

RECENSIONES

HERRÁEZ, M.^a Victoria / COSMÉN, M.^a Concepción / TEJEIRA, M.^a Dolores / MORÁIS MORÁN, José Alberto (eds.): *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval. / Bishops and Cathedrals. Art in Late Medieval Castile*. Berna: Peter Lang, 2018, 686 pp., 161 ilus. color y b/n [ISBN: 978-3-0343-3333 e-ISBN: 978-3-0343-33344 / 978-3-0343-3335-1 / 978-3-0343-3336-8. DOI: 10.3726/b13427]

Desde la publicación del libro homenaje a Joaquín Yarza y Luaces *Imágenes y promotores en el arte medieval* (U. A. de Barcelona, 2001) importantes publicaciones se han centrado en los comitentes entendiendo éstos no solo como los pagadores de ambiciosos proyectos artísticos, sino como copartícipes del diseño creativo o intelectual de los mismos. A esta línea viene a sumarse con gran acierto el libro *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval* coordinado por los profesores de la Universidad de León M.^a V. Herráez, M.^a C. Cosmén, M.^a D. Tejeira y J. A. Moráis dedicado de modo específico a los conjuntos catedralicios bajomedievales. La iniciativa, editada en la prestigiosa editorial Peter Lang, está vinculada a un asentado grupo de investigación con una relevante producción historiográfica (*Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Silex, 2014).

El libro es una aportación coral con 18 estudios centrados en el ámbito castellano y una segunda parte con cinco trabajos relativos a edificios de la corona de Aragón y Navarra. Son diferentes los ejemplos elegidos y las obras señaladas por lo que hubiera sido deseable una estructura más razonada de las numerosas aportaciones integrantes del manuscrito; no obstante, en muchas de ellas hay un hilo común: pergeñar la personalidad de estos obispos atendiendo a su formación universitaria, intereses culturales, espíritu reformista, vinculación a núcleos de poder —en muchos casos la corte— y, como corolario, plantear su comitencia artística en el edificio catedralicio entendido como la imagen visual más contundente de su diócesis. Y, paralelamente, llamar la atención sobre la posible participación en estos proyectos de otros miembros del cabildo cuya identidad ha quedado frecuentemente silenciada bajo el aura de las dignidades episcopales. De este modo, ciertamente, tras la lectura de este trabajo colectivo de imprescindible lectura para un medievalista, la mirada se ensancha, los proyectos se contextualizan y se ofrece una imagen holística del patrocinio artístico.

Imagen que suele aparecer vinculada a un término de connotaciones estéticas: modernidad. Una motivación reformadora supuso la desaparición de “vetustas” catedrales románicas o mezquitas aljamas (J. Fernández: Cuenca) y paralelamente el alzado de noveles proyectos (J. Martínez de Aguirre: Pamplona), con prácticas particulares como el “respeto” hacia la mezquita de Córdoba (M. Á. Jordano / J. A. Romero) o la construcción aladaña de la catedral nueva de Salamanca y la consiguiente pervivencia de su edificio románico. Debemos seguir reflexionando sobre las motivaciones plurales (económicas, de escala, valor cultural, político...) de estas disímiles intervenciones en la línea del planteamiento seguido en el estudio de la sede palentina como una escala intermedia en el ascenso a las sedes episcopales más prestigiosas (V. Herráez). Ciertamente, la personalidad de ambiciosos obispos y de marcada proyección internacional está vinculada a la elección de estéticas innovadoras o artistas de “vanguardia” que, plausiblemente, debieron incorporarse a las Casas y cortes episcopales sobre las que todavía planean varios interrogantes. Lope de Barrientos mostró su predilección por Hannequín de Bruselas y Egas Cueman (F. Villaseñor). En Sevilla, encontramos el binomio Juan de Cervantes-Mercadante de Bretaña (T. Laguna); en Palencia, Sancho de Rojas contactó con Isambart (Herráez); en León, Pedro Fernández de Vaca se vincula a los trabajos del maestro Jusquin y Nicolás Francés (C. Rebollo); y, en Burgos, el muy docto Alonso de Cartagena (L. Cuesta) eligió a Hans Colonia para el alzado de las célebres agujas convertidas en un hito visual de la ciudad y, por eso, sufragadas parcialmente por patronato municipal (R. Payó y E. Simón).

Resulta oportuno subrayar esta asociación municipio-catedral porque, a la inversa, el patrocinio episcopal, asimismo, incluyó otras fundaciones caritativas o religiosas sin el olvido del palacio episcopal o

reformas urbanísticas de calado (C. Cosmén: Salamanca / G. Boto y M. Serrano: Tarragona). Actuaciones que reflejan pugnas de poder, pero también entretejen un *skyline* urbano con muy variados matices donde se incluye otro valor referencial: la memoria.

Distintos trabajos analizan los modos empleados para otorgar a esa premisa una dimensión artística. El abanico de opciones incluye la copia o emulación de imágenes devocionales (Herráez), temas icónicos (C. Gómez: Tarazona) o piezas de arte mobiliario (J.A. Romero: Palencia) con el objetivo de establecer sinergias de notable valor cultural y, en una posición preferente, el universo de lo funerario. La memoria discurre íntimamente vinculada a estas prácticas *post-mortem* analizadas como elemento de datación cronológica, a modo de episcopologio visual de la sede (Boto y Serrano) o a través del estudio de monumentos individualizados (Cosmén, C. Varela) que unen a su valor *per se* la cualidad de inmortalizar liturgias y paraliturgias de valor efímero (Laguna).

Para ello, en esta mirada global aludida, resulta fundamental la elaboración de prosopografías episcopales (E. de los Reyes) o la relectura de fuentes textuales básicas como los testamentos (D. Teixeira) o los inventarios de los poliédricos tesoros catedralicios que incluyen desde alhajas o reliquias hasta exóticas, armas o bulas. Los trabajos de S. Domínguez, M. Pérez, Á. Pazos o C. Castro atienden a esta realidad desde plurales perspectivas: taxonómicas, comparativas o en términos de cultura visual al prestar el acento a la temporalidad de sus modos expositivos y la creación de escenografías cambiantes en los escenarios templarios (Boto y Serrano).

Y no podemos olvidar un último componente: el sapiencial. La erudición ligada a la fe plasmada en iconogramas alusivos al conocimiento (A. Hernández: Huesca), la creación de bibliotecas catedralicias (Cosmén) o colegios (L. Vasallo) donde la memoria textual se enhebra a la memoria visual de las sedes episcopales.

OLGA PÉREZ MONZÓN
Universidad Complutense de Madrid

BOTO, Gerardo (ed.): *Salamanca-Ciudad Lineal-Palamós. Las arcadas claustrales de Mas del Vent*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, 492 pp., 525 illus. b/n y color [ISBN: 978-84-9012-956-2].

En 1995, el estadounidense J.F. Moffitt sacudió los cimientos de la Arqueología y la Historia del Arte en España con la publicación de *Art Forgery. The case of the Lady of Elche*, traducida dos años después bajo el título de *El caso de la Dama de Elche. Crónica de una leyenda*. El texto, que postulaba que la famosa escultura íbera no era sino una falsificación realizada en 1897, pocos meses antes de su descubrimiento, obtuvo el beneplácito, tan sorprendente como efímero, de alguno de los catedráticos más reconocidos del mundo académico peninsular y el asunto pasó a ser tema de debate en las páginas de los diarios. Un excepcional estado de conservación, la exageración del carácter indígena de la obra acompañando a una ¿inusual? caracterización psicológica del personaje, o el formato elegido, un busto, fueron algunos de los argumentos esgrimidos para sustentar su teoría cuando, en el fondo, cualquiera de ellos de lo que hablaban era de la creación de una obra sobresaliente a partir de la sabia combinación de toda una serie de rasgos singulares y no por ello falsos. Potenciando el carácter cíclico de la historia, un debate similar saltó a los medios casi década y media más tarde, teniendo en esta ocasión como protagonistas a unos restos románicos remontados a modo de arquerías claustrales en una finca particular de la localidad de Palamós. De nuevo, la duda sobre si se trataba de un original o de una recreación historicista, cuando no de una falsificación más o menos lograda, proyecta desde entonces y hasta la actualidad una polémica que, desde los primeros momentos, se ha visto contaminada por intereses extra artísticos colaterales.

En su respuesta a Moffitt, R. Olmos y T. Tortosa (*AEspA*, 1996) apuntaron que, seguramente, las conclusiones del profesor norteamericano no hubieran sido las mismas si hubiese analizado la escultura ilicitana “en sí misma”. Y este es precisamente el punto de partida y la premisa metodológica que sustenta las investigaciones compendiadas en este volumen, en el que, desde los primeros compases, se atiende a la necesidad de convertir en auténticos protagonistas a los restos cuestionados.

Toda vez que los análisis geológicos y petrológicos a cargo de M. Vendrell y P. Giráldez confirman la “antigüedad secular” de la mayor parte de las piezas, talladas en caliza de Villamayor y sometidas en muchos casos a procesos de repristinización posterior, el peso de la investigación recae en los distintos capítulos en los que G. Boto se fija, uno a uno y en detalle, en todos los restos conservados, atendiendo a su análisis formal, a las distintas técnicas de talla evidenciables y a la procedencia posible de cada una de las plantillas catalogadas. En una visión nada sesgada, y tomando como ejemplo el caso de las cestas, el cotejo de los datos trae como consecuencia la asunción como capiteles antiguos únicamente del 43% de las

piezas, con el consecuente expurgo mayoritario de las restantes. Quizás por ello y como avance del contenido interior, el título del libro es una auténtica declaración de intenciones: lejos de hablar de “un claustro” en sentido integral, lo que pudiera alimentar las críticas sobre su carácter falsario, únicamente publicita un estudio sobre “arcadas claustrales”.

Como siguiente paso, si tanto el material como lo plástico apuntan hacia Salamanca, A. Ledesma trata de fijar, repasando los datos documentales y estilísticos a su disposición, a qué monumento pudieron pertenecer las piezas ampurdanesas. Y, por múltiples caminos, todos los indicios concluyen en un mismo espacio: el claustro de la antigua seo helmántica. La síntesis aquí de diferentes plantillas de geografía y cronología diversas, deja de ser un factor negativo si se presta atención a un procedimiento tan común en época románica como el de la *variatio*, según ilustra con ejemplos contemporáneos E. Lozano.

Con estas evidencias sobre la mesa, de nuevo Boto y Ledesma se enfrascan en un empeño, que en no pocos párrafos se revela como una auténtica labor detectivesca, y que les permite considerar cuándo y por qué pudo ser desmontado este patio catedralicio; cuándo, a quién y por quién pudo ser vendida la “piedra vieja” a comienzos del XX (época dorada del comercio internacional de antigüedades medievales en la Península, como se encarga de recordar J.L. Hernando); y quiénes fueron sus propietarios desde que abandonó la ciudad del Tormes y hasta su instalación en la Costa Brava. Como advierte el Prof. Boto, si con las piezas adquiridas ya se recrearon unas galerías claustrales y no otra solución constructiva factible, en el solar madrileño de Ciudad Lineal, opción secundada más tarde en la finca gerundense de Mas del Vent, es porque en su origen procedieron de un claustro y aún se guardaba memoria de ello en el momento de la venta. Suscribiendo lo formulado por él, “tan sencillo como evidente”. Y, si en algún punto no fuera así, *in dubio pro reo*.

Para concluir, considero necesario señalar que, además de cumplir con el objetivo principal de la investigación, el volumen se convierte en una reivindicación del historiador del arte y de su método de trabajo, no apriorístico, sino contrastado en datos, pluridisciplinar y de múltiple enfoque, por lo que es de agradecer que haya sido una editorial universitaria quien haya apostado por la obra y haya devuelto el debate al ámbito académico, del que tal vez no debió salir.

MARTA POZA YAGÜE
Universidad Complutense de Madrid

ZALAMA, Miguel Ángel (dir.) / PASCUAL MOLINA, Jesús Félix / MARTÍNEZ RUIZ, M.^a José (coords.): *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, Gijón: Ediciones Trea, 2018, 358 pp., illus. b/n. [ISBN: 978-84-17140-38-0].

En los últimos años el estudio de los tapices ha suscitado especial interés a los investigadores debido al cambio de paradigma historiográfico que ha supuesto la superación de las teorías decimonónicas que relegaban los tapices frente a las pinturas.

La publicación de *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, bajo la dirección de Miguel Ángel Zalama y la coordinación de Jesús Félix Pascual Molina y María José Martínez Ruiz, supone un hito dentro de esta tendencia por lo plural del conjunto de ensayos que recoge entre sus páginas así como por su calidad científica.

A través de los 18 capítulos que componen este volumen, escritos por profesores universitarios, conservadores de museos y miembros de instituciones científicas, se explora el cambio de significado del concepto de magnificencia, desde la virtud aristotélica en época medieval hasta la pura ostentación de los magnates americanos en la primera mitad del siglo XX. Además, se analiza el uso de los tapices en diferentes festividades, civiles y religiosas, y en distintos ámbitos desde el cortesano hasta el eclesiástico. No puede faltar en este trabajo el estudio iconográfico de varias series de tapicería.

En la introducción, Miguel Ángel Zalama repasa la fortuna crítica de los tapices desde el siglo XV hasta los inicios del XX. En el siguiente capítulo, el director de la publicación analiza la ventura de las tapicerías de la reina Juana I, expoliadas por su hijo Carlos V.

A continuación, Domínguez Casas nos ilustra sobre el papel de los tapices y estandartes en diferentes celebraciones en torno a la figura de Carlos V, desde los funerales de su abuelo el emperador Maximiliano I en Barcelona y Malinas hasta su utilización en el decimonoveno capítulo de la Orden del Toisón de Oro en la ciudad condal.

El profesor Jesús Félix Pascual Molina rastrea la relación de Felipe II con el arte de la tapicería, remontándose al momento en que el emperador, en 1535, ordenó dar casa propia al príncipe, evidenciando el papel primordial de las tapicerías dentro de la fiesta cortesana ya en la infancia del futuro monarca.

Por su parte, Víctor Mínguez estudia la representación de la Batalla de Lepanto, en los tapices de Andrea Doria comparando su iconografía con las pinturas de Luca Cambiaso del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

En el sexto capítulo, Fernando Checa investiga la riquísima colección de paños de los monasterios de patronato real de la corte habsbúrgica española, las Descalzas y la Encarnación de Madrid, evidenciando cómo la donación por parte de la monarquía a las instituciones religiosas de paños decorativos, brocados, bordados e indumentarias formó parte de la práctica devocional de los Habsburgo.

Seguidamente, Pascual Chenel examina la importancia de las decoraciones textiles en las fiestas regias del Madrid de Felipe IV y Carlos II, piezas decorativas especialmente relevantes como parte de las arquitecturas efímeras, portadoras de significantes vinculados a cada celebración.

Patricia Andrés González desgrana minuciosamente una de las celebraciones más importantes de fines de la Edad Media y Edad Moderna, el Corpus Christi, abordando su estudio desde el punto de vista religioso, artístico, cultural y social.

Por su parte, el profesor Rafael Moreira de la Universidade Nova de Lisboa describe la historia de la colección de tapices del museo y catedral de Lamego, en Portugal, con especial atención hacia los tapices encargados por el cardenal Bernardo Cles.

El estudio de la serie de Túnez, encargada por María de Hungría a Jan Cornelisz Vermeyen, es abordado por M.^a Concepción Porras Gil quien subraya el papel coadyuvante de dicha serie en la construcción de la imagen imperial de Carlos V, además de su importancia como documento visual para el estudio de la historia militar y de las fortificaciones.

Valeria Manfrè realiza un interesante recorrido por la evolución de la iconografía de las ciudades en los tapices.

Dentro del contexto ideológico de los nobles durante los siglos XVI y XVII la función de las tapicerías es estudiada por Antonio Urquizar a través de varios textos de época.

Desde la historiografía artística Matteo Mancini analiza las concomitancias existentes entre las tapicerías y sus imitaciones pintadas, ejemplificando este hecho entre la Capilla Sixtina y los frescos de la Batalla de Higuera del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Elena Vázquez Dueñas nos proporciona el análisis iconográfico de varios tapices astronómicos. A través del texto de Carmen Berlabé conocemos la colección de tapices de la Seu Vela de Lleida. Mientras que Sofía Mata de la Cruz nos ilustra sobre la colección de tapices del Museo Diocesano de Tarragona durante la Exposición de Arte Antiguo en Barcelona en 1902.

Los dos últimos capítulos del volumen aportan luz al viaje de los tapices españoles fuera de nuestras fronteras. Astrid Maulhardt sobre la presencia de los tapices en la Argentina de los siglos XIX y XX y el de María José Martínez Ruiz, mostrándonos entre otros interesantes aspectos el apabullante mundo de los coleccionistas americanos de la talla de J. P. Morgan, W. R. Hearst y J. D. Rockefeller y su gusto por las tapicerías españolas.

En definitiva, un conjunto de artículos en los que el estudio de los tapices es abordado desde diferentes perspectivas, que constatan el cambio de paradigma en torno a su importancia en la Edad Moderna.

M.^a CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ
Universidad de Valladolid

TAÍN GUZMÁN, Miguel: *A Medici Pilgrimage: The Devotional journey of Cosimo III to Santiago de Compostela (1669)*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2018, 150 pp, 152 illus. [ISBN 978-1-909400-93-1].

La presencia de un miembro destacable de la familia Medici en Santiago de Compostela en la segunda mitad del siglo XVII podría parecer un mero caso excepcional de devoción particular debido a la profunda religiosidad del personaje. Además de esto, el viaje de Cosme III desde Cadaqués hasta A Coruña, pasando por Zaragoza, El Escorial, Toledo, Córdoba, Granada, Sevilla o Lisboa, debería interpretarse como el necesario viaje de formación del joven noble, como ya había desarrollado en el norte de Italia y en Centroeuropa pocos años antes. Como demuestra Taín en este estudio a partir de documentación contemporánea, estos fines estaban presentes en el viaje, pero tanto el diseño del itinerario como las entrevistas con ciertos personajes florentinos residentes en la península hace pensar en otros objetivos complementarios. A pesar de no tratarse de una visita oficial, las reuniones mantenidas muestran el trasfondo diplomático del periplo, lo que implicaría consecuencias de diverso tipo, en un momento clave del desarrollo del comercio con las Indias Orientales y Occidentales, de las consecuencias del final de la Guerra de los Segadores o incluso de la Unión de las Coronas Ibéricas. No debe resultar extraño que poco después de la llegada de Cosme III a

Florenia, se recibiera el retrato de Moctezuma II realizado en México y aún conservado en la ciudad italiana. Por último, las crónicas del viaje suponen un análisis extranjero de estas ciudades en un momento similar, lo que permite una visión cruzada de gran interés, teniendo a Compostela como centro.

La visión de Santiago realizada por los cronistas que acompañaron al joven Cosme III había sido abordada en estudios previos, incluyendo tanto exposiciones como perspectivas del propio autor. En este volumen se ofrece un paso más, basado, entre otros aspectos, en la consulta pormenorizada de los dibujos de Baldi. Gracias a este trabajo y a partir de un profundo conocimiento de la ciudad compostelana en el siglo XVII, ha sido posible identificar nuevos elementos constructivos hoy perdidos. Además, se intentan reconstruir los puntos por los que debió pasar la comitiva para así interpretar mejor sus crónicas. Toda esta investigación requiere de un profundo conocimiento de la realidad compostelana, así como de los horizontes diplomáticos y religiosos mediceos del momento. Exige también acercarse al contexto florentino desde una perspectiva mucho más amplia que la tradicional para el que había sido uno de los centros clave de la innovación artística europea. Esta renovada interpretación debía fundamentarse necesariamente en una destacable experiencia en los archivos de ambos países, tanto en aspectos gráficos como textuales. La diversa organización de los fondos italianos sobre la familia Medici ha obligado al autor a una intensa búsqueda y lectura crítica de los textos que ha dado como resultado una visión más plural de la visita, y con ella de los edificios y eventos reseñados.

En cuanto a la estructura del trabajo, comienza con un capítulo sobre las fuentes que describen el viaje, otro sobre la presencia de la comitiva florentina en Santiago de Compostela, así como otros dos sobre la catedral y sus ritos o los apuntes de Pier Maria Baldi, además de un apéndice documental con transcripciones de los originales. Este último merece especial atención ya que los dibujos de la catedral desde diferentes perspectivas, algunos de destacable detallismo, sirven de documento gráfico para conocer el estado de la obra medieval y de las adiciones de principios del siglo XVII, previa a la próxima reforma de las torres. Para mostrar estas propuestas con nitidez, el volumen se encuentra profusamente ilustrado, recuperando tanto vistas de ciudades o piezas artísticas como esquemas realizados a partir de visiones aéreas de la actual ciudad compostelana.

Este volumen, escrito en inglés, ha sido publicado por una iniciativa clave en el acceso a los fondos archivísticos de la familia Medici como es el *The Medici Archive Project*. Con trabajos como estos se pretende superar la visión legendaria del Granducado, rescatando un aspecto más del interés de la república florentina en el fenómeno contemporáneo de la mundialización, y con ello, en su papel en el teatro diplomático europeo. Así, será posible ir construyendo un discurso histórico artístico más plural y transnacional basado en el cruce de información de diferentes archivos y en el estudio de las piezas conservadas.

PEDRO LUENGO
Universidad de Sevilla

HEREZA, Pablo: *Corpus Murillo. Biografía y documentos*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (Icas), 2017, 605 pp., 50 ilus. b/n y color [ISBN:978-84-9102-052-3].

Publicado en la ciudad natal de Murillo, en el marco del cuarto centenario de su nacimiento, el libro de Pablo Hereza representa una aportación capital al estudio de la vida y obra del artista sevillano. Se compone de dos partes: un *corpus* de fuentes documentales que recoge 272 documentos de archivo y manuscritos (al cual se añaden unas 87 fotografías de firmas del artista) y una biografía estrechamente relacionada con estos documentos.

La reunión por primera vez de estas fuentes imprescindibles para el conocimiento del artista colma por fin una laguna, tanto más lamentable si nos acordamos que, por ejemplo, el *Corpus Velazqueño* vio luz por primera vez en 1960 con *Varia Velazqueña*. Atañen a la vida de Murillo, pero también a la de su entorno más próximo. La mayoría de los documentos transcritos aquí, casi en su totalidad, ya eran conocidos, desde los trabajos pioneros de Ceán Bermúdez (1800, 1806), Francisco Tubino (1864) y Santiago Montoto (1923) hasta los hallazgos más recientes de Duncan Kinkead, Peter Cherry o Fernando Quiles. Pero la dispersión en el tiempo y el espacio de sus publicaciones puntuales complicaba su uso e impedía una vista de conjunto. Hereza añade a este conjunto 26 documentos inéditos, algunos particularmente interesantes, como una carta de aprendizaje en casa de Murillo (1646) o los trámites matrimoniales entre Nicolás Omayzur, gran protector de Murillo, e Isabel Malmami (1672). Refuerzan el retrato de un artista muy implicado en la vida de Sevilla, que maneja las diferentes redes sociales de la ciudad, tanto las religiosas —lo que no quiere decir que no fuera devoto sincero— como las económicas, las de los mercaderes flamencos o de los traficantes con la Tierra Firme. Este padre de familia inquieto sabe ganar dinero, ascender en la escalera

social y ser reconocido como persona influyente en la ciudad. Pero nunca compró su propia casa y llevó una vida itinerante entre varias colaciones de la ciudad. Hereza presenta los documentos en orden cronológico y moderniza su escritura original “bajo un criterio de legibilidad” que va mas allá de la habitual introducción de puntuación, en la optimista esperanza de acceder a un público generalista. Algún historiador podrá lamentar esta modificación de la forma original de una fuente primaria. Hereza ha reunido cuidadosamente el repertorio de las referencias bibliográficas de las transcripciones o citas anteriores. Considerándolo todo, uno se da cuenta de cuanto han sufrido los archivos de Sevilla: la pérdida de libros de defunciones, el hecho de que varias veces el estudio biográfico-crítico de Montoto (1923) haya sido la única fuente posible; y también el hecho de que, finalmente, haya relativamente pocos documentos sobre su actividad artística, aunque estemos dispuestos a creer con el autor que su bonhomía de carácter le eximía de hacer contratos.

Escrita con un tono muy personal, algo enfático de vez en cuando, la biografía ofrece vida a estos documentos que aparecen como la única armadura de un relato que casi no se refiere a la historiografía murillesca. La ausencia de documentos para tal o tal circunstancia de la vida de Murillo puede dar pie a reflexiones muy pertinentes de parte del autor, por ejemplo cuando considera la cuestión de la pérdida o inexistencia de la carta de aprobación al examen gremial de Maestría, en relación también con su primera mención profesional como “pintor de imaginaria” en su licencia matrimonial (1645), o cuando cuestiona la ausencia de Murillo entre los testigos que apoyaron a Velázquez en su pedida del hábito de Santiago. El seguir paso a paso la implicación que estos documentos tuvieron sobre Murillo, en cualquier caso, pone de relieve no solo las diferentes peripecias de su vida personal, sino que también destaca su evolución.

VÉRONIQUE GERARD POWELL
Université Paris-Sorbonne, Paris IV

RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *La desamortización eclesiástica en Zaragoza a través de la documentación conservada en el archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1835-1845)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018, 467 pp. [ISBN: 978-84-9911-494-1].

Por efecto de la política liberal desamortizadora se estableció un nuevo interés cívico y patriótico por los denominados “bienes nacionales” recuperados en los conventos y monasterios suprimidos, contemplados algunos de éstos como “monumentos de España”. Al mismo tiempo que se desarrolla esta categoría ideológico-cultural se forjaría en España la erudición académica profesional así como el perfil de un nuevo funcionario de la cultura y la gestión del patrimonio histórico-artístico. El proceso desamortizador de 1835 se organizó por provincias según el nuevo orden de administración y en su desarrollo desempeñaron un papel fundamental para la conservación del patrimonio histórico-artístico los eruditos académicos locales. Éstos formaron una Comisión artística para la recogida de las esculturas, pinturas, archivos y libros contenidos en los bienes suprimidos. Todo esto en un ambiente crispado por el anticlericalismo y una guerra civil que vaciaba las arcas del Estado. La Comisión artística de Zaragoza recayó en los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, con un especial protagonismo de los profesores de pintura, Narciso Lalana y de escultura, Tomás Llovet. El actual archivero de la Academia y académico de número, Wifredo Rincón García —del Instituto de Historia del CSIC y especialista en pintura y escultura del siglo XIX—, descubrió un importante legajo trasapelado de hojas sobre la desamortización de 1835 en el archivo académico. La edición de este corpus revela la historia detallada de la Comisión y de todos los problemas a los que se enfrentó, el primero y fundamental el de la falta de medios materiales y económicos (“no puede verificarse por falta de fondos”, ap. 4, p. 448). W. Rincón transcribe 167 documentos (pp. 185-381) entre oficios, cartas, informes y extractos de las actas de la Academia de San Luis, comprendidos cronológicamente entre 1835 (reales decretos de supresión de conventos y monasterios)¹ y 1837 (extinción de la Comisión artística de la Academia y creación de la Comisión científica y artística) con otras noticias de la Academia relativas a la desamortización hasta 1845. Se editan en apéndice (pp. 385-450) dos inventarios (1836 y 1837) de pinturas y esculturas procedentes de desamortización y dos más (1842) que rela-

¹ La Institución Fernando el Católico (IFC) también ha editado en el mismo año de la monografía del Dr. Rincón, sendas tesis doctorales sobre las desamortizaciones de Mendizabal y de Madoz. Vid.: Pascual Marteles López. *La desamortización de Mendizabal en la provincia de Zaragoza (1835-1851)*, Zaragoza: IFC, 2018 y Encarna Moreno del Rincón: *La desamortización de Madoz en la provincia de Zaragoza (1855-1875)*, Zaragoza: IFC, 2018.

cionan los “cuadros” almacenados y las obras “consideradas de mérito” por la Comisión. Si la labor de edición no ha sido pequeña el autor prelude su diplomático con un completo y erudito estudio del patrimonio histórico-artístico desamortizado perteneciente a los conventos y monasterios mencionados documentalmente (pp. 77-162).

La mayoría perteneció a la capital zaragozana salvo las noticias de varios importantes bienes alejados de la capital. Este fue el caso de la cartuja de Aula Dei. Entre la documentación aportada destaca por su singularidad la noticia de la existencia en 1836 de “los bocetos originales de Goya [de las pinturas de la iglesia] que estaban en la Sala Capitular”. El oficio dirigido por la Comisión de la Academia al administrador de la cartuja (1836) indica que antes de que la Comisión fuera a la cartuja para inventariar las pinturas ya se “habían ocultado los bocetos” (doc. 82). Extraviados los modelos (entre otros más) nunca fueron hallados a pesar de la insistencia administrativa de la Comisión y en la actualidad permanecen en paradero desconocido. Esta mínima noticia ilustra: 1º) el desarrollo del proyecto pictórico de Goya mediante la utilización de bocetos de presentación (como fue el caso algo anterior, en 1772, de la *Adoración del nombre de Dios* para el coreto de la basílica del Pilar) conservados luego en poder del cliente (aunque no siempre fue este el proceder), una práctica habitual en la época a pesar, por desgracia, de los no muy abundantes ejemplos españoles; y 2º) la persistencia de la memoria de la autoría de Goya, poco más de medio siglo después de la terminación de los murales; probablemente la “ocultación” de los modelos esté en relación con el inicio de la fortuna crítica (y por tanto de su interés en el mercado del arte) de la obra del pintor de Fuendetodos. W. Rincón construye un exhaustivo relato historiográfico de las pinturas de Goya y escribe la hipótesis de que una parte de los bocetos fueran trasladados a la parroquia de la cercana población de Villamayor (pp. 91-98).

RICARDO CENTELLAS SALAMERO
Diputación Provincial de Zaragoza

RODRÍGUEZ ROMERO, Eva J. (dir.): *Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid*. Madrid: Conarquitectura Ediciones, 2018, 271 pp., 242 ils. b/n y color [ISBN: 978-84-947768-5-4].

Los estudios sobre el paisaje de Madrid han experimentado un enorme auge durante los últimos veinte años. Eva J. Rodríguez Romero ha contribuido como la que más en este sentido, habiendo desarrollado hasta la fecha una dilatada trayectoria de investigación, siempre centrada en el paisaje de la ciudad de Madrid. El libro que aquí se reseña es fruto de los trabajos llevados a cabo durante los últimos años por el grupo de investigación “Patrimonio, arquitectura y paisaje”, que ella dirige, de la Universidad CEU San Pablo. Los textos incluidos en este libro son el resultado principal del proyecto de investigación “Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid: del siglo XIX a la actualidad”, proyecto enmarcado en el denominado “Plan Nacional”, financiado por el MINECO. Conviene subrayar esta circunstancia, la de que un proyecto de investigación haya dado lugar a la publicación de este completo e interesante volumen, que reúne aportaciones muy variadas a cargo de los siguientes autores, además de la propia Eva J. Rodríguez Romero: Carlos Sáenz de Tejada, Rocío Santo-Tomás, Javier García Gutiérrez Mosteiro, Miguel Lasso de la Vega, Guadalupe Cantarero, María Isabel Pérez, Santiago de Molina, Carmen Añón, Ana Luengo, Juan Tejela, María Jesús Montero, Benito Jiménez.

Los temas tratados por estos autores son, entre otros, los siguientes: la transformación del paisaje urbano de Madrid vista a través del excelente y siempre interesante plano de Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero, los caminos de Alcalá, los Carabancheles y El Pardo, las quintas de la nobleza, Las Vistillas, el río Manzanares, el paisaje de Madrid visto a través de la pintura.

El libro incluye una completa recopilación de mapas y planos más o menos conocidos, muchos de ellos inéditos, así como gráficos de elaboración propia, que resultan muy útiles y complementan los elaborados anteriormente por otros autores. Resultan especialmente atractivas algunas figuras, entre las que destacaría quizá la figura 8 incluida en la página 19, la cual, siendo una fotografía, se engarza a la perfección en la tradición de vistas pictóricas de la célebre “cornisa de Madrid”.

Resulta difícil destacar capítulos concretos, pues tanto los estudios sobre el plano de Ibáñez de Ibero, como otros sobre Carabanchel, El Pardo o las quintas del camino de Alcalá son todos ellos muy completos y detallados. Por su novedad, sin embargo, merecen destacarse los estudios sobre el palacio de Leganitos a cargo de María Isabel Pérez y el paisaje de Madrid en la pintura del siglo XX por Benito Jiménez.

Si bien, como ya se ha indicado, algunos de los temas incluidos en este libro ya habían sido tratados con anterioridad (en ocasiones por los propios autores), se ofrecen multitud de novedades concretas, así como una nueva interpretación de muchos de esos temas. Siendo un libro completo y erudito, tiene algo de

actualización y recopilación definitiva, si es que esto es posible, como prueba el hecho que se han incluido en él cerca de cuatrocientas referencias bibliográficas. Sin duda, este libro será en el futuro un referente fundamental para todos aquellos interesados en la historia y la evolución del paisaje de la ciudad de Madrid.

En opinión del autor de esta reseña, este libro, más allá de su indudable valor científico, tiene además la virtud de plantear de nuevo la cuestión de los valores estéticos de Madrid y su entorno, en la línea de autores del Siglo de Oro como Quevedo o Lope de Vega; en definitiva, de plantear una reflexión sobre qué es Madrid.

LUIS RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA
Universidad de Alcalá

DURÁN, Victorina: *Sucedió. Mi vida 1; El Rastro. Vida de lo inanimado. Mi vida 2; Así es. Mi vida 3*. (Edición de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas). Madrid: Residencia de Estudiantes, 2018, 381 pp; 213 pp; 287 pp., ilus. b/n [ISBN: 978-84-946717-8-4; 978-84-946717-9-1; 978-84-949650-0-5].

La historiografía del arte, a diferencia de lo que ocurre en otras disciplinas, como la literatura, ha concedido una menor atención a los denominados documentos del yo. No obstante, las escrituras en primera persona se han revelado como instrumentos de gran valor para aproximarse a un artista e indagar, desde una perspectiva personal y fresca, tanto en su obra como en la intrahistoria cultural de su época. Así, las hasta ahora inéditas memorias de Victorina Durán (Madrid, 1899-1993) se convierten en una lectura indispensable para conocer a esta creadora multidisciplinar.

Publicadas por la Residencia de Estudiantes, se componen de tres volúmenes: *Sucedió*, *El Rastro. Vida de lo inanimado* y *Así es*. A pesar de tratarse de una trilogía secuencial y de que la autora expresa en varias ocasiones la preocupación por ordenar su propia vida, cada libro proporciona, a su vez, una lectura libre e independiente. *Sucedió* narra los acontecimientos vividos desde la niñez en Madrid hasta la madurez en Buenos Aires. *El Rastro. Vida de lo inanimado* recoge diversas evocaciones y emociones generadas por una serie de objetos del conocido mercadillo de la capital española. *Así es* reúne sus experiencias amorosas al tiempo que reivindica la necesidad de tratar la homosexualidad con naturalidad.

Cada libro posee una introducción que tiene por objeto situar al lector así como reconstruir la biografía de Durán. A través del trabajo riguroso y documentado de las editoras, Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas, conocemos datos sobre la creadora madrileña: su formación en música, artes escénicas y artes plásticas; su intensa labor como docente (aunque confiese en su texto que nunca le gustó enseñar); su compromiso con la defensa de los derechos de las mujeres (fue una de las fundadoras del Lyceum Club Femenino); sus trabajos escenográficos en Madrid y Buenos Aires; además de su intensa labor como ilustradora, pintora o articulista. Durán adopta en cada volumen una voz diversa y emplea distintas formas de narración. En *Así es* intercala, incluso, el uso de la primera y la tercera persona del singular. Sin embargo, la escritura limpia y poética de Durán es uno de los elementos transversales de estas memorias. Otro es el cuidado protagonismo que tienen los objetos. Son ellos, mientras viajan por los recuerdos de la creadora, los que conducen al lector por los diferentes pasajes.

Al inicio de *Sucedió*, la artista afirma que las personas “nos desdoblamos con frecuencia” (p. 111). Más allá de la sugestiva imagen surrealista, al escribir, Durán, como si de un personaje teatral se tratase, se desdobra en los objetos que selecciona y que sirven de escenografía a las historias narradas. De esta manera, un botijo nos traslada a la casa familiar; las telas en batik expresan el tiempo transcurrido en el Museo de Artes Industriales; un disfraz de oso condensa la época vanguardista y muestra la relación con Margarita Xirgu, Cipriano Rivas Cherif y Miguel Ortín; con una botella de champán celebramos la medalla de plata obtenida por Durán en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925; con un magnífico auto que tiene un gran letrero y solo unas pocas maletas dejamos Madrid camino del exilio en 1937; a través de una caja de cerillas conocemos la personalidad de Natalio Botana, nuevo amigo en el Nuevo Continente; los materiales del taller de sastrería del Teatro Cervantes y del taller de escenografía del Teatro Colón nos asombran... Quizás para una exiliada, que tuvo que desprenderse de tantas cosas, los objetos se convierten en billetes del tiempo. Así entendemos que, algunos años después de instalarse en Buenos Aires, quisiera recuperar una Venus de mármol blanco. Los de estas memorias serían, siguiendo la categoría de Janet Hoskins, objetos biográficos: no son meros productos, sino que están dotados de las características personales de su propietaria. Tal como expresa en *El Rastro*: “Los objetos tienen su alma, no sé si propia o por impregnación nuestra, pero yo creo que ellos actúan solos, porque ‘viven’” (p. 32). Los objetos, las cosas de *El Rastro*, poseen también capacidades materiales, sensoriales y afectivas. Otro objeto, en este caso una novela, es el responsable de que Durán escriba *Así es*. Según declara, tras leer *El pozo de la so-*

ledad de Radclyffe Hall, decide defender el amor libre y dejar sobre el papel su experiencia con otras mujeres porque “alguna tiene que hablar o gritar, si es que puede” (p. 34).

Además de la ya mencionada introducción en la que Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas ofrecen las claves interpretativas de estas memorias, la edición crítica se completa con abundantes notas que aportan información sobre los hechos evocados por Durán así como con una serie de fotografías que, a modo de biografías visuales, enuncian la personalidad de la creadora.

En definitiva, no cabe duda de que estas memorias contribuirán, tal como era el propósito de las editoras, a la merecida integración del nombre de Victorina Durán en los relatos artísticos.

IRENE GARCÍA CHACÓN
Universidad Complutense de Madrid

RUBIO INFANTE, Paula: *Castillo Negro. Sucesos creativos en torno al Sanatorio Psiquiátrico de Carabanchel*. Madrid: Paula Rubio, 2018, 104 pp., 73 ilus. b/n y color [ISBN: 978-84-09-01715-7].

Lugares de residencia y trabajo, cerrados, densamente poblados por individuos que han de permanecer aislados de la sociedad por un largo periodo de tiempo y cuya vida está estrictamente pautada, administrada. Espacios caracterizados formal y estructuralmente por elementos que funcionan como obstáculos entre el interno y el mundo exterior: puertas cerradas, altos muros, alambre de espino, etc. Así definió el sociólogo Erving Goffman en su texto *Internados* (1961) las “instituciones totales”. De todas ellas, el psiquiátrico penitenciario es, si cabe, la más paradigmática, pues refleja la sujeción del individuo a una multiplicidad de discursos de poder. El Sanatorio Psiquiátrico Penitenciario de Carabanchel —y un hecho artístico ocurrido allí en los años 80— es el punto de partida de la artista Paula Rubio Infante para elaborar una serie de pesquisas que toman forma de libro en *Castillo negro. Sucesos creativos en torno al Sanatorio Psiquiátrico de Carabanchel*, recientemente presentado en el marco del VIII Seminario de Cultura Visual “Imágenes que piensan” del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC. La cuidada edición fue realizada gracias a una Ayuda a la Creación 2017 del Ayuntamiento de Madrid.

Desde el punto de vista cronológico, se trata de un proyecto amplio que comienza con otro anterior, *Rien los dioses* (2013), pero que navega hacia atrás y hacia adentro, hacia lugares remotos de la memoria de su autora. Los “sucesos creativos” a los que refiere su título —un cuaderno de dibujos y una escultura realizados por Manuel Delgado Villegas, el “Arropiero”, durante su internamiento en el centro de Carabanchel— son elementos que han configurado el imaginario de Rubio desde su niñez y están vinculados a su historia familiar. Así, memoria individual y colectiva, discurso científico y violencia institucional, o locura y exclusión se entrecruzan a lo largo de todo el proyecto. Como también se combinan el conocimiento especulativo y el recurso a la evidencia científica y documental, cuya naturaleza “objetiva” aparece inteligentemente discutida.

Desde el punto de vista de su arquitectura, el libro se compone de seis apartados: dos entrevistas y cuatro trabajos científico-literarios. Los entrevistados son Jesús Rubio Sarabia, padre de la artista y funcionario del centro penitenciario durante los años 1973-1990 —fecha de clausura de la institución— y Enrique González Duro, figura emblemática de la Reforma Psiquiátrica y miembro de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, agrupación responsable de un demoledor informe sobre las condiciones de vida los pacientes-reclusos en 1985. La parte literaria corre a cargo de la autora firmante, cuyo texto se acompaña de los de Carmen Ortiz —antropóloga y Científica Titular del CSIC—, Isaac Rosa —escritor— y Carlos Delgado Mayordomo —crítico de arte y comisario—. Diferentes aproximaciones que tienen como punto de confluencia la historia de la institución y del “Arropiero”, que en un momento puntual de su encierro quiso recurrir al arte plástico como medio de expresión o de comunicación con el mundo.

El trabajo creativo de Rubio, difícil de clasificar, podría incluirse en esa rara veta del arte político que se distancia de la propaganda. El proceso se hace visible, desde el cuaderno de campo del antropólogo convertido en *sketchbook*, pasando por la escultura de reducido tamaño o la fotografía, para llegar al resultado final: instalaciones tridimensionales, rotundas en su fisicidad e impactantes en su realismo siniestro, dislocado. Las reflexiones de la artista se centran en aspectos como la *biopolítica* foucaultiana —el poder y el saber, la administración de los cuerpos y las mentes, la razón y su relación con la violencia...—, la falibilidad del discurso científico-pericial, el estatuto del artista y de la obra de arte —hábilmente cuestionados al introducir en la ecuación el espinoso asunto del arte “psicopatológico”— o la memoria generacional y local.

Habida cuenta de la dificultad de señalar algún aspecto que desmerezca este trabajo, echamos quizá a faltar unas dimensiones (físicas) algo mayores del volumen que nos permitiesen acercarnos a una experien-

cia más satisfactoria, quizá no tanto de los textos como de las reproducciones de obras y documentos aportados. En todo caso, se trata de un ejercicio modélico, y por ello muy recomendable, de obra que atiende a los espacios compartidos entre la práctica artística y la teoría, entre el arte y la reflexión historiográfico-estética. Esperamos, por tanto, que esta obra consiga trascender las fronteras del restringido ámbito de la literatura artística, llegando a interesados en otros asuntos como la historia de las instituciones punitivas, los saberes psi o la violencia y su representación.

ÓSCAR CHAVES
Instituto de Historia, CSIC