

RECENSIONES

PORRAS GIL, María Concepción: *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*. Madrid: Doce Calles, Fundación Carlos de Amberes, Universidad de Valladolid y Fundación Cultural de la Nobleza, 2015, 511 pp., 1 mapa, 34 ilus. [ISBN: 978-84-9744-186-5]

El libro *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, constituye un trabajo de investigación que relaciona y compara los ámbitos cortesanos de Castilla, Francia y Flandes, estableciendo a través de los comentarios de una crónica de viaje las analogías y diferencias en cuestiones de protocolo y concepción de las artes.

Este trabajo parte de la traducción del *Codex Vindobonensis Palatinus 3410*, conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, conocido comúnmente como *Crónica de Viena*. Un texto escasamente consultado, al no contar hasta este momento con una traducción, pero que constituye una de las fuentes principales para el estudio y reconstrucción del viaje realizado por los Archiduques Felipe y Juana en 1501-1502 desde Bruselas hasta Toledo, atravesando toda Francia. La prolija narración documenta los modelos característicos de la imagen del poder en Occidente, visibilizados a través de la fiesta, la liturgia y las recepciones urbanas.

El estudio realizado por la profesora Porras Gil pone en relación las manifestaciones artísticas y los usos protocolarios con antecedentes previos e influencias posteriores, estableciendo comparaciones con otras crónicas castellanas, flamencas y francesas que atienden idéntica temática. El narrador valora el lujo y la magnificencia por encima de lo que hoy consideramos Arte. Le llaman la atención –y al igual que a él, a todos los protagonistas de dicho periplo– las piezas realizadas con materiales preciosos: el oro, la plata, las perlas, los brocados, sedas, tapicerías, alfombras, e incluso la cera con la que están realizadas las velas que iluminan las ceremonias.

Estructurado en seis capítulos, el amplio estudio introductorio revisa en paralelo la compilación traducida de Viena con otros relatos y crónicas, como la de Padilla, Molinet o Lalaing, para desgranar aspectos propios de la sociedad y las artes en ese tiempo. Se contempla la forma de viajar, la manera en que se realizaban las entradas a las ciudades, la importancia de la liturgia y la Iglesia, la nobleza y sus formas de vida, las diversiones y la construcción de la imagen del príncipe, tanto a nivel formal como conceptual, a través de estos diarios de viaje.

La pertinencia de este libro resulta evidente. Contar con una traducción de un texto escrito en francés medieval es importante, máxime si se trata de una tarea tan bien realizada que consigue introducir al lector en giros y fórmulas lingüísticas que, sin perder la inteligibilidad, respetan el ambiente propio del momento. Se trata de una traducción ejemplar, con anotaciones que aclaran tanto las decisiones a nivel gramatical como lingüístico adoptadas por la profesora Porras Gil, como los diferentes personajes, usos y otras cuestiones aparecidas a lo largo de la narración.

Por otra parte, esta traducción y su estudio comparado ha permitido cambiar varias perspectivas que hasta ahora eran tenidas por inamovibles, pero que a la luz del texto matizan algunos temas, como la superioridad de las colecciones artísticas flamencas sobre las castellanas, o la falta de refinamiento protocolario en la corte castellana. El trabajo supone una visión diferente que abre el debate Castilla frente a Flandes.

Siendo un libro de investigación, está escrito de una manera amena y sencilla, por lo que no excluye de su lectura a un público más amplio. Puede decirse que aúna investigación y divulgación. Pero lo que resulta evidente es que no se trata de un estudio improvisado. Con anterioridad a este libro, Concepción Porras había llevado a cabo estudios parciales que comparaban modelos concretos propios de la corte castellana con otras cortes europeas. La autora inicia esta línea de investigación en el marco del proyecto I+D+I del Ministerio de Cultura, *Europa sin fronteras. Las relaciones artísticas y culturales entre España*

y los Países Bajos en la época de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla. Con ocasión del Congreso Internacional de Arte e Historia. V Centenario de la llegada de la reina Juana I a Tordesillas (febrero 2010), puso en conocimiento de la comunidad investigadora la relevancia de esta crónica a partir de un pasaje que recogía las celebraciones ordenadas en Burgos, El trabajo, publicado por la Universidad de Valladolid (Porrás Gil, M.^a C.: “El Arte de recibir. Fiestas y faustos por una princesa”. En: Zalama Rodríguez, M. A. (dir.): *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. Valladolid, 2010) despertó un gran interés, animando su continuación con otras publicaciones (Porrás Gil, M.^a C.: “El poder estilizado. Entradas, fiestas y ademanes en la Castilla del siglo XVI”. En: *Biblioteca: estudio e investigación*, n.º 26, Aranda de Duero, 2011).

María Concepción Porrás Gil es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid y miembro del GIR (Grupo de Investigación Reconocido) *Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna*.

FRANCISCO EGAÑA CASARIEGO
Universidad de Valladolid

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria / RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Ediciones Polifemo, 2015, 672 pp., ilus. y planos. Acompaña CD, pp. 673 a 1001. [ISBN 978-84-00-10039-1]

Este libro cuidadosamente editado es el resultado de la colaboración de la Fundación Banco Sabadell, el Museo del Prado, el Patrimonio Nacional, la Fundación Universitaria Española, el Instituto Universitario La Corte en Europa de la Universidad Autónoma de Madrid, la Galería Caylus, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ediciones Polifemo; y resulta un testimonio excepcional en España.

Sus autores, Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, tienen una larga experiencia investigadora y de publicaciones. Discípulos de José Manuel Pita Andrade, siguen sus pasos publicando y estudiando las colecciones reales españolas. Los autores son ejemplos paradigmáticos de la grandeza y miserias del mundo del conocimiento y la investigación en España. Bien formados, trabajadores incansables y plenamente entregados al estudio y la investigación, con resultados probados de la mejor calidad, son ignorados olímpicamente y todo su esfuerzo queda sin remuneración. Hay cosas que nunca cambian en España.

El libro estudia detalladamente la situación del Alcázar de Madrid a la muerte de Felipe IV, pero, en realidad, el estudio abarca más, pues hay multitud de referencias a épocas anteriores, así como también el período de Carlos II, e incluso a la época borbónica.

La dificultad de intentar recomponer las colecciones regias con inventarios incompletos e imprecisos y en muchos aspectos genéricos, hace que nos quedemos a ciegas en la actualidad sobre aspectos de primer orden, pero lo peor de todo es la desaparición del Alcázar. El problema, por tanto, no es sólo localizar, sino reconstruir. Si no se conoce el edificio, no se puede pretender saber donde se localizaban sus grandes piezas ornamentales, como era el ritmo del protocolo, el movimiento de los acontecimientos desde los más simples como salidas y entradas de las personas reales, a los complicadísimos ritmos procesionales de recepciones de grandes personalidades, de ceremonias con las instituciones como los consejos, siempre problemáticas, actos militares y religiosos, en definitiva, a la vida de la Corte.

El trabajo de identificación de las piezas que enumeran los inventarios, su posición en el Alcázar, incluso los cambios de antiguas obras por nuevas, de colocaciones y recolocaciones, todo ese laberinto es a lo que se enfrentan los autores en el proceso de su estudio, resaltando como ciertos espacios y dependencias tienen una relevancia excepcional por su carga política, como son las zonas de recepciones públicas y la Capilla y, por supuesto, las dependencias privadas como el despacho, la biblioteca, el cubo de las trazas, la zona de los corredores, las bóvedas de Tiziano y el mismo Jardín de los Emperadores. Es una tarea durísima y, a veces, frustrante, pues las noticias son imprecisas más de lo que a veces parece, y esa inseguridad que provoca la imprecisión, se incrementa al faltar el edificio.

Colofón de tan interesante trabajo es el intento de identificación y localización de todas y cada una de las piezas que se recogen en los inventarios, así como su reproducción en color, siempre que ha sido posible, lo que convierte a este libro en un colosal catálogo de la fabulosa colección de obras de arte con que se adornaba la morada más importante de los reyes de España hasta su desaparición. Dichas piezas, no sólo se estudian cuando se incorporan a las colecciones reales, algunas de las cuales se remontan a la época de Isabel la Católica, sino que se les sigue la pista hasta el día de hoy a la mayor parte de ellas, por ejemplo, las que hoy se encuentran en el Museo del Prado, o que todavía siguen en el Patrimonio Nacional; también se las identifica en los inventarios posteriores hasta 1814.

El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y sus colecciones artísticas de Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo se convierte desde su aparición en un libro imprescindible y de consulta obligada, muy bien hecho y editado, y que es todo un modelo a seguir en trabajos de este tipo.

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

BOUBLI, LIZZIE, *Le dessin en Espagne à la Renaissance. Pour une interprétation de la trace*, Brepols Publishers, 2015, 656 pp., 90 ils. [ISBN: 978-2-503-55322-1]

La abundancia en los últimos años de estudios dedicados al dibujo español es una clara evidencia de lo mucho que ha avanzado el interés por estos estudios desde que Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez publicaran su *Corpus of Spanish Drawings* editado por Harvey Miller en los ya lejanos años comprendidos entre 1975 y 1988. Desde entonces se han publicado importantes contribuciones para conocer colecciones concretas como las del Museo del Prado, Museo del Louvre, Hispanic Society, British Museum, Courtauld Institute o la más reciente de los Uffizi. La dra. Lizzie Boubli había sido la responsable junto al profesor Pérez Sánchez de la memorable exposición dedicada a *Dessin espagnols. Maîtres des XVIe et XVIIe siècles* y más adelante de su monumental *Inventaire Général des Dessins. École espagnole XVIe-XVIIIe siècle* del Museo del Louvre. Siempre me sorprendió un título tan modesto para una obra que excede el calificativo de inventario para proyectarse en la categoría del catálogo razonado por su rigor y profusión en las argumentaciones de las atribuciones. La evolución de Lizzie Boubli se produjo hacia el estudio de los artistas españoles e italianos del siglo XVI e importantes contribuciones suyas han visto la luz en la *Revue de L'art* para Berruguete en 1994 o su estudio sobre *L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation*, publicado en 2003 por el CNRS de París. Aquí ya se dejaba entrever una nueva metodología más reflexiva que intentaba ir más allá para la interpretación del origen y evolución de la traza y sobre todo para explicar su función dentro de un complejo sistema de elementos que hacen que el dibujo esté inmerso como una pieza para poder interpretar tanto la sociedad como la cultura y la religión. Partiendo del intento de hacer evolucionar el conocimiento del dibujo y tomando éste como una huella o señal en el tiempo, Boubli se ha propuesto en este nuevo libro que ahora recensionamos hacer una auténtica historia socio-cultural de la evolución de la traza en el siglo XVI hispánico, intentando hacer ver la mutación o evolución que hay entre términos como dibujo o diseño para dotar de una fuerte capacidad intelectual y proyectiva al sentido de la traza que se entiende mucho mejor por lo mucho que el término hay de intencionalidad mental del artista. En este sentido su división de la investigación en cuanto a zonas geográficas sigue incidiendo en la división tradicional que ya formulara Alfonso E. Pérez Sánchez en su *Historia del dibujo español* de 1986, sobre todo por facilidad para interpretar la polisemia y diferencia del trazo hispánico en unas zonas y otras. Sin embargo, respecto a este trabajo, la autora se propone intentar rodear de un aparato teórico, cultural y social además de religioso, que intente explicar el uso y función del dibujo como heredero de una práctica directamente influida tanto por las corrientes extranjeras como por la paulatina construcción de una identidad gráfica que Boubli sostiene está directamente marcada por las lenguas vernáculas o por la incidencia de la cultura escrita. Este punto realmente es bastante novedoso y necesita ser asimilado por la crítica historiográfica para valorar la capacidad de su incidencia y el sentido real de su aportación. Es por ello que el último capítulo titulado "La lengua escrita en la literatura artística como vehículo de prácticas e ideas" podemos decir que constituye el verdadero corazón del discurso de la autora, toda vez que se siente realmente cómoda con el tratamiento del mismo y evidentemente constituye una gran novedad para reflexionar sobre el verdadero vocabulario del dibujo, yendo más allá del estricto conocimiento filológico para adentrarse en el interesante y fértil mundo de las ideas asociadas a las connotaciones culturales de los términos artísticos, algo que nuevamente nos lleva hacia la importancia de las lenguas vernáculas como definidoras de una identidad.

En definitiva pensamos que esta obra supone un importante avance en el conocimiento y una evolución en el campo del estudio del dibujo, lanzando una nueva forma de aproximarse a la obra gráfica que devuelve todo el poder de acción y función, tanto a los elementos culturales propios, como a las vías de penetración que son producto de una aculturación y que de alguna manera no pueden ser eliminadas a la hora de definir el complejo campo de estudio del dibujo español como Lizzie Boubli plantea en este trabajo.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá

ALBA PAGÁN, Ester / PÉREZ OCHANDO, Luis (eds.): *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas*. Madrid: CSIC, 2015, 759 pp., ilus. b/n. ISBN [978-84-00-09975-6].

Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas es una recopilación de las distintas contribuciones realizadas en el congreso de título homónimo, celebrado en noviembre de 2013 en el marco del proyecto I+D (UV-INV-PRECOMP12-80661) posible gracias a la ayuda a la investigación UV-INV-OC13-115316 concedida por la Universitat de València. Así, el fruto de este trabajo se ve reflejado en este amplio volumen científico, cuyo hilo conductor fue dúplice. Por un lado, aborda la representación femenina, fabricada desde la mirada masculina y, por otro, el trabajo de la mujer artista que desea superar ese orden patriarcal perpetuado por dicha mirada dominante. Sus páginas están articuladas en torno a tres bloques temáticos que abarcan el conocimiento y reconocimiento de la mujer en las manifestaciones artísticas, los modelos iconográficos femeninos (mitos, leyendas y realidades) y la figura de la mujer artista-mujer creadora.

Cincuenta y cinco cuidadosos textos, acompañados con ilustraciones en blanco y negro y un gran corpus bibliográfico bien documentado, configuran este interesante volumen que se torna indispensable en la acelerada evolución que experimentan las investigaciones en los estudios de género. En este sentido, la presente edición nos desvela una gran nómina de artistas que aumenta los prolíficos estudios sobre la mujer creadora y amplía los horizontes de las nuevas narrativas a través de las que se intenta construir una historia del arte más plural e integradora. Así, Esteve Juan Ramón nos revela la obra literaria de Adela Ruiz Sancho y las contribuciones de Jorge Sebastián Lozano o María Luísa Faxedes, entre otras, nos presentan a las (re) conocidas pintoras y retratistas Sofonisba Anguissola, Micaela Ferrer, Marcelle Kahn y Franciska Clauson.

Las aportaciones de María Roca Cabrera nos permiten traspasar las fronteras de la mujer artista y creadora para aproximarnos a otras cuyo rol en la construcción de la historia del arte fue igualmente decisivo. Su estudio sobre el afán coleccionista de Cecilia Madrazo da buena cuenta del alcance que tuvo su inagotable actividad compiladora para la salvaguarda del gran patrimonio textil que adquirió Venecia a mediados del siglo XX y España a inicios del XXI. Un arte textil que bien sería considerado como parte integrante de la artesanía y que es retomada con gran interés en estas páginas. Una cuestión nada baladí teniendo en cuenta la querrela entre arte y artesanía en la que la mujer se ve involucrada desde que la tradición y el convencionalismo social asociaran lo intelectual con lo masculino y lo moral/natural con el colectivo femenino tal y como se desprende de las investigaciones de Mariángeles Pérez-Martín o de Teresa Llácer Viel.

El resultado es un trabajo colectivo en el que se abordan los estudios de género desde todos los contextos, al mismo tiempo que guardan puntos de confluencias entre ellos. Así, esta multiplicidad de marcos históricos es afrontada desde distintas metodologías que abarcan tanto las vías más habituales para el investigador en arte –como es el seguimiento y análisis de las imágenes– como otras más singulares sobre cuestiones de género o la teoría *queer*. A ello se suma la heterogeneidad de temas tratados en los que se advierten algunos más clásicos que atañen a la iconografía como es el de Lleó Ruiz Domingo o el de Pablo González Tornel que discurren sobre la imagen de la mujer reina. También se leen aportaciones de índole teórica, si bien apoyados en las manifestaciones artísticas, como los de Claudia Mandel Katz y Raquel Torres-Arzola, y otras en las que se sugieren nuevos planteamientos para las manifestaciones feministas realizadas en el siglo XX y XXI como las llevadas a cabo por la reconocida Elena Asins, precursora en utilizar la computación en el arte.

Por tanto, *Me veo luego existo*, del que son editores Ester Alba Pagán y Luis Pérez Ochando, es una contribución de interés para los estudios de género en la historia del arte y la cultura visual que, por su calidad, deviene esencial en las bibliotecas especializadas, y en esta del CSIC en la que se publica, así como también en los catálogos bibliográficos de todo aquel que desee profundizar en estudios más igualitarios e integradores, abandonando la visión dominante masculina por una perspectiva más global.

CANDELA GAITÁN SALINAS
Universidad de Málaga/EPHE-Sorbonne

ALBARRÁN, Juan / ESTELLA, Iñaki (eds.): *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria, 2015, 356 pp., con ilus b/n [ISBN: 978-84-944005-4-4]

Llámalo performance: historia, disciplina y recepción tiene origen en tres actos realizados en 2014, el seminario Performance: historia disciplina y recepción, el ciclo de conferencias Llámalo performance y un

panel dentro de un congreso que llevó por nombre Desbordamientos de la figura del artista/autor: prácticas performativas y propuestas institucionales. Este libro puede considerarse por tanto el registro de aquello que sucedió en la Universidad Autónoma de Madrid, el Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles) y la Universidad Autónoma de Barcelona respectivamente. En consecuencia *Llámalo performance* ha de entenderse como la declaración de principios por parte de sus editores, Juan Albarrán e Iñaki Estella, ante una de las principales cuestiones que afectan al universo de lo performativo y que atraviesan los textos que componen el volumen, es decir ¿qué hacer con las performances, con aquello que alcanza su sentido pleno mientras acontece, qué puede quedar de ellas, cómo documentarlas? La respuesta de los editores es clara y llega en forma de documento ensayístico con el que iluminan buena parte del estado en que se encuentran los estudios y la práctica de la performance en España. Se trata de un retrato coral en el que se distinguen voces diversas de artistas, historiadores, investigadores, educadores, mediadores y profesionales de las instituciones museísticas que reflexionan en un esfuerzo común, y en ocasiones en un verdadero diálogo, sobre grandes líneas de trabajo que plantean, por ejemplo, la investigación sobre el modo en que debe relacionarse la performance con los museos, el análisis de los límites formales y conceptuales de la disciplina, su función social y sus implicaciones políticas y culturales.

La posible relación entre la performance y las esferas del arte y sus instituciones es el tema central del texto de Lola Hinojosa, que desde su experiencia en el Museo Reina Sofía se pregunta por la manera en que la performance puede pasar a formar parte de los discursos museísticos, y cómo puede estar presente en las salas de los museos una realidad que por naturaleza es efímera. Frente al carácter propositivo de Hinojosa otros artículos demuestran, en relación con el conjunto del libro, una vocación por generar visiones panorámicas que funcionen a modo de mapas de lo performativo, ya sea en sentido histórico, como el caso de Jorge Luis Marzo que centra su estudio en el panorama español de los años ochenta y noventa y que tiene la virtud de sacar a la luz prácticas, grupos y escenarios poco conocidos u olvidados; o en sentido político, como hacen en sus textos Judit Vidiella Pagès y Óscar Cornago. La primera ofrece una visión global de las posibilidades de transformación social que encierra la performance entendida desde una óptica educacional, mientras que el segundo repasa la historia de lo que en términos políticos supone pasar a la acción, con un recorrido que comienza en Lenin, atraviesa Mayo del 68 y llega hasta las reflexiones de Marina Garcés. Ambos textos guardan una estrecha relación, incluso en ocasiones parecen dialogar entre sí. Por ejemplo, cuando Cornago analiza los casos de las performances de Mike Brookes y Rosa Casado, que sirven para ilustrar también los efectos políticos que Vidiella defiende en su texto como propios de la performance, en concreto la activación de las memorias ciudadanas.

Al hablar de mapas es inevitable pensar en territorios y en sus fronteras, y en este sentido destacan también algunas propuestas que indagan sobre los límites de la performance. Patricia Mayayo, por ejemplo, señala uno de esos espacios de hibridación donde la performance muta al cruzarse con formas de puesta en escena más cotidianas que —en principio— son ajenas a lo meramente artístico como es el caso de la conferencia académica. Sobre la misma frontera caminan las artistas Helena Cabello y Ana Carceller, que explican en un sugerente ensayo su modo de trabajar forzando los límites de la performance para adaptar al lenguaje del cuerpo ideas y textos que en origen fueron palabra escrita, como ocurre con pasajes de la obra de Bertolt Brecht, Jacques Rancière y, sobre todo, de Judith Butler. En un sentido similar, Olga Fernández López y Gabriel Villota Toyos, apuntan alguno de los extremos que toca la práctica performativa en su relación con las esferas del arte más clásicas. Cada uno se apoya en la obra de un artista, Javier Núñez Gasco y Merce Cunningham respectivamente, para explorar a su manera los límites e intercambios entre las disciplinas artísticas, los procesos de representación de las artes y la puesta en cuestión de nociones, como la de autoría, que arrastran una amplia historia de crisis desde comienzos del siglo XX.

El libro se cierra con el exhaustivo análisis que Alberto Medina dedica al *Carrying* de Pepe Espaliú, una de las obras más emblemáticas del accionismo hispano, y a la performance farmacológica que el teórico y activista queer Paul B. Preciado llevó a cabo en paralelo a la escritura de su libro *Testo Yonqui*. La aproximación a ambas obras permite a Medina hablar de los vínculos del arte con la (bio)política y de los usos extremos de la performance en búsqueda de construcciones identitarias a partir de los procesos vitales y de muerte que regulan nuestra corporeidad. De este modo se apoya el autor en aquellas vigas maestras que mantienen en pie el edificio de *Llámalo Performance*, un libro que desde su impulso académico original se abre a la intervención social, a la mediación cultural y a las prácticas artísticas más contemporáneas marcando, siempre con la vista puesta en la academia, el paso de futuras investigaciones.

ALBERTO BERZOSA
Universidad de Murcia

ALONSO RUIZ, Begoña / RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (coords.): *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, 635 pp., 200 ilus.

Como los coordinadores del volumen comienzan diciendo en su Introducción, este libro recoge los resultados del Congreso Internacional casi homónimo celebrado en Sevilla en 2014, en conmemoración del quinto centenario de la reconstrucción de la catedral sevillana tras el primer derrumbe del cimborrio. Como ellos mismos afirman la fecha es de enorme interés, presentes aún las inercias tardogóticas y con las formas renacentistas de origen italiano empezando a estar presentes. El congreso pretendía así profundizar en el conocimiento de un panorama arquitectónico dinámico y cambiante, bisagra entre dos períodos y estilos de enorme importancia en España y tan fructífero como pueda ser un período de transición.

El libro recoge la estructura que también tuvo el congreso, organizado por las Universidades de Cantabria, Sevilla, Lisboa y Palermo, dentro de las actividades de la Red temática de Investigación cooperativa sobre Arte tardogótico, referencia indispensable en los actuales estudios sobre el tardogótico español.

De esta manera la primera parte del libro se dedica a las conferencias de inauguración y clausura, a cargo respectivamente de Alfonso Jiménez y Teresa Laguna, dedicadas en ambos casos a la catedral sevillana, obra que focaliza la materia del libro y en la que ambos autores son especialistas ampliamente reconocidos.

La segunda parte, bajo el título “Magister: Biografías y trayectorias de maestros del tardogótico”, se abre con la que fue ponencia marco de una de las coordinadoras del libro y especialista indiscutible en la arquitectura tardogótica, Begoña Alonso, dedicada a los “tres pilares del tardogótico castellano”, Juan de Badajoz el Viejo, Juan Gil de Hontañón y Juan de Álava y sus trayectorias. Aparte de estos tres grandes maestros otros especialistas, buenos conocedores de la materia de que cada uno se ocupa, profundizan en la carrera de otros no menos conocidos como Guillem Sagrera (Joan Domenge), Juan de Colonia (Nicolás Menéndez) y su hijo Simón de Colonia (Elena Martín), Rotllí Gautier (Victor López), o los maestros tardogóticos de la catedral de Tortosa (Jacobo Vidal) o los de la ciudad de Ávila, encabezados por Juan Guas y Martín de Solórzano (Isabel López). Además, el panorama se completa con otros maestros extranjeros, como Antonio Belguardo, quien trabajó en Sicilia (Sabina Montana y Silvia Scaduto), y Joao de Castilho (Ricardo Nunes da Silva) y Perineto Zocchelli y Anechino Sambla (Silvia Beltramo), estos tres últimos como ejemplo de maestros itinerantes que, como los anteriores, se movieron entre reinos diferentes y su trascendencia en el trasvase de influencias entre distintos territorios.

Si el libro comienza prestando atención a los artistas continua, en la tercera parte, con el otro agente fundamental en la actividad artística, “El papel de los promotores y mecenas”. El texto se abre en esta parte con las sugerentes propuestas, en torno a diferentes promotores, de Ana Castro, sobre los patronos universitarios –la universidad salmantina–; Marta Cendón, sobre los mendicantes –el convento franciscano de San Antonio el Real de Segovia– y Olga Pérez Monzón, sobre las órdenes militares. Estas se completan con el estudio de casos particulares dentro del patronazgo nobiliario, como el de los Fonseca (Luis Vasallo), Bernardino de Velasco y su esposa (Elena Paulino) o los Barresi sicilianos (Federica Scibilia) y del episcopal, en el caso de Fray Diego de Deza (Enrique Infante).

Tras los artistas y sus patronos las tres siguientes partes afrontan la propia obra arquitectónica desde tres puntos de vista diferentes pero igualmente importantes: la diversidad de modelos, las fuentes y los condicionantes técnicos. De este modo la cuarta parte lleva el sugerente título “1514 como hito. El tardogótico y la madeja francesa, alemana y morisca”, iniciándose con el texto de Juan Clemente Rodríguez, coordinador del volumen, sobre Andalucía como marco y con diversas aportaciones que exploran las conexiones entre los diferentes modelos artísticos existentes en el panorama de 1514: las formas tardogóticas de tradición foránea, la aportación islámica y los nuevos modelos italianos, de la mano de los Dres. Ruiz Souza, Serra Desfilis, Garofalo, Olivares y Senent-Domínguez, Salcedo y Calvo.

En la parte quinta se presta atención a las “Fuentes para el estudio del arte tardogótico: Imágenes y documentos”. Las microarquitecturas acaparan la atención de Marco Rosario Nobile, en el ámbito siciliano, y de Javier Ibáñez y Arturo Zaragoza en el español y los grabados, como modelos para la arquitectura, de Fernando Villaseñor. La catedral de México (Javier Cuesta) y la iglesia de Santa María de Carmona (Alfonso Ojeda) centran las restantes aportaciones.

Finalmente la parte VI se dedica a “Ciencia y técnica en el tardogótico”, donde se analiza el funcionamiento estructural de la arquitectura gótica gracias al uso de las nuevas tecnologías y desde una perspectiva técnica, por lo que la mayor parte de los textos se han elaborado desde el ámbito de la arquitectura –Francisco Puerto, Antonio Ampliato, Enrique Rabasa y Ana López, Miguel Sobrino, Pedro Pérez y Elena Saúco, Rafael Martín, Antonio García, José Carlos Palacios y Fabio Tellia, Débora Serrano

y José Antonio Ruiz, Gregorio Mora y José María Guerrero, Pilar Gimena– pero también de su historia – Javier Gómez, Ana Patricia Alho y María del Valle Gómez de Terreros–.

En suma, una obra amplia, variada y enormemente interesante, generosamente ilustrada, que analiza en detalle el panorama hispano, y parte del foráneo, en torno a 1514 y a la renovación arquitectónica producida en la encrucijada tardogótica.

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS
Universidad de León

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada / FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles / LÓPEZ CALDERÓN, Carme (eds.): *Arte y Patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos. / Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*. Castellón: Universitat Jaume I, 2016, 509 y 452 pp. respect., con ilus. [ISBN: 978-84-16356-47-8; 978-84-16356-48-5 pdf]; [ISBN: 978-84-16356-58-4; 978-84-16356-59-1 pdf]

Arte y Patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos, e Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales, constituyen dos ejemplos del quehacer editorial de Universitat Jaume I de Castellón, y de la Col·lecció Amèrica, que recibió el Premio Nacional de Edición Universitaria a la Mejor Colección en el año 2009. Se trata de dos volúmenes colectivos publicados en 2016, números 34 y 35 de la citada colección, que forman parte de la trayectoria investigadora auspiciada por el Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano (CEIBA), integrado por especialistas de las Universidades públicas de Castellón, Pablo de Olavide y Santiago de Compostela, de las que forman parte sus editoras, las profesoras Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón. En estos volúmenes se recogen diversas ponencias y comunicaciones que, tras pasar por proceso selectivo, configuraron las aportaciones científicas al II Simposio de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano, celebrado en 2015 en la universidad levantina.

Arte y Patrimonio en Iberoamérica... incluye en 509 páginas un conjunto de estudios organizados en cinco secciones de contenidos. Sus primeros trabajos abordan aspectos relacionados con las *Transferencias artísticas y culturales* entre Europa y el Nuevo Continente; *Las transferencias en papel*, constituyen el atractivo título con que se recogen diferentes textos sobre el impulso fundamental del grabado como vehículo de relación artística; en los *Viajes transatlánticos*, se recopilan estudios que indagan en los recorridos de ida y vuelta de personas, relatos, y regalos entre ambos continentes; la sección de *Resignificación de las artes*, incluye diferentes textos sobre las continuidades y transformaciones decimonónicas y contemporáneas de lo barroco; finalmente, un último apartado aúna en un último apartado trabajos sobre la *Fiesta y el ceremonial*, tan relacionadas con la confirmación de los ideales de la época y la expresión de arquetipos, símbolos y manifestaciones del Barroco.

Iberoamérica en perspectiva artística... en sus 452 páginas, agrupa también en cinco secciones un conjunto de trabajos organizados sobre temas de diversa escala, iniciado por las aportaciones sobre el diseño de la ciudad y su arquitectura en las *Trazas urbanas y defensivas* en América, que se ocupa de fundaciones, escenarios y funciones en las urbes de aquellos territorios, para continuar seguidamente con un apartado con estudios relacionados con las *Trazas arquitectónicas*, con abordajes sobre períodos, modelos y tipologías. En la siguiente sección sobre *Teatralidad y literatura*, se unen trabajos dedicados a la indagación sobre textos, contenidos y personajes de la fiesta, así como espacios escénicos y dramáticos en la península y los territorios de Indias. En torno al *Patrocinio y devoción* de una sociedad fundamentalmente religiosa, se incluyen diversos estudios sobre santos, la devoción mariana y la piedad familiar o individual en el contexto luso e hispanoamericano. Un último apartado sobre *Mujeres representadas y mujeres mecenas* agrupa diversas investigaciones sobre el papel de la mujer y el poder en el campo del retrato y el coleccionismo.

Los dos volúmenes reseñados constituyen, en definitiva, un paso más en la producción investigadora vinculada a los estudios americanistas de las tres universidades; su asociación en el CEIBA ha permitido promocionar este campo de estudio entre los jóvenes investigadores y doctores, cuyos resultados se reflejan en la selección de trabajos de estas obras colectivas, donde se une su labor a la de otros textos igualmente escogidos de expertos ya consolidados en sus investigaciones sobre el barroco en España y América. En este sentido, evidencian la continuidad científica de la labor iniciada en Santiago de Compostela con la celebración del I Simposio de Jóvenes Investigadores, reflejada en la publicación promovida por la universidad gallega de *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, editado por Andavira

en aquella ciudad en 2013. Estos dos ejemplares de la colección de la Universitat Jaume I que ahora comentamos suponen una aportación de consulta necesaria para conocer las complejas manifestaciones y derivaciones culturales, artísticas y devocionales que la relación entre ambas orillas del océano supuso en el contexto de la monarquía hispánica, avalando tal aseveración tanto el interés de los trabajos que en ellos se dan a conocer como el valor de actualidad de las investigaciones recopiladas en sendas obras colectivas.

FRANCISCO OLLERO LOBATO
Universidad de Sevilla

MILICUA, José: *Ojo crítico y memoria visual. Escritos de arte*. (Textos reunidos por Artur Ramon). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, 523 pp., ilus. e índice onomástico [ISBN: 978-84-15245-50-6]

El Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) posee un catálogo editorial ejemplar dedicado especialmente a la cultura barroca española y a sus relaciones con Italia, así como al dibujo español. *Ojo crítico y memoria visual* ha recuperado una selección de treinta y seis estudios publicados entre 1948 y 2011, de José Milicua (1921-2013), historiador del arte cosmopolita, modelo paradigmático en España del método del *connoisseur* y discípulo del mítico crítico italiano Roberto Longhi. Artur Ramon –responsable de la reunión de textos, formado con Milicua y anticuario barcelonés de acrisolado prestigio– ha construido un sólido contexto para la explicación de la importancia capital del historiador guipuzcoano. Los preliminares de esta antología presentan una amplia panorámica del autor y su obra. A. Ramon en colaboración con Rosa María Vives (discípula también del homenajeado y autora de una cronología biográfica), elaboran un preciso análisis en “El método Milicua: ojo crítico y memoria visual” (pp. 11-34). El segundo tema está dedicado a su relación principal con el Museo del Prado, pinacoteca de la que fue ininterrumpidamente vocal del Patronato durante más de dos décadas, desde 1993 hasta su muerte (Leticia Ruiz y Javier Portús, “José Milicua y el Museo del Prado”, pp. 35-48). A continuación, Ferdinando Bologna –discípulo de Longhi–, evoca la “excepcional capacidad ‘conocedora’” del profesor barcelonés (“Homenaje”, pp. 49-54). Y por último, Pablo Milicua aporta un delicado testimonio sobre su tío (“J. M.; un retrato cercano”, pp. 55-58).

Milicua vivió entregado a su actividad docente, de la que sus escritos fueron un fiel trasunto de sus enseñanzas académicas pero no escribió ninguna monografía ni manual de su especialidad, como otros de sus coetáneos. ¿Cuál es, entonces, la virtud de esta colección de estudios? La respuesta es sencilla: su valor ejemplar como exponentes del llamado atribucionismo en la estirpe de Longhi. Ramon y Vives describen agudamente el método (pp. 18-27), gracias a la consulta del propio archivo personal del autor, un extraordinario e inhabitual adentramiento en el gabinete privado del historiador. El remedio a la paulatina “invisibilidad” de la historia del arte en la actualidad pasa por la recuperación de la obra de arte “y, con ella, la enseñanza de las ‘habilidades y destrezas’ [el discernimiento entre el original y la copia, el estudio de la materialidad, el análisis de las formas compositivas, etc.] que han quedado desatendidas”¹. Dentro de este programa el cultivo del “ojo crítico” resulta primordial.

Los estudios dedicados siempre a pinturas de calidad (la mayoría obras maestras) son presentados en el orden cronológico de los asuntos de los textos, del Renacimiento a la contemporaneidad. La materia de la que se trata gira en torno a tres sujetos principales: 1) la noticia del cuadro “nuevo” (es paradigmática la ficha del *San Jerónimo* de La Tour, 2005, pp. 211-216); 2) la *relectura* ejemplar de un cuadro ya conocido redactada para un catálogo de exposición; y 3) la reconstrucción crítica de la pintura de un maestro español relativa a un período ignorado o mal conocido de su obra. De esta materia destacan las contribuciones capitales sobre el Ribera joven (1952 y 1992) que desembocaron años después en la atribución correcta al maestro de Xàtiva de numerosas obras consagradas críticamente en la exposición *El joven Ribera* del Museo del Prado de 2011 (catálogo patrocinado por el CEEH), de la que fue comisario el propio J. M. junto con Portús. No menos importante fue la pionera revisión de Goya en Roma (anterior en casi cuatro décadas al descubrimiento del *Cuaderno italiano* dado a conocer en 1993), publicada en la mítica revista florentina *Paragone* (“Anotaciones al Goya joven”, 1954, pp. 363-386) fundada por Longhi y de la que J. M. fue miembro de su consejo de redacción; el propio Longhi lo acompañó con su ensayo, “Il Goya romano e la cultura di Via Condotti”.

¹ *Vid.* Jesusa Vega, “La Historia del Arte y su devenir en España. Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva”. En: Álvaro Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2016, pp. 23-173; p. 155. La autora realiza incisivas críticas al atribucionismo.

Su obra escrita destaca también por la forma y su valor interdisciplinar, como atestiguan la práctica totalidad de los estudios del volumen reseñado. El empleo retórico del *decoro* (7. Ret. “Adecuación del lenguaje de una obra literaria a su género, a su tema y a la condición de los personajes”, *DRAE*) en su prosa, que amplía a partir de su relación con su maestro Longhi, resulta paradigmático en todos sus escritos y va más allá del uso literario. Milicua emplea, por ejemplo, el humor cínico para resaltar un tipo iconográfico (“el libro que el santo coge con su mano de un modo que ninguna bibliotecaria permitiría”, p. 212, ficha del *San Jerónimo* de La Tour del Prado, 2005); pero no es un mero recurso literario, se trata de una ironía socrática que entraña un método dialéctico más complejo.

RICARDO CENTELLAS SALAMERO
Diputación Provincial de Zaragoza

PÉREZ SEGURA, Javier: *¡Bienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las Internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)*. Madrid: Instituto Franklin – Universidad de Alcalá, 2017, 294 pp., ilus. b/n. [ISBN: 978-84-16978-25-0]

El desarrollo investigador de Javier Pérez Segura se ha centrado al menos durante los tres últimos lustros en las relaciones culturales entre España y Estados Unidos a lo largo del siglo XX, a propósito de las cuales ha presentado ponencias a congresos, escrito artículos científicos y, por encima de todo, publicado un par de libros de referencia obligada: *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la Guerra Civil*, en 2007, y *Scandal & Success. Picasso, Dalí, Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos americanos)*, en 2012. Confluencia de los esfuerzos anteriores, y quién sabe si síntesis definitiva de los mismos, *¡Bienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las Internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)* constituye su relato más ambicioso hasta el momento por cuanto recorre la historia de la institución, interesantísima y no siempre tenida en cuenta, al tiempo que reconstruye el papel desempeñado por los españoles en dicha evolución.

Gracias a la experiencia acumulada en el estudio de la Sociedad de Artistas Ibéricos, objeto de su ya lejana tesis doctoral, y según un modelo tradicional de análisis de exposiciones, que en nuestra contemporaneidad historiográfica bien podría comprender desde Bernardino de Pantorba hasta Ana María Guasch, propone un comentario detallado año a año, certamen a certamen, con una jerarquización muy concreta de los contenidos: dirige el enfoque hacia las fechas de celebración, la composición del jurado, la selección de expositores, el catálogo de obras, el fallo de premios y menciones o la recepción crítica, por supuesto con especial atención en cada caso hacia la representación española, mientras que deja al margen otras posibilidades, como la carga ideológica de los dispositivos expográficos o la difícil justificación de una presencia femenina por enésima vez escasísima. Lo consigue mediante un concienzudo manejo de las fuentes, vaciando primero el archivo del Carnegie Museum of Art y cruzándolo después con aquellos documentos procedentes de sus trabajos previos, todo lo cual reproduce prácticamente en su integridad y va desgranando para poner de relieve, por ejemplo, los intereses más o menos velados de los organizadores, la imposición de un gusto conservador por parte de los sucesivos directores, las gestiones oficiales y oficiosas para conseguir tal o cual obra, la interpretación nunca exenta de tópicos hispanos, las intrigas internas a la hora de conceder reconocimientos o la verdadera repercusión de ese “efecto Carnegie” sobre las trayectorias individuales de los artistas o la proyección del arte español como conjunto.

El resultado son catorce capítulos de desigual extensión y complejidad, tal como fueron las propias Internacionales, que se corresponden, a excepción del primero, introductorio, con otros tantos momentos clave de su historia: de la absoluta indiferencia a principios de siglo, al descubrimiento de la esencia trágica en los años diez y la incipiente modernidad entrados los veinte; el previsible triunfo de Picasso en 1930, el inesperado de Caviedes en 1935 y el caos de la Guerra Civil; la consagración de Gutiérrez Solana, de popularidad creciente en aquel contexto; la contraposición entre la temprana promoción de Dalí y la aceptación tardía de Miró; el cambio de formato para la década de 1940; el posterior abandono de la estricta figuración, en favor de una abstracción moderada; la fijación de Gordon B. Washburn por Tàpies, y su premio en 1958; la obstinación con el informalismo durante los sesenta, que impidió la emergencia de otras corrientes; la constatación, de nuevo, de la necesidad de replantear la estructura a partir de 1970; el protagonismo de Chillida junto a De Kooning en la muestra de 1979; el relevo de Juana Mordó por la nueva figuración de Fernando Vijaude; el impacto del *Tough Limo* de Francesc Torres en 1985; y las más recientes apuestas por la escultura de Susana Solano, Juan Muñoz o Cristina Iglesias. A ello se añaden, por último, tres anexos de suma utilidad, a saber, una nómina completa de todos los artistas españoles participantes en

las Internacionales, ordenados anual y alfabéticamente; una relación de las ediciones en las que se premió a alguno de ellos, con los datos principales del evento; y un inventario de obras españolas pertenecientes a la colección actual, en el cual se consignan título, fecha, técnica, dimensiones y modo de ingreso.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC

ANTONELLI, Attilio (coord.): *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*. Nápoles: Arte'm editores, 2017, 562 pp., 180 ilus. color [ISBN: 88-569-0559-0]

Acaba de presentarse el libro “Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801” que representa el IV volumen del estudio sobre el ceremonial en la corte de Nápoles dirigido por el doctor Attilio Antonelli. Esta magna obra tiene su encuadre en el “progetto cerimoniale” y comenzó su andadura allá por el año 2008 bajo el impulso de la Soprintendenza de la región de Campania (Italia).

En los tres primeros tomos de la serie se trataron los períodos del virreinato en época aragonesa, española y austriaca respectivamente, comprendidos durante los siglos XVI y XVII. En el cuarto volumen llegamos a un momento muy interesante de la historia de Nápoles en el que, después del período austriaco, por fin se constituye en un reino independiente con la llegada al trono del hasta entonces duque de Parma, Carlos de Borbón que reinará con el número séptimo desde 1734, antes de llegar a España en 1759, con el nombre de Carlos III y dejar el reino a su hijo Fernando.

Fernando IV que, tras la regencia en su minoría de edad, accede al trono en 1767 permanecerá en este hasta 1799 con la proclamación en Sant’Elmo de la república partenopea que acabará momentáneamente con la monarquía borbónica.

Es un hecho afortunado el que se haya producido una coincidencia temporal entre la presentación de este libro y los actos en España por el tercer centenario del que fuera el rey ilustrado por antonomasia, Carlos III y que tan buenas muestras de exposiciones, congresos internacionales y conferencias nos ha dejado.

En este volumen se detallan las novedades que traerá el nuevo rey y que concretará el mayordomo mayor conde de Santisteban, como por ejemplo la necesidad de disponer de un apartamento propio para la reina (es llamativo el significativo papel que desempejarán a partir de ahora las reinas consortes frente al papel tan secundario que jugaron las mujeres de los virreyes anteriormente en la corte). Esos cambios en el protocolo necesitarán de símbolos nuevos que comienzan a materializarse a partir de ahora con algunos cambios tan significativos como la sustitución del gran cuadro del emperador Carlos IV de Habsburgo que presidía la gran sala del virrey obra de Paolo de Matteis por el de Carlos de Borbón en la batalla de Gaeta de Solimena.

Desde la llegada del rey Carlos a Nápoles, se produce un reforzamiento de las estructuras culturales (la reforma de los estudios universitarios y la nueva Academia) y de las iniciativas artísticas: la construcción del teatro de San Carlos en el 1737 y los numerosos sitios reales (palacio de Portici y de Caserta, palacio real de Capodimonte y el casino o Regia di Carditello).

Como dice Bertelli “el ceremonial era un instrumento de comunicación política no verbal consistente en una compleja articulación de normas y procedimientos hechas para reglamentar manifestaciones solemnes de carácter religioso o civil”. Como bien recuerda el libro, quizás la fortuna historiográfica del Cerimonial en la Corte nos ha llegado solo gracias a las interpretaciones literarias, cinematográficas, teatrales o televisivas que recreaban esas grandes cortes europeas con los que ha llegado al gran público, pero se echaba de menos un tratamiento podríamos decir más académico.

Sin duda un magnífico equipo dirigido por el doctor Antonelli, que ha contado con los nombres de Floriana D’Ausilio, Gabriella Desideri, Maria Chiara Durante, Stefano Moscatelli, Ilaria Telesca, Serena Terreri, Simona Zimbardi que se han dedicado a organizar la obra, conseguir los permisos de reproducción fotográfica de las numerosas fotografías, traducciones de los textos en español al italiano, labor que sobre todo han hecho con los manuscritos *cerimoniale 1490* y *cerimoniale 1491*.

La obra se compone de los siguientes capítulos “La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemología” del profesor Pablo Vázquez Gestal, “Le ‘consuete formalità’. Corte e cerimoniali a Napoli da Filippo V alla Repubblica del 1799” por Anna Maria Rao, “Politica culturale e istituzioni a Napoli nel XVIII” por Elvira Chiosi, “Cerimoniale e cerimonie di corte nel Settecento napoletano” por Elena Papagna, “Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia” por Paola D’Alconzo.

Gran interés supone las numerosas fotografías incluidas en el libro, entre las que incluye retratos, pinturas murales, esculturas, pinturas históricas o narrativas de acontecimientos, planos, libros, grabados etc. de las más diversas instituciones italianas y españolas como los museos del Prado, Patrimonio Nacional y los diversos palacios tanto de Nápoles (palacios de Capodimonte, Real, Portici, Caserta) hasta los españoles (Aranjuez, Real etc.)

JESÚS PORRES
Universidad Rey Juan Carlos

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto: *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017, 362 pp., 61 ilus. color [ISBN: 978-84-376-3702-0]

González aboga por la eficacia de la “historia de la cultura visual” y defiende la imagen como objeto historiográfico y fuente documental. Su enfoque se sitúa en la línea de la “historia de la imagen” de Belting, aunque matizada por las aportaciones de Burke y de Pereda, para quien la imagen es un “ente mixto en el que los fines artísticos y piadosos no son antitéticos sino complementarios”. Partiendo de dichas premisas, González investiga el impacto del discurso ascético-espiritual en la producción artística de la Contrarreforma, desde el punto de vista de la religión y como instrumento de la Iglesia en el panorama del mundo hispánico. El autor entiende el arte como consecuencia de las instituciones sociales de su entorno, realidad asimismo abierta a la transgresión. Más allá de las visiones sobre el anquilosamiento del Antiguo Régimen, González es capaz de valorar la síntesis de herencias y novedades, puesto que “en multitud de ocasiones la innovación solo es una manera diferente de asumir la herencia”.

El autor realiza un minucioso análisis iconológico a través de la literatura espiritual editada entre mediados del siglo XVI y los años ochenta del siglo XVII, con particular atención a los autores españoles y su manera de entender la imagen. Analiza los postulados en torno al Concilio de Trento, que completa con las aportaciones hispanas y contextualiza en su panorama internacional desde el *De la pintura antigua* (1548) de Francisco de Holanda, hasta obras de fin de siglo como las de Antonio de San Román (1583) o Jaime Prades (1596). González analiza la *imago eloquens*, su relación con la reliquia, los diferentes soportes y medios de difusión como la estampa, sus discursos didácticos, así como sus recursos retóricos y escenográficos. Subraya figuras como la écfrasis y fenómenos como la metapintura, cuya intensificación es uno de los fenómenos más característicos de la Contrarreforma, como se recoge de la reciente muestra en el Museo del Prado.

El núcleo del libro se adentra en la piedad contrarreforma hispánica, como purificación moral desde la nueva espiritualidad que deriva de la *devotio moderna* y que tiene en la introspección una de sus claves, a través de la mística basada en la imaginación, la meditación y la contemplación, su objetivo esencial. Teólogos y censores se encargan del control del proceso comunicativo, mientras que los propios libros interpelan al lector imperativamente, “oye”, “toca”, “mira”, procedimiento común a la pintura del período. La imagen religiosa busca conmover, para lo cual precisa de una ponderada cualificación de los mecanismos que despiertan la complicidad y la cooperación del espectador, en un camino de ida y vuelta desde y hacia profundos referentes ideológico-espirituales. La imagen ideal resulta, pues, aquella que se erige en canal de conversión, como en el caso de santa Teresa.

El arte de la Contrarreforma, antitético por definición, ofrecía un bálsamo frente al pesimismo existencial del hiperbólico y melancólico pensamiento barroco, para mejorar la imagen que de sí misma y de las instituciones tenía la sociedad, al tiempo que criticaba las vanidades del mundo y el sometimiento a los sentidos. El fenómeno es comparable a la iconoclastia tardoantigua: no se anulan la imagen o los sentidos, sino que se procura un control eficaz sobre ellos desde el poder. Se apela al sentimiento, al amor, al recuerdo y a la introspección; la religiosidad raya en pensamiento mágico y se explotan las visiones y revelaciones; o se sublima a través de una erudición retórica, dotada de ingenio e imaginación en paralelo a las ciencias, con prodigios visuales y que en ocasiones conduce a la melancolía. Todos estos factores interactuaron a nivel global por primera vez en el panorama hispánico, con las tensiones entre hegemonías, pluralidad y sincretismos, que nutrieron un rico patrimonio visual y textual híbrido sin precedentes. Un panorama de autosuperación en el que, como declaró Felipe II, “*non sufficit orbis*”.

En suma, la obra de González Sánchez ofrece una nueva lectura de la peregrinación existencial a través de la imagen en la España global de la Contrarreforma, un recorrido a través de su laberinto cultural y

religioso, que discurre a través del conocimiento de la condición humana hacia un camino de introspección, purificación y salvación mediadas por la obra de arte. Un libro en el que se ha sabido otorgar al mundo hispánico del Barroco, lejos de leyendas negras, grises o rosas, un papel central en el corazón de dos de los conceptos clave del período: imaginación e invención. La Contrarreforma procuró así un equilibrio inestable entre razón y sentimiento, que en la Edad Contemporánea la publicidad acabará por romper.

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
Instituto de Historia, CSIC