

RECENSIONES Y BIBLIOGRAFÍA

ORUETA, Ricardo de. *La escultura española de los siglos XI y XII*, (Edición de Miguel CABAÑAS BRAVO y María BOLAÑOS). Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2015, 317 pp. y 460 figuras en CD adjunto. [ISBN: 978-84-606-7579-2]

Este trabajo se enmarca dentro de las actividades organizadas para recuperar la memoria y la obra de Ricardo de Orueta (1868-1939), historiador del arte y político pionero en la gestión del patrimonio cultural español¹. El libro arranca con una serie de estudios que contextualizan su figura y dan cuenta de los avatares sufridos por el manuscrito, cuya publicación póstuma compone el núcleo de un volumen que estaba llamado a ser el primero de una Historia de la Escultura Española².

Entre otros valiosos datos, los artículos introductorios nos descubren cómo el deseo del autor por ver publicado el trabajo se topó con multitud de obstáculos, incluida la escasez de papel en un Madrid asediado y amenazado por las bombas. Setenta y seis años después, con el apoyo de dos de las instituciones que jalonaron su trayectoria científica y política³, el trabajo ve por fin la luz.

Así pues, esta reseña debe concentrarse obligatoriamente en aspectos poco habituales ya que, ni el interés científico, ni el grado de actualización de la obra, ni el eco de la misma en trabajos posteriores tienen sentido aquí. Tampoco se detendrá en el importante –aunque secundario para nuestro propósito– papel de Orueta como político y gestor. Atenderá, por el contrario, a aspectos de los que adolece la edición: la trayectoria del autor en el análisis de la escultura medieval, las fuentes y métodos utilizados y, en última instancia, a su posicionamiento dentro de los importantes debates que, por aquellos años, centraban el interés de los estudiosos del arte románico.

Orueta ejerció el papel de nexo entre los historiadores del arte del 98 y la generación de jóvenes que éstos formaron. Su edad le aproximó a Gómez-Moreno y Tormo, mientras que su vocación tardía le emparentó con colegas en el CEH como Camps o Sánchez Cantón. Aunque se valió de medios auxiliares novedosos, como el uso riguroso y sistemático de la fotografía⁴, lo cierto es que, tanto el método utilizado como la hipótesis de la que arranca este estudio, se ajustan a la concepción de la historia propia de los intelectuales noventayochistas. Al mismo tiempo, la segmentación en el estudio de las manifestaciones artísticas

¹ Se suma a la exposición en torno a su figura celebrada en el Museo Nacional de Escultura a finales de 2014. Sus contenidos complementan lo expuesto en el catálogo (M. Bolaños y M. Cabañas Bravo, dirs. *En el frente del arte. Ricardo de Orueta (1868-1939)*). Madrid: Acción Cultural Española, 2014).

² Finalizado en su mayor parte entre 1928 y 1930, la redacción se prolongó hasta pocos meses antes de su muerte.

³ El CCHS-CSIC (heredero del CEH-JAE) y el Museo Nacional de Escultura.

⁴ Fue el impulsor del Fichero de Arte Antiguo en el Centro de Estudios Históricos.

fomentada desde el CEH auspicia un análisis que, como el que nos ocupa, deja al margen de manera inexplicable la estrecha relación escultura-arquitectura en el arte románico⁵.

Su conocimiento de la práctica escultórica le sirve para formular exhaustivos análisis técnicos que sustentan la base de un método formalista y comparativo que prescinde de aproximaciones contextuales o iconográficas. En el marco positivista que Orueta maneja, esta combinación de técnica y forma alumbraría productos artísticos con peculiaridades inequívocamente nacionales⁶.

Con el firme propósito de caracterizar lo “español” en la escultura románica, Orueta estructura su obra en diez apartados que obedecen a criterios temporales y técnicos/materiales. No le merece el mismo interés el siglo XI que el XII, ocupando el primero un mayor número de capítulos (7) y páginas (155) por ser entonces cuando, en su opinión, nuestra escultura se dotó de los rasgos distintivos respecto de lo importado en la siguiente centuria (3 capítulos y 60 páginas).

Simplicidad, verismo, sinceridad y fuerte expresión caracterizan la escultura española a lo largo del tiempo. Nuestros escultores altomedievales hallaron soluciones técnicas genuinas para su adecuada representación: talla a bisel, superficies cubiertas con lo que llama “técnica tubular”, plegados arremolinados, arcos de herradura y pupilas con trépano para recibir azabache. Su documentación garantiza la presencia del “alma española” que, inevitablemente, languidece en el XII con la introducción de fórmulas ultra pirenaicas plagadas de convencionalismos y limitadas al plagio servil del pasado clásico. Nada pueden ofrecer que no hayan mostrado ya en el XI el primer maestro de Silos, el taller del panteón de San Isidoro en León o el maestro de Platerías en Santiago de Compostela.

Con la exposición de estas ideas Orueta se posiciona en el intenso debate que, desde comienzos del siglo XX, se venía desarrollando entre investigadores franceses y estadounidenses a propósito del origen del arte románico. En la discusión, abierta por Mâle y continuada por Kingsley Porter, Deschamps, Gaillard y Schapiro⁷, entran en juego algunos de los monumentos que el estudio recoge (Compostela, León, Silos y Jaca), tenidos entonces por hitos fundamentales para el esclarecimiento de este dilema. Ni qué decir tiene que nuestro autor trata de sustanciar con su método la postura de quienes defendían la antigüedad de Compostela sobre Toulouse y la de Silos sobre Moissac, llegando a afirmar en la página 237 que: “(...) el románico es nuestro arte, (...) creado por nosotros desde que nacimos en el mundo de los sentimientos estéticos...”.

Soterrado el manuscrito en los archivos del CEH, la visión forzosamente nacionalista del arte románico por parte de quien con tanto afán se ocupó de la protección de nuestro patrimonio pasó inadvertida⁸. Esta publicación ofrece un modelo para la recuperación de memorias ultrajadas como lo fue la de Orueta, al tiempo que le permite recuperar el lugar que le corresponde en la historiografía del arte medieval español⁹.

FRANCISCO J. MORENO MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

⁵ Algunos autores han puesto de manifiesto la necesidad de volver a reconsiderar el problema de los “orígenes” del románico a partir de análisis escultóricos al margen del debate en torno al “origen” de la arquitectura románica (A. Quintavalle: “Reforma Gregoriana y orígenes del Románico”, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*. Milán: Skira, 2010, pp. 204-231).

⁶ Desde presupuestos muy similares Orueta emprendió el estudio monográfico de la escultura española de los siglos XVI y XVII (M. Arias: “Ricardo de Orueta y la historia de la escultura española, en su tiempo y en su legado”, en M. Bolaños y M. Cabañas Bravo, *Op. cit.* pp. 113-130). En cierto modo, continuadora del libro de M. Gómez-Moreno (*Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, Madrid: CEH, 1919).

⁷ Un sucinto pero muy aclarador estado de la cuestión en E. Valdez del Álamo: “Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de la escultura románica española: Estado de la cuestión”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vols. IX-X, 1997-1998, pp. 9-33.

⁸ Como también se ocultó, ésta sí intencionadamente, toda su labor pública.

⁹ La cuidada edición además de numerosos elogios, merece un pequeño reproche ya que, dado el tema, no hubiera sobrado un trabajo introductorio que situara esta obra dentro del panorama del estudio del arte románico en el primer tercio del siglo XX.

MARCAIDA, José Ramón. *Arte y ciencia en el Barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Madrid: Marcial Pons (Ediciones de Historia) / Fundación Focus Abengoa, 2014, 335 pp., 32 ilus. a color [ISBN: 978-84-15963-36-3]

La Historia de la Ciencia es una de las disciplinas más prometedoras en la mayoría de los centros académicos internacionales; sin embargo, en España, parece que todavía queda mucho camino por recorrer en cuanto a su institucionalización. Si asumimos el concepto de disciplina de King y Brownell¹⁰ como una red de comunicación, una tradición, una herencia literaria, una estructura conceptual y una comunidad instructiva; podemos comprender el esfuerzo que supone, por parte de cualquier investigador, hacer una aportación rigurosa al fortalecimiento de cualquier rama del saber. En este marco general, si tenemos en cuenta el doble acometido que supone vincular la Historia de la Ciencia con la Historia del Arte, en un período tan convulso como el Barroco, no queda duda de que la labor ha sido precedida de un arduo trabajo de concreción, no apta para todos aquellos a los que nos gusta autodenominarnos como interdisciplinares. Por estos motivos, la obra de José Ramón Marcaida es doblemente reseñable: por una parte, su lectura permite apreciar un trabajo minucioso y disciplinado; por otra, transita entre las artes y las ciencias de manera ejemplar, dando como resultado una aportación imprescindible para ambas disciplinas.

El libro se divide en tres partes que responden a tres acciones muy simbólicas. La primera, “Acumulación”, se refiere al coleccionismo, la cultura material y los objetos en circulación, al individuo que atesoraba los objetos movido por la fascinación y la maravilla. Marcaida se refiere sobre todo a las pinturas de gabinete, analizando la realidad material y sus representaciones, a lo que denomina como la apropiación barroca de la realidad, un *horror vacui* donde la naturaleza aborrecía el vacío. La segunda parte está centrada en la “Representación”, donde el autor explora el papel de las imágenes y la importancia de la visualización en la construcción de conocimiento. La tercera parte, “Preservación”, nos plantea una inquietante pregunta, ¿depende de la conservación de los objetos su capacidad para estudiarlos? La cuestión es un tema fundamental en el estudio de la naturaleza, donde el arte se convierte en el medio que logra detener el paso del tiempo y conservarla *artificialmente viva*. En todo este proceso de descubrimiento de la cultura científica del Barroco, el autor nos guía a través del análisis de la obra del jesuita madrileño Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), que comparte escenario con artistas como Peter Paul Rubens, Jan Brueghel, Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal, *vanitas* y naturalezas muertas, aves del paraíso, bocetos, pinturas y acuarelas.

¿De qué está hecha la historia de la ciencia? Es una de las preguntas a las que da respuesta este trabajo, y que resultará útil para cualquiera que desee adentrarse en esta disciplina de disciplinas, acertadamente acompañado por las obras de la historia del arte del Siglo de Oro español. Manejar ambos mundos no es tarea fácil, pero el autor consigue integrarlos en un discurso ordenado, que nunca resulta pomposo ni arrogante, sino que conforma una lectura atractiva en la que el lector se relaja y confía. Un viaje interdisciplinar en el que Marcaida nos enseña que la ciencia, al igual que el arte, es algo más que una empresa racional, unificada y universal; la ciencia la hacen los individuos y su estudio no puede acometerse sin tener en cuenta las relaciones complejas con su contexto.

ELISA GARRIDO
Smithsonian Institution

¹⁰ *The Curriculum and the Disciplines of Knowledge; a Theory of Curriculum Practice*. Nueva York: Wiley, 1966, p. 95.

ALONSO GARCÍA, Pedro José: *La autobiografía como obra literaria: La vida secreta de Salvador Dalí*. Fráncfort del Meno, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford, Varsovia, Viena: Peter Lang (Col. "Estudios hispánicos en el contexto global", t. 2), 2015, 290 pp. [ISBN: 978-3-631-66144-4 / E-ISBN: 978-3-653-05712-6]

Salvo contadas excepciones, la obra literaria de Salvador Dalí apenas había sido atendida hasta la década de los noventa, con las publicaciones señeras *Salvador Dalí. Art and Writing. 1927-1942* de Haim Finkelstein o *Dalí, escritor de sí mismo: una lectura de la vida secreta* de M^a del Carmen García de la Rasilla, y sobre todo hasta el centenario de su nacimiento, en 2004, con una triple aportación: la compilación de la inmensa mayoría de sus textos por parte de la Fundación Gala-Salvador Dalí y Ediciones Destino, el número 689 de la revista *Ínsula* y el 66-67 de *Turia*, dedicados ambos a la escritura daliniana; sin embargo, el recorrido posterior de tales iniciativas no ha mantenido la pujanza esperada. *La autobiografía como obra literaria: La vida secreta de Salvador Dalí*, fruto de la tesis doctoral homónima, cumple por tanto un deber historiográfico no resuelto, y probablemente todavía necesitado de más estudios pormenorizados.

La monografía en cuestión queda escindida desde el propio título en dos mitades un tanto desiguales, la teórica frente a la analítica, la contextual frente a la de desarrollo, que a su vez se subdividen en dos capítulos y un número variable de epígrafes cada uno. Esa profunda cesura determina el conjunto en toda su extensión y se hará evidente cuando se cuestione la posición secundaria de la *Vida secreta* dentro de la jerarquía de contenidos, por momentos mera ilustración de aquellas especulaciones lingüístico-literarias; cuando se pretenda justificar la selección de unos pasajes concretos, en claro detrimento de muchísimos otros omitidos; cuando se valore la excesiva profusión de citas textuales, comprensibles en la segunda parte para revelar los secretos de la vida daliniana, pero quizás no tanto en la primera; cuando se pongan en una balanza las referencias bibliográficas de/sobre Dalí, unas sesenta, contra el resto sobre narratología, textualidad o simulación, unas ciento cincuenta... En este aspecto residen paradójicamente sus virtudes y sus defectos, esto es, lo innovador de la aproximación desde el ámbito filológico, perfectamente fundamentada, y las reclamaciones que, con algo de razón y mucho de anhelo, podríamos elevar desde la Historia del Arte.

La primera parte, "En torno a la autobiografía", se construye sobre la base de una perspicaz diferenciación de la figura de Salvador Dalí, en apariencia unitaria, como individuo, autor, narrador y personaje, de la cual se derivan distintas relaciones entre dichas cuatro instancias: mientras que la asunción de la autobiografía como documento histórico remite a las primeras, a la manera de Anna María Dalí, Joan Josep Tharrats o Ian Gibson, Alonso desplaza el interés hacia las últimas para valorar la coherencia interna del mundo que se despliega a lo largo del discurso memorístico y se continúa tanto en lo paratextual como en el *espacio transicional* del lector. Para ello distingue los niveles referencial, virtual-ficcional y artístico dentro del relato autobiográfico, en consonancia con otros tantos ámbitos de la imaginación, y concluye que será *obra literaria* siempre que los integre a todos, aun cuando los datos aportados no tengan una correspondencia veraz en la vida real. En definitiva, la *Vida secreta* constituiría algo así como una "*autobiografía sin biografía*" (p. 212) o la "*autobiografía de una autoficción*" (pp. 28 y 137-143), pues resulta más importante la reelaboración personal de los recuerdos que los hechos en sí mismos, hasta tal punto que, en realidad, "*sería una falta de autenticidad que la autobiografía de Dalí no fuera 'falsa'*" (p. 143); algo no exento de contradicciones, por cierto, dada la fe en el autor que implica una afirmación semejante.

La segunda parte, "Autobiografía e imaginación: *La vida secreta de Salvador Dalí*", pone en funcionamiento lo anterior, dando cumplidas explicaciones de los principales mecanismos creativos y recursos literarios de Dalí, e incide con insistencia sobre los capítulos 4 "Falsos recuerdos de infancia" y 5 "Recuerdos reales de infancia" de la *Vida secreta*, donde mejor se aprecian aquellas cuestiones; a partir de ahí el análisis se diluye y apenas recurre a los capítulos sucesivos, quedando sin comentar buena parte de la obra. La exposición, por lo general, avanza mediante escenas más o menos paradigmáticas, que sirven como casos de estudio: la de los recuerdos intrauterinos, por carecer en absoluto de trasunto en la realidad; la de las prefiguraciones de Gala, por la modelización de la mujer amada y las interferencias en el flujo temporal de la biografía al uso; la de la muleta simbólica, por la superposición de significados para un mismo objeto y la libre asociación del pensamiento daliniano; la del pez-saltamontes y la pajarita de papel, por cuanto crea una entidad nueva y la antepone a la mera referencia de la "contra-langosta", al igual que exorciza los hechos reales mediante la sublimación de los recuerdos...

Contribuye Alonso de manera decisiva al conocimiento de la escritura daliniana gracias a su sólido planteamiento, con todo lo bueno, que es mucho y muy necesario, y todo lo menos bueno, especialmente cuando se acerca a los grandes temas de la historiografía del arte, por las ausencias bibliográficas: tal vez lo habrían enriquecido los estudios generales sobre el genio y la leyenda del artista de Rudolf y Margot Wittkower, Ernst Kris y Otto Kurz o Gabriele Guercio, y los más específicos sobre el caso daliniano de David Vilaseca, Maarten van Buuren, Domingo Ródenas de Moya o Francisco Javier San Martín, entre otros. En cualquier caso, se convertirá de inmediato en referencia imprescindible al respecto, pudiendo además suscitar nuevas investigaciones en esa línea; y es que, a pesar de cuantos esfuerzos se lleven a cabo, siempre quedarán secretos por descubrir en el ¿pintor? de Figueras.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA

DE DIEGO, Estrella: *Artes visuales en Occidente. Desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2015, 211 pp., 69 ilus. b/n y color [ISBN: 978-84-376-3416-6]

No parece casual la imagen que Estrella de Diego ha seleccionado para iniciar este breve, pero sustancioso, resumen del arte occidental desde los años 50 del siglo pasado. En ella vemos a Jackson Pollock, encarnación arquetípica del artista “americano” (caucásico, heterosexual...) y al fondo, convenientemente desenfocada, Lee Krasner, también pintora y, a la sazón, esposa del pintor. La imagen, tomada por Hans Namuth –biógrafo visual de Pollock– es muy significativa no sólo por mostrarnos la dimensión *performativa* que estaban adquiriendo las artes plásticas entonces –pensemos en Yves Klein o en las obras/acciones del grupo japonés Gutai–, sino por la capacidad involuntaria que tiene de revelar las narrativas hegemónicas que han imperado en el discurso de la historia del arte más reciente. Por sus grietas acabaron por deslizarse los discursos “otros” que son el material central de este libro.

El texto se estructura en diez capítulos, que recorren desde las propuestas artísticas de posguerra, nacidas al calor de una incipiente sociedad de consumo y del cambio de capitalidad artística que ya analizara Serge Gilbert en *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, hasta las prácticas que arrancaron en los nuevos centros del arte, situados en Asia Oriental, o en la otra América: aquella que Torres García representó “invertida”, dando la vuelta al mapa, una imagen citada por la propia autora en otras ocasiones –*Contra el mapa*, Madrid, Siruela, 2008. Estrella de Diego nos propone un viaje a través del cual sugiere distintas formas de mirar y de cartografiar el mundo del arte, cuestionando las ideas de centro y periferia que de manera tan poco inocua han dominado nuestra visión. Su discurso desborda, cuando es necesario, los límites temporales impuestos desde el propio título. ¿Cómo entender, por ejemplo, el arte de Lygia Clark o de Hélio Oiticica, sin conocer el *Manifiesto antropófago* de Andrade, otro de esos títulos de referencia que han sido escamoteados por la visión oficial hasta hace relativamente pocos años?

En este viaje se analizan problemas e invenciones tales como la llamada Escuela de Nueva York –más que un movimiento, la concreción politizada del mito colectivo de la americanidad– o los límites –difusos– de lo artístico y lo documental en la obra de creadores como Cindy Sherman o Gerhard Richter, entre otros. Se proponen algunas relecturas poco complacientes de los grandes relatos contemporáneos, como la que hace del pop warholiano, arrancando y cerrando su análisis –cíclico– con la escalofriante serigrafía *Jackie (la semana que fue)*, de 1963. La autora nos recuerda cómo los rostros de la primera dama sonriente y doliente se repiten y confunden, a un tiempo igual y distintos, creando en su evanescencia una sensación siniestra –imposible no pensar en *Tristísimo Warhol*, Madrid, Siruela, 1999.

Hay también un espacio dedicado al arte español –¿una periferia dentro de la metrópoli?–, cuyas propuestas más vanguardistas tuvieron que lidiar durante décadas con la censura del franquismo. Si bien la nómina de autores y autoras no es muy grande, lo que nos obliga a pensar qué lugar ocupó y ocupa todavía nuestro arte en el panorama internacional, no faltan nombres esenciales como los de Isidoro Valcárcel Medina, Nacho Criado, Esther Ferrer, Carlos Alcolea o Eva Lootz.

Uno de los aciertos de esta colección “Básicos Arte Cátedra” es la inclusión de una pequeña selección de fuentes primarias como acompañamiento a cada capítulo, algunas de ellas inesperadas. Así, en “Contra el marco”, se agradece la sustitución del clásico “El arte después de la filosofía” –síntesis canónica del *concept art*– por otro texto, redactado dos décadas después, en el que el mismo autor –Joseph Kosuth– habla del gran arte como aquel que muestra su propio proceso, conversando con el espectador dentro de un entorno de producción cultural común, lo que sirve para establecer un puente ideológico con el arte relacional de los años noventa, también presente en este texto. Especialmente interesante es la selección textual de los capítulos *El triunfo de la teoría* y *De cuerpo entero*, donde la presencia de los posicionamientos teóricos desde el feminismo y el *queer* cobran una gran relevancia, y son de vital importancia para entender el giro autobiográfico o la posmodernidad. Del mismo modo ha de valorarse, a pesar de la breve extensión de la obra, el nutrido cuerpo de imágenes, que ilustra con exactitud un discurso sólido, muy madurado, reflejo de una dilatada trayectoria dedicada a la investigación y, sobre todo, a la docencia. Si por algo destaca *Artes visuales...* es por su tono seductor y didáctico, que nos recuerda la importancia de interponer una mirada crítica sobre las narrativas asentadas dentro de la historia del arte contemporáneo.

ÓSCAR CHAVES AMIEVA
Instituto de Historia, CSIC

MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra (Col. “Manuales Arte Cátedra”), 2015, 910 pp., 648 ilus. b/n y color [ISBN: 978-84-376-3483-8]

Se echaba en falta una revisión actualizadora, una nueva mirada sobre los últimos setentaicinco años de desarrollo del arte español. La síntesis que nos ofrece ahora Marzo y Mayayo, presentada como manual de historia del arte español para el periodo 1939-2015, no solo ha intentado atender a la demanda de incorporación de los avances investigadores e historiográficos de las dos últimas décadas, sino también a ampliar los registros tradicionales y subrayar el aporte de algunos aspectos que han considerado desatendidos y destacables o, simplemente, antes relegados u olvidados.

Consecuentemente, en su amplio y documentado volumen, los autores también han querido hacer presente y cuestionar, por un lado, los debates, teorías, instituciones y políticas que han acompañado la aparición de las diferentes creaciones y actuaciones de esos años; por otro, algunos temas tradicionalmente postergados, como la presencia de la mujer en el arte, las manifestaciones contraculturales y populares, las prácticas experimentales o no objetuales o el activismo artístico de orientación socio-política. Y, lógicamente, entre tales presencias revisoras y cuestionadoras, no podían faltar el problematizar las ideas y legado consensual recibido de la transición, planteamiento que se expone y subyace desde el arranque introductorio del libro.

Además de esta introducción, donde los autores justifican su posición en el camino de la renovación historiográfica y hacen resaltar las novedades de orientación y contenido aportadas, y del epílogo, donde exponen las problemáticas y aperturas del contexto y proceso artístico último, el libro lo dividen en siete grandes capítulos, de sucesión cronológica, en los que se recorren las prácticas artísticas, las teorías y debates artísticos y las políticas artísticas desde el final de la Guerra Civil a la actualidad. Así, en el primero de ellos, que cubre el período 1939-1951, se abordan las inmediatas consecuencias político-sociales y culturales generadas por el desenlace del conflicto bélico, adentrándose en el análisis del amplio exilio de artistas e intelectuales y los rancios y opresivos cambios artísticos operados en el interior, donde la Falange y la Iglesia cobrarán protagonismo de cara a la definición de la estética y la política artísticas. Abandonada la etapa autárquica, el segundo capítulo, que abarca de 1951 a 1962, plantea el viraje hacia lo internacional que, desde la primera fecha, impulsó la política artística de mano de instituciones como el Instituto de Cultura Hispánica, exitosos comisarios como Luis Gonzáles Robles y arrolladoras tendencias como la informalista. El tercer capítulo, centrado ya en el período 1962-1973, parte del parejo agotamiento de la fórmula informalista y las buenas relaciones con lo oficial, para adentrarse en el análisis de la disidencia, el nuevo realismo y la experimentación que caracterizarán esos años de desarrollismo; mientras el siguiente gran epígrafe,

ahora enfocado al tramo 1973-1982 –complejo período de múltiples cambios socio-políticos en el país y de puesta en pie de su transición–, examina la diversa y rica eclosión creativa generada en su contexto, que contendrá –entre otras dinámicas manifestaciones menos conocidas y promocionadas– la *movida* madrileña. Los dos siguientes capítulos, el quinto y sexto, que exploran el trayecto artístico del país entre 1982-1992, se adentran contextualmente en el nuevo período de mandato socialista y sus deseos –aún a costa de la desideologización– de integración y consolidación de la naciente democracia; lo que en el plano cultural y artístico se traduciría en potentes inversiones en infraestructuras y nuevas posibilidades identitarias, sobre las que florecerán no sólo los matices “autonómicos”, sino también nuevas asociaciones, activismos, experimentaciones y prácticas artísticas. Finalmente, el séptimo y último capítulo (1992-2015), nos conduce de la euforia celebrativa de los fastos de 1992 al duro contexto de la larga crisis económica aparecida en 2008, recorrido artístico con continuidades, grandes progresos técnicos, notorias redefiniciones, debates desde lo público, “repolitizaciones”, prácticas de archivo y reflexiones sobre la “memoria histórica” y replanteamientos sobre los discursos de consenso y neutralidad heredados de la transición.

Estamos, pues, ante un recorrido bastante completo, sobre el que, además, a modo indicativo de la citada pretensión de los autores de hacer presente o problematizar determinadas ausencias o relegaciones temáticas, resulta significativo que el libro, que parte de 1939 y termina en la actualidad, precisamente comience y finalice sus páginas abordando temas trascendentes pero hasta ahora muy arrinconados o desnaturalizados en los manuales de historia del arte. De manera que el actual comienza a entrar en materia con el importante y tantas veces preterido tema de los artistas españoles exiliados a causa de la Guerra Civil y lo vemos acabar resaltando, en su capítulo final, el novedoso acercamiento del arte español último tanto a los temas de recuperación de la “memoria histórica” como a la herramienta del archivo, entendido como objeto de indagación y creación.

Tratándose de un manual, alguien podría aludir a temas abordados muy deprisa, frente a otros tratados más extensa y reflexivamente. Se podrían echar en falta unas u otras actualizaciones de materias o ideas, se podría recordar el complemento o matizaciones de unas u otras investigaciones, trabajos o aportes bibliográficos y se podrá estar de acuerdo o no con muchas de las interpretaciones y reflexiones desplegadas; pero lo cierto es que, lo fundamental sobre el desarrollo artístico español entre 1939 y 2015, está expuesto, planteado en su complejidad y discutido. Hacía falta un libro así. Y, como cabe esperar de un manual de estas características y se proponen sus autores, ojalá esta obra contribuya a fomentar una interpretación plural de las ideas, prácticas y políticas del arte desarrolladas en los últimos setentaicinco años en los diferentes contextos conformados en España.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC

MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la/ BARÓN THAIGIGSMANN, Javier/ GONZÁLEZ SANTOS, Javier/ KAWAMURA, Yayoi/ PALACIO ÁLVAREZ, Alfonso: *El santuario de Nuestra Señora de Covadonga*. Gijón: Ediciones Trea, 2015, 286 pp. [ISBN 978-84-9704-903-0].

Cuando tantos proyectos de grupos de investigación quedan inéditos –a veces porque nada han redactado sus miembros– satisface la aparición de este libro sobre el santuario de Covadonga en el que han participado los componentes del grupo “Ceán Bermúdez” de la Universidad de Oviedo. Si su trabajo ha visto la luz ha sido, sin duda, porque merecía la pena desde el punto de vista de la investigación. No sólo se ha aprovechado lo publicado sino que se ha realizado en los diferentes ámbitos –arquitectónico y de las demás artes– un estudio exhaustivo que introduce muchas novedades.

Vidal de la Madrid, que ha coordinado el volumen, se ha ocupado, además, de un amplio capítulo sobre la arquitectura del santuario que incluye los diversos edificios que lo forman. Desde las noticias medievales hasta 1966 se analiza la historia con todo detalle. Coincidimos en que, a pesar de que el incendio del 17 de octubre de 1777 destruyera lo existente, era necesario relatar todo lo acontecido con anterioridad. No sólo por rigor científico sino –empleando las acertadas palabras del citado profesor– también para poder entender

la “transformación radical” del santuario al verse privado de la vieja iglesia del milagro, el templo suspendido en el aire y la desaparición de las imágenes tradicionales de la Virgen. Sabido es que se encargó la traza del nuevo templo a Ventura Rodríguez, que visitó el sitio en 1778, y son conocidos sus importantísimos diseños. A las opuestas interpretaciones de Chueca Goitia y Reese, Vidal de la Madrid añade lo que ya adelantó en publicaciones recientes: los proyectos del madrileño le vinculan con el clasicismo europeo ilustrado. Combinación de volúmenes, transformación del marco natural y énfasis en la figura heroica de Pelayo, que es clave para interpretar la obra como monumento a la corona. Hubiera sido conveniente introducir la referencia a la obra escultórica que se llevó a cabo bajo la dirección de Manuel Martín Rodríguez en 1789 con las estatuas de Pelayo, Favila, dos leones y dos trofeos cuyos modelos llegó a realizar el académico José Rodríguez Díaz y, de paso, lo encargado a José Piquer, asuntos de que trató en su publicación de 2002 sobre el primero de estos escultores la profesora de la Universidad Complutense María Teresa Cruz Yábar.

El fracaso del proyecto de Rodríguez significó el inicio de una triste época de abandono, que no impidió sin embargo ni la visita de los duques de Montpensier en 1857 ni la de la propia Isabel II al año siguiente. El autor analiza con precisión todos los acontecimientos posteriores, como el papel impulsor del obispo Martínez Vigil y el del arquitecto Federico Aparici dentro de un acertado contexto, hasta la consagración del nuevo templo en 1901. De la misma manera se estudian todas las intervenciones posteriores en el conjunto del santuario hasta mediados del siglo pasado. Recordemos la obra de la exedra de cobre y las figuras de varios reyes asturianos que realizó Juan José García en 1956, un artífice a quien ha dedicado recientemente su tesis doctoral María Antonia Herradón.

El segundo capítulo, redactado por la profesora Yayoi Kawamura, trata sobre el “alhajamiento” del templo desde finales del siglo xvii hasta avanzado el siglo xx. También aquí, el análisis de los documentos ha sido muy completo y el resultado fructífero. Plata, joyas, ornamentos litúrgicos, órganos, muebles y otros objetos son estudiados aprovechando inventarios y otras fuentes. Hay que lamentar la desaparición de gran parte de las piezas anteriores al incendio y felicitarnos, en cambio, de la abundancia de donaciones efectuadas desde las Indias. Es bastante lo conservado de los siglos xix y xx, que se estudia en el catálogo. Más breve es el tercer capítulo, en que el también profesor González Santos se ocupa de los grabados. Destaca dos hechos principales que han tenido lugar en 2014: por una parte, la incorporación al Museo del Pueblo de Asturias (Gijón) de cuatro libros de la Cofradía de Nuestra Señora de Covadonga de Madrid fundada en 1743, donde se encuentran las tres estampas más antiguas conocidas del santuario con la iglesia rupestre construida en madera, la imagen de la Virgen venerada en Madrid y una composición heráldica; por otra parte, la identificación de un dibujo del mexicano José Atanasio Echeverría hecho a comienzos del siglo xix para la Congregación de la Virgen de México, que se conserva en la Kuntshalle de Hamburgo. Estaba destinado a ser grabado, pero no se conoce si lo fue.

La segunda parte del libro recoge el catálogo de las obras conservadas. Los estudios dedicados a cada pieza son tan completos que resultan ejemplares. Algunas son de gran interés y calidad y, con algunas excepciones, se datan en los siglos xix y xx. Pero, pensamos como los autores, el trabajo científico no ha de ser excluyente en razón de modas o gustos personales. González Santos se ha ocupado de las esculturas, algunas del siglo xviii donadas por los arquitectos García-Lomas que intervinieron en el siglo xx, y también de varias pinturas del mismo siglo. Javier Barón, jefe del área de conservación del siglo xix en el Museo del Prado, presenta la serie de los reyes de Asturias, encargada a distintos famosos pintores (1851-1858) que son depósito de dicho museo. Alfonso Palacio, director del Museo de Bellas Artes de Asturias, ha realizado también el estudio de algunas pinturas. De los pocos dibujos se han ocupado Barón y González Santos y este último de las numerosas estampas con vistas y otros aspectos del santuario de los siglos xviii y xix, de indudable interés. Todas estas piezas artísticas así como el resto de las obras, que se exhiben en el Museo de Covadonga, aparecen reproducidas.

El capítulo de las artes suntuarias, el más extenso, ha sido elaborado con extraordinaria precisión por la profesora Kawamura: cálices, copones, custodias, coronas y otras obras de platería, medallas, cruces pectorales y otras joyas en oro, plata y piedras, medallas religiosas, monedas de oro del mismo monarca, relojes, figuras en marfil con un numeroso grupo de Crucificados, ornamentos litúrgicos y otras piezas textiles. Destaca el legado del párroco Martínez González y los ternos donados por el futuro Alfonso XII en 1858, el cáliz mexicano de época de Carlos III o el limosnero de Fernando VII en 1817 que ha de ser obra de Leonardo Ximénez, además de un buen número de obras procedentes de Talleres de Arte Granda o de la joyería Pedro Álvarez.

De lo expuesto podemos deducir que se trata de un libro hecho con el mayor rigor científico, que resultará útil a estudiosos y devotos asturianos, pero también a especialistas, por el gran número de materias que abarca y la muy abundante información que proporcionan los autores.

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense de Madrid

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. (1). La visualidad del "Logos"*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2015, 1110 pp., 65 ilus. a color y b/n. [978-84-9055-106-6]

Nuestra historia universal de las imágenes adolece en la Península y en Iberoamérica de una obra pormenorizada como las que en su día llevaron a cabo, L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien* –afortunadamente traducida a nuestro idioma–, la de Kirschbaum, *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, de G. Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, y los dos volúmenes de Hector Schenone, a propósito de la *Iconografía del arte colonial*. Con estos escasos, pero excelentes precedentes, el profesor García Mahíques ha emprendido la ingente labor de llevar a cabo una historia universal de las imágenes cristianas, dándole mayor relevancia a la iberoamericana e intentando con ello conseguir un compendio de los principales tipos iconográficos, ofreciendo una perspectiva diferente, conduciendo, también, al historiador hacia una nueva metodología.

Este primer volumen dedicado a *La visualidad del "Logos"* comprende dos partes, la primera es la palabra razonada, argumentada y definida de la *Trinidad*, y otra dedicada a Dios como creador del mundo y del género humano. Se trata de un tratado iconográfico, de los temas propuestos, abordados desde diversos ángulos, tanto conceptuales como concretos y simbólicos. Para conseguirlo el autor se acompaña de estudios del tema, que desmenuzan todas las maneras de representar a la *Trinidad* y al *Creador*, visual y narrativamente, en cada una de las épocas que se representan, destacando las singularidades de su representación, y la importancia del soporte para el que fueron concebidas.

A la *Trinidad* se le dedica la primera parte del libro, y al *Logos* creador, la segunda. Cada autor apoya su texto en notas bibliográficas exhaustivamente realizadas y, al final, una extensa y adecuada bibliografía sobre los temas tratados, ordenada alfabéticamente; así hay que destacar, también, las páginas asignadas a las abreviaturas de las citas del texto.

Deseamos que este útil y magnífico trabajo del Profesor García Mahíques, de la Universidad de Valencia, se vea compensando por la publicación de los volúmenes –en preparación– que constituyen este excelente proyecto de investigación.

ISABEL MATEO GÓMEZ

GALANTE GÓMEZ, Francisco José: *Una iglesia cerca del cielo*, Pájara (Fuerteventura): Patrimonio Cultural de Pájara (Colección Chilagua), 2015, 120 pp. [ISBN 978-84-608-2024-6]

Con este sugerente y poético título Francisco Galante nos acerca al patrimonio más cercano, al de una pequeña iglesia de la isla de Fuerteventura, que tan bien conoce, la de Nuestra Señora de Regla, en la localidad de Pájara. Su estudio, sin embargo, no tiene nada de menor, sino que consigue mostrar toda la riqueza de formas y significados que se encierra en este humilde edificio, combinando perfectamente la investigación con la difusión, en un texto que se ofrece en tres idiomas –español, inglés y alemán–, con el objetivo precisamente de llegar mejor a la población que habita o visita la isla, cada vez más heterogénea y plurilingüe.

El texto, acompañado por una serie de bellísimas fotografías, es un análisis concienzudo de una obra que se fue completando con el tiempo, desde sus orígenes en el siglo XVII hasta finales de la centuria siguiente,

pero que siguió enriqueciendo su patrimonio mueble hasta fechas bien recientes. Estructurado básicamente en tres partes, que corresponden a la portada principal, al espacio interior, y a los grandes retablos del presbiterio, *Una iglesia cerca del cielo* es en sí una muestra palpable de la complejidad del oficio de historiador del arte, y de cómo en un solo investigador se puede compendiar el dominio de diversas metodologías o acercamientos a la obra artística, para extraerle a ésta toda su información, toda su riqueza, toda la cultura que encierra.

Así, en el análisis de la portada Francisco Galante lleva a cabo un acercamiento iconológico, porque en su aparente sencillez se encierra un programa figurativo que expresa, con formas que basculan entre lo europeo, lo isleño y lo americano, todo un mensaje contrarreformista, en torno a la Fe Católica y la Gracia Divina, que bebe de los más sesudos tratados de emblemática de la época. Alciato y Ripa llegaron de esta manera a las Canarias, y convirtieron esta portada en una imagen alegórica de la misma Iglesia.

En el interior, la iglesia de Pájara es uno de los pocos templos cristianos con dos naves, aunque en la misma Fuerteventura existe otro, el de Tuineje. No es, desde luego, la disposición más adecuada para el culto, pero en este caso es producto de la misma historia del edificio, ampliado hacia 1730, en una época de bonanza económica y de crecimiento de la población. Esta aproximación social también se cuida en este texto, que además pone en relación la iglesia con las canteras de las que se extrajo la piedra arenisca de la que está hecha, imbricándola por tanto con el territorio en el que ese halla. No se escatima tampoco en este capítulo en explicaciones arquitectónicas sobre un espacio diáfano, en el que la vista asciende, sin quererlo, hacia las cubiertas de madera de clara influencia mudéjar.

Por último, la iglesia de Pájara destaca por sus retablos, que cubren por completo la cabecera de ambas naves. El estudio de los mismos conecta en este caso con las creencias, con las devociones que llegaron a Fuerteventura de paso entre Europa y América. Galante explica de esta manera el origen de la Virgen de Regla en san Agustín y los orígenes de su normativa monástica, y de forma especialmente didáctica sitúa esta Virgen canaria en el contexto de una advocación que une lugares tan lejanos como Italia, Bélgica, la República Checa, Colombia, Cuba o Filipinas entre otros, y por supuesto Chipiona, a donde la llevaron precisamente los agustinos. Más recargado y propiamente barroco es el otro retablo, el de la Virgen Dolorosa, con sus estípites y su aspecto floreado, que se desborda en las pinturas por la parte superior. Sin embargo el más llamativo desde el punto de vista antropológico es quizá el retablo más pequeño: el que se sitúa en un lateral de la nave de la Epístola, dedicado a las ánimas del Purgatorio. Se trata de todo un abigarrado compendio de la fe católica, con un magnífico y emplumado san Miguel como eje central, al que le asiste la misma Virgen en su función de pesar las almas y decidir su destino final. Santos, angelotes, y por encima de todos, la Trinidad, parecen esperar, de forma más o menos activa, a las almas incandescentes de los que ansían su salvación, entre los que se encuentran, cosa no demasiado frecuente en estos tiempos, hasta un papa y un obispo. Nada está allí por casualidad, y Francisco Galante pone a cada uno en su sitio, desmenuza las creencias que justifican la presencia de cada personaje, y las pone en relación con la espiritualidad de los canarios del Antiguo Régimen.

En definitiva, un texto relativamente corto como éste, con el apoyo de unas soberbias imágenes, nos transporta en un viaje por la misma Historia del Arte y sus diferentes ramas, para comprender un edificio que, no por estar alejado de los grandes circuitos artísticos de la Edad Moderna quedó, ni mucho menos, fuera de las corrientes de la Historia, y que, gracias a un libro como éste, se puede ahora comprender en toda su complejidad.

JUAN VICENTE GARCÍA-MARSILLA
Universitat de València

CÓMEZ, Rafael: *Sinagogas de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla (Col. "Arte Hispalense" nº 104), 2015. 188 pp. 16 láms. [ISBN: 978-84-7798-374-3]

El valor máximo de esta monografía reside en su autor y excede sobradamente su título. Sólo Rafael Cómez podría transmitirnos la imagen de la judería sevillana desde el firme pilar de quien "habita" el conocimiento. Con el profundo amor de siempre y la madurez de una vida de riguroso estudio está escrito este libro que nos ofrece numerosos matices de historia, erudición y discernimiento. Después de su lectura es imposible volver a pasear por las calles de la judería de Sevilla sin sorprendernos con los sentidos atentos y las emociones definitivamente conmovidas.

El libro está dividido en siete epígrafes ordenados con el alefeto hebreo. El autor comienza con la reconstrucción histórica, arquitectónica, urbanística y cultural del colectivo judío en Sevilla dentro del contexto general de Sefarad, desde sus orígenes hasta su desaparición. Nos presenta una larga nómina de personajes ilustres de esta minoría culta y refinada que siempre convivió con la élite del poder peninsular. Desbrida símbolos y revela significados nucleares de la cultura sefardí asimilados dentro de la propia antropología cultural de la imagen andalusí del Gótico-Mudéjar.

La primera aljama judía se establece en el solar que ocupará secularmente entre las Puertas de Carmona y de la Carne en el siglo IX durante el califato cordobés. Su pujante actividad comercial y financiera fue puesta al servicio intelectual, político y económico de las sucesivas élites islámicas de Al-Andalus y su convivencia marcó el *modus vivendi* islamizado de Sefarad, conformando su principal peculiaridad. La victoria almohade provocó el éxodo de la comunidad hacia Toledo hasta la capitulación de Sevilla. Fueron tres las mezquitas donadas por Alfonso X en 1252 para promover el regreso de su exilio. Traen el "ideal cultural toledano", como afirmaba Márquez Villanueva a quien se dedica el libro. La judería bajomedieval también prosperó rápidamente pero sus últimos días de estabilidad los vivió bajo el reinado de Pedro I. La dinastía Trastámara ejerció su antisemitismo, marcando las vestimentas y permitiendo la violenta corriente clerical que provocó el asalto de 1391. La mayoría de su élite se convirtió al cristianismo dispersándose por los barrios limítrofes a la judería y los fieles se aglutinaron en otros enclaves hasta que en 1478 fueron concentrados en el Corral de Jerez. El cementerio judío se extendía extramuros desde la Puerta de la Carne hasta la Huerta del Rey.

El autor identifica primeramente las llaves islámica y judía de la ciudad entregadas a Fernando III para, después, adentrarse en el profundo análisis sigilográfico de varios sellos hebreos que evidencian el elitismo de la comunidad sevillana, las connotaciones islamizantes de la cultura sefardí y el omnipresente ascendente toledano. Los símbolos propios de la cultura hebrea habitan el lugar común de la más profunda Antigüedad. Símbolos que significan desde el lenguaje heráldico hasta los más hermenéuticos conceptos místicos de la Cábala.

Seguidamente, procede al estudio de la arquitectura religiosa sefardí. La ausencia de un modelo arquitectónico obedece a la necesaria adaptación a la tradición constructiva local y a la obligación, como minoría sometida, de respetar las leyes urbanísticas dominantes. Predomina por hegemonía imperial heredada el modelo basilical. El espacio litúrgico y el carácter simbólico de la sinagoga sefardí debieron salvarse con elementos básicos. Accesos laterales diferenciados entre sexos a través de un patio y baño. Orientación del nicho hacia Jerusalén y colocación del púlpito. La prohibición cristiana no permitía nuevas edificaciones, mejora o enriquecimiento de las existentes desde *Las Partidas*. Se intervino en el orden simbólico adecuando las dimensiones mediante la Gematría y estilísticamente se adoptó el gótico-mudéjar como medio de identificación cultural de una minoría que reivindicaba su pasado aristocrático en Al-Andalus. Por tanto, la mayor dedicación se concentraba en la redistribución espacial y la decoración interior.

La sinagoga de Santa Cruz era de planta basilical, dividida en tres naves por dispares y toscas columnas de granito gris oscuro, armadura de madera y cubierta de tejas. Orientada hacia Jerusalén, sus proporciones indican la aplicación de la Gematría. El significado de sus medidas se obtiene sumando las letras del nombre de Yahveh y se repite sistemáticamente en la Creación. El sexto *sefirot* tiene como símbolo geométrico el hexagrama o estrella de Salomón, símbolo de La Belleza y sello de perfección y equilibrio. En 1391 fue erigida como parroquia conservando su forma y reconstruida nuevamente en 1480. Finalmente, el gobierno napoleónico la demolió en 1810.

Santa María la Blanca se ubica en el principal eje urbano de la judería y próxima a la puerta exterior de la misma. Igualmente, de planta basilical con tres naves, armadura y cubierta de teja. Todas las intervenciones de remodelación para adaptar el edificio islámico al cambio de culto aprovecharon al máximo su estructura original, cerrando y abriendo vanos y revistiéndose de sus estilos artísticos propios. Lo que ocurrió con la remodelación cristiana medieval que incorporó la puerta principal, la espadaña y recreó su altura conservando la cubierta.

San Bartolomé coincide en la planta basilical y cubierta de armadura y teja apoyadas sobre columnas. Estuvo abierta al culto judío hasta la expulsión definitiva en 1492. Remodelada desde la segunda mitad del XVII por maestros mayores del arzobispado, finalmente se levantó de nueva planta en 1779 con un espacio similar en todo a lo anterior.

El autor deduce, pues, que hay elementos suficientes para observar el predominio de la planta basilical derivada de las mezquitas hipóstilas andalusíes en la sinagoga sefardí que, a su vez, en Sevilla promovieron en su remodelación cristiana iglesias de tres naves con una nave lateral de capillas reducto de la *azara* o lugar para las mujeres. Siendo la planta de salón algo verdaderamente excepcional.

CARMEN VALLEJO NARANJO
Universidad de Sevilla