), la amputación del dosel de la estatua de San Pablo y la hechura de la actual concha de su hornacina. El estudio de la escultura se completa con el de la pintura y policromía, uno de los apartados más complejos y elaborados de todo el trabajo de la doctora Morte.

En 1524 se hicieron las puertas que protegían el gran mueble litúrgico, dichas puertas serán sustituidas en 1596 por las actuales, debidas a los pintores Antonio Galcerán y a Jerónimo de Mora, hoy desmontadas de su sitio original. Carmen Morte, no sólo estudia con su acostumbrado ojo certero a estos pintores del reinado de Felipe II, sino que publica las fotografías de las puertas y el estado que hoy presentan, material gráfico de primera importancia para la pintura aragonesa de finales del siglo XVI.

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

LOZANO LÓPEZ, E. *Un mundo en imágenes: La portada de Santo Domingo de Soria*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2006. 466 páginas + 287 figuras en blanco y negro.

La principal virtud de este trabajo monográfico es, en nuestra opinión, la de aprovechar plenamente los resultados de un estudio “microscópico”, en lo que a precisión y detalle se refiere¹, para tejer en torno a ellos un ambicioso análisis de los talleres escultóricos hispanos en la segunda mitad del siglo XII. La portada de Santo Domingo de Soria se convierte así en puerto donde convergen algunas de las más importantes corrientes artísticas del románico tardío para, a su vez, partir desde allí reinterpretadas para irradiar hacia otros centros productivos. Con esta intención, la autora se esmera de forma brillante en establecer cuáles fueron las señas de identidad del taller que aquí trabajó. Aunque no descuida aspectos tales como el marco histórico o el meramente arquitectónico, centra su labor en la naturaleza de los programas decorativos y en el establecimiento de unas pautas estilísticas lo suficientemente argumentadas para permitir fijar con solidez los rasgos que definen a este grupo de tallistas. El beneficiado inmediato es el soberbio grupo escultórico de la fachada soriana pero, lejos de finalizar ahí, tal conocimiento sirve para emitir sugerentes hipótesis acerca del modo en el que viajaban y se transmitían los distintos modelos iconográficos, amén de su vinculación con ciertos esquemas compositivos.

Previo a todo esto, el libro arranca con una nueva aproximación a las fuentes documentales referidas al edificio, un acercamiento que provoca un giro a la hora de abordar el estudio global del templo. La habitual asimilación del mismo con modelos franceses así como la pretendida relación con la actividad constructiva de Alfonso VIII y su mujer Leonor de Aquitania son argumentos recurrentes en la historiografía que ha tratado el conjunto, si bien la aparente debilidad de los mismos provocan que la autora explore una nueva vía de interpretación. A su modo de ver, la ausencia de crítica provocó la aceptación general de la identificación de los soberanos en las figuras ubicadas en las enjutas de la portada. No obstante, el, a su juicio, evidente bizantinismo del programa iconográfico, le alerta de la necesidad de dirigir la mirada hacia Oriente como alternativa a la génesis y confección del mismo.

Comienza entonces a descomponer minuciosamente la fachada para presentar de forma individualizada los elementos decorativos que la componen y profundizar en cada uno de los

¹ En la página 217, en nota al pie, nos ofrece datos concisos acerca del volumen de piezas decoradas que componen esta fachada: “(...) cincuenta y tres dovelas esculpidas en las arquivoltas, un gran tímpano con nueve figuras, veintinueve dovelas en el rosetón (de las cuales dieciocho presentan seres fantásticos, animales y hombres), un complejo cimacio (decorado sobre los lados de la portada), dos efigies en los nichos de las enjutas y veinticuatro capiteles en la fachada”.

motivos iconográficos identificados. Se parte de una ordenada presentación de las habituales interpretaciones para, a través de renovadas fuentes de información, aportar criterios nuevos de identificación allí donde sea preciso. Este es el caso de la imponente composición del tímpano donde destaca la figura de la *Trinidad Paternitas*, cuyo origen encuentra en Bizancio y que sirve para reafirmar de forma contundente el concepto trinitario frente a rebrotes de heterodoxia en la línea de tendencias adopcionistas o arrianas. El punto de llegada en tierras hispanas de tal iconografía podría hallarse en el activo *scriptorium* monástico de Silos, que bien pudiera haber contado en su biblioteca con códices de procedencia oriental decorados con motivos similares.

La producción artística del monasterio burgalés tiene, en opinión de la autora, otros importantes vínculos con la fachada aquí analizada. Algunos episodios tallados en arquivoltas, capiteles, cimacios y rosetón pudieron ser eco de la influencia ejercida por las desaparecidas portadas oeste y norte de Silos, así como de determinados capiteles del conocido como “segundo maestro” del claustro silense. No obstante, se trata de una influencia que concibe como indirecta y matizada a través de un paso previo por otro centro de creación escultórica activo en aquellos momentos. La autora lo localiza en las obras de la catedral románica de El Burgo de Osma, hipótesis que tratará de fundamentar con solidez una vez establecidos los pertinentes argumentos de estilo.

Para este propósito será necesario observar pormenorizadamente aquellos rasgos que permitan definir los “personalismos” del taller, tales como las proporciones en los tipos humanos, las expresiones y los gestos, los distintos modos de tallar los plegados (llega a identificar hasta 12 variantes), las formas vegetales y las representaciones animales.

Los resultados obtenidos permiten iniciar una reflexión bidireccional; por un lado, la distribución del trabajo dentro de la misma fábrica, y, del otro, el establecimiento de paralelos con respecto a otras obras próximas o distantes, tanto geográfica como cronológicamente, aunque siempre estableciendo círculos territoriales claros y unos límites temporales coherentes.

Aun dentro de la homogeneidad de “estilo” de la fachada soriana, la conclusión principal alcanzada es la participación de hasta nueve variantes distintas que, con la aconsejable prudencia, no denomina *manos* sino *modos*. Así pues, el trabajo pudo estructurarse en base a la participación de artífices distintos que colaboran bajo la dirección de otros dos que, por calidad en la talla, parecen ser los maestros principales.

Conocida la manera de obrar y registrado detalladamente el programa iconográfico, es posible iniciar un recorrido por aquellos conjuntos que pudieron guardar relación con el taller aquí analizado. El objetivo fundamental será el de establecer precedentes y consecuentes –directos e indirectos– que ayuden a recomponer los distintos cauces por los que circularon las influencias escultóricas que sin duda hubieron de existir, y muy notables, entre los distintos focos de creación artística coetáneos. De entre todos ellos la autora destaca el que llevará los modelos procedentes del segundo taller silense hasta Soria, con un escalón intermedio que matiza y dota de personalidad propia a la obra de Santo Domingo y que sitúa en El Burgo de Osma.

En definitiva, un trabajo que partiendo de un objeto de análisis muy concreto, es capaz de ofrecer conclusiones de un mayor alcance. De esta forma no sólo reivindica la importancia de la monumental fachada sino que la reubica como notable centro receptor de algunas de las más destacadas corrientes escultóricas que circularon por nuestro territorio en la segunda mitad del siglo XII.

FRANCISCO J. MORENO MARTÍN
Dpto. Arte I. Universidad Complutense de Madrid
Grupo de investigación *ArqueoArquit* IH-CCHS

RAMÍREZ PÉREZ, PABLO (dirección científica y textos): *Grupo Parpalló 1956-1961* (catálogo de exposición), Valencia, Generalitat Valenciana, 2006. 392 págs., ilustraciones en color.

Los aniversarios son coartadas habituales para ejecutar objetos y actos culturales de todo tipo. Celebrarlos y permanecer en el justo medio, sin empachar, no es tarea fácil. En este caso, los cincuenta años transcurridos desde la fundación del grupo Parpalló nos traen una exposición itinerante que se ha podido ver, entre 2006 y 2007, en Alicante, Zaragoza, Villafamés (Castellón) y Madrid. La acompaña este catálogo, dando cuenta y dejando rastro de las intenciones y contenidos de la misma. El profesor de la Universidad de Valencia, Pablo Ramírez Pérez, se ha ocupado tanto del comisariado como de la redacción del texto del catálogo de la muestra. Este profesor realizó su tesis doctoral sobre la agrupación y ha participado en numerosas publicaciones hechas sobre el tema posteriormente. Esto lo convierte en una de las personas más indicadas para encargarse nuevamente de ello ahora, aportando y clarificando, al mismo tiempo, algunos puntos en relación con el grupo.

En esta ocasión el autor no se ocupa sólo de relatar la historia de la agrupación, también destaca el papel del crítico y teórico Vicente Aguilera Cerni (al que luego se sumó Antonio Giménez Pericás) en la evolución de la misma. Todo ello a pesar de las contradicciones existentes entre lo que expresaron los teóricos en sus escritos y los resultados plásticos correspondientes; un fenómeno, por otra parte, bastante habitual en otras muchas asociaciones de artistas y teóricos. Las distintas fases por las que pasó Parpalló (que llevan al autor a hablar de la “existencia de dos grupos en uno”), las fluctuaciones en lo relativo al número de sus componentes, así como la importancia de su revista, *Arte Vivo*, son algunos de los elementos que también se ponen de relieve en esta publicación. La inclusión de tablas, cronologías y biografías de artistas resulta útil y clarificadora, aunque finalmente no acabe de explicarse exactamente el papel y las aportaciones de cada uno de los artistas de Parpalló.

Al margen del habitual catálogo de obras expuestas, quizá uno de los elementos más interesantes aportados aquí sea la reproducción de todos los números de *Arte Vivo*. Es una buena manera de explicar el interés del autor por destacar el valor de esta revista. Un valor que tiene que ver con el grupo Parpalló, pero que también está relacionado con el panorama artístico del momento, con la constatación de la existencia de una corriente renovadora en la creación y en la crítica española del momento. Algo que dio lugar, por un lado, a los éxitos de las propuestas del informalismo en los foros internacionales, por otro al desarrollo de la abstracción geométrica y, por otro más, y enlazando de alguna manera con las preocupaciones sociales de esta última, a la figuración crítica.

Pero todo esto llegaría un poco (muy poco) después, motivando que se pensarán el informalismo y la abstracción geométrica (el “arte normativo” de Aguilera Cerni) como movimientos antagónicos. Antes, aún se podía apoyar distintas propuestas renovadoras, dinámicas e interesantes, sin que el tipo de abstracción elegida resultara determinante. Así el grupo Parpalló (formado por abstractos informalistas y geométricos, como bien indica Pablo Ramírez, pero siempre clasificado dentro de los “normativos”) saludaba “jubilosamente” al grupo (informalista) El Paso en su portada de *Arte Vivo* de julio de 1957 dando muestras, a un tiempo, del criterio estético y ético de los responsables de la revista.

NOEMÍ DE HARO GARCÍA
Instituto de Historia. CSIC