

RECENSIONES

VÁZQUEZ MANASSERO, Margarita Ana: *El “yngenio” en palacio: arte y ciencia en la corte de los Austrias (ca. 1585-1640)*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2018, 337 pp., ilus. color. [ISBN: 978-84-948925-0-9]

El “yngenio” en palacio: arte y ciencia en la corte de los Austrias (ca. 1585-1640), de Margarita Vázquez Manassero, es un libro muy recomendable para el lector interesado en la cultura cortesana, y lo es de manera particular por lo que atañe a las relaciones entre arte y ciencia en este espacio. Su atención al tema incluye los conocimientos matemáticos y el interés por la medida, el sentido cortesano de los artificios mecánicos, así como el análisis de la función política y social de las formas de representación visual cosmográfica. Estas tres grandes líneas organizan secuencialmente los capítulos.

La intersección entre arte y ciencia ha ganado interés académico en España durante los últimos años, desde los estudios que Alicia Cámara y otros investigadores han dedicado a los ingenieros de la monarquía, hasta trabajos como este relacionados con las colecciones. Entre los últimos podemos recordar también *Arte y ciencia en el Barroco español* (Marcial Pons, 2014) de José Ramón Marcaida. La deriva de este último autor, procedente de la historia de la ciencia y hoy profesor de historia del arte en St Andrews, es una buena muestra de la fertilidad que poseen estos acercamientos híbridos. Su trabajo y el de Vázquez coinciden en la atención al coleccionismo y la noción de representación como medios de enlace entre ciencia y arte. Sin embargo, el interés por la acumulación/preservación en Marcaida y el análisis de las claves cortesanas del asunto en Vázquez responden a acercamientos diferenciados.

Como punto de partida, quisiera indicar que *El “yngenio” en palacio* es un trabajo metodológicamente muy bien construido. La autora otorga un papel central a los objetos científicos en su investigación, y por tanto es muy relevante que articule las preguntas atendiendo al horizonte de recepción de tales objetos. Además, el libro parte de una pregunta de investigación explícita sobre la expansión en la corte de los hábitos de relación con la ciencia y la pintura mantenidos por el monarca Felipe III. En la respuesta a esta pregunta puede encontrarse ambición analítica, aportación de nuevos materiales y voluntad de ofrecer modelos explicativos de alcance global.

Una cuestión que me ha interesado de manera particular es el análisis que se ofrece de las condiciones de recepción de los objetos científicos. La contextualización cortesana subrayaba su capacidad semióforos, su relación con las imágenes artísticas en términos de cultura visual, así como la conceptualización del ingenio como un espacio compartido entre nobles y científicos. En este sentido es interesante por ejemplo la constitución de los mapas como signos sociales. Dado que la cartografía tenía un uso fundamentalmente militar, los mapas podían funcionar como signos del estamento. Esto atañe en primer lugar a la exhibición de mapas del solar propio o de la conquista, y en segundo, y de manera todavía más interesante, a la manifestación de la capacidad de interpretar y crear los mapas. La estampa de Perret con Felipe IV niño acompañado por un compás en una cartela es un perfecto ejemplo de ello. Igualmente es interesante la manera en cómo los mapas remiten hacia un concepto pliniano de imagen que es más amplio que el codificado por la teoría artística de los siglos XVI y XVII. No se trata solamente de que en las galerías de retratos y mapas el linaje y el territorio aparecieran como espacios conceptuales conexos, sino de que ambas formas se igualaban también en su naturaleza representacional. Por otro lado, si habitualmente tropezamos con los nobles de la corte al leer sobre la llegada de pinturas italianas o flamencas a España, aquí nos encontramos con el interesantísimo caso de la recepción del catalejo de Galileo, y las academias literarias se trasmutan en academias de matemáticas. En esta relación académica entre nobles y científicos surgen también varias cuestiones fundamentales, como la comparación de estas colecciones nobiliarias con las científicas que estudió Paula Findlen para el caso italiano, el uso didáctico de las mismas en el entorno de la transmisión de valores dentro del linaje, y la noción del entretenimiento como un hábito nobiliario.

Desde el punto de vista de la historia de las colecciones, el asunto de la interpretación cortesana de los instrumentos científicos enlaza con dos intersecciones de gran atractivo: aquella entre la utilidad práctica de los objetos y su capacidad para ser interpretados en términos de magnificencia, y aquella entre esta utilidad y su exhibición en una colección. El libro maneja de una forma muy apropiada el concepto de “modos de coleccionar” para establecer la existencia de un “coleccionismo científico” en la corte de Madrid. Asumiendo esto, y recordando distinciones metodológicas clásicas como la que puede establecerse entre “tener” y “poseer” (Phillip Blom), cabe preguntarse si este coleccionismo científico ¿es sólo el que establece un uso científico de los objetos (de cualquier objeto) o si también nos vale el acopio de objetos científicos sin un uso científico? El matiz, que no siempre es fácil de percibir ni en la literatura académica ni en las fuentes, aparece felizmente en distintos momentos del libro. En mi opinión este asunto es tan relevante que podría incluso haber articulado el trabajo como principal pregunta de investigación.

¿Cuál fue entonces el valor de uso de los instrumentos científicos en la corte? Vázquez hace una apuesta constante por demostrar que la recepción de estos instrumentos se produjo desde una cultura científica que implicaba su uso. La respuesta, en cualquier caso, está llena de matices. Como la misma autora indica, es complicado verificar el grado de aplicación real del interés teórico por las ciencias, y más todavía en un contexto en el que las fuentes son parcas. Un ejemplo clásico de ello podrían ser las dudas que suscita la afición de Felipe II por los relojes, según fue transmitida por Jean Lhermite. ¿Hasta qué punto su interés por la medida suponía una práctica científica especulativa?

A lo largo del libro hay varios casos similares que tienen una indudable riqueza: ¿hubo uso científico por parte de Felipe III, cuando el libro asume que de este monarca irradiaban las prácticas que se expandían por la corte? ¿cuál era su relación con la artillería o los compases? ¿Qué significa que las paredes de la casa del tesoro se cubriesen con mapas? ¿eran sólo decoración? La pregunta se extiende a cómo y cuándo usaron los cortesanos los instrumentos, o si estaban a disposición de su entorno académico.

Cabe cuestionarse hasta qué punto los casos en que existía una comprensión científica de los instrumentos eran representativos. ¿Quiénes no poseían instrumentos científicos? ¿Quiénes los tenían, pero no eran capaces de utilizarlos ni tenían interés en ello? No hay que olvidar que el contexto, como reconoce el libro, era el de una corte en la que la enseñanza de las ciencias estaba rezagada respecto a la de las letras. Igualmente, podríamos preguntarnos por el posible impacto de la política de imagen pública que se construía a partir de la posesión y exhibición de estos objetos. Si, como se nos dice, los conocimientos técnicos pudieron ser claves para el nombramiento del duque de Terranova como gobernador de Milán, ¿puede intuirse al menos alguna relación entre la exhibición doméstica de aparatos científicos y las carreras militares y políticas de los poseedores? ¿Qué implicaciones puede tener que Páez de Castro dijera en su memorial de El Escorial muchos no entenderían la presencia de estos instrumentos en las bibliotecas ni por su contemplación, deleite o provecho? ¿Por qué entonces otros pocos sí lo hicieron? En la lectura de este libro podrán encontrar claves para estas preguntas.

ANTONIO URQUIZAR HERRERA
UNED

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y SÁEZ, Adrián J. (editores): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. (Con estudios y notas complementarias de Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera). Madrid-Frankf: Iberoamericana Vervuert, 2018, 248 pp., 1 ilus. b/n [ISBN (Iberoamericana): 978-84-8489-077-5; (Vervuert): 978-3-95487-714-0; (e-book): 978-3-95487-715-7]

Una de las cuestiones principales del discurso teórico sobre la pintura en España durante la Edad Moderna fue el de la defensa de su carácter noble, liberal, intelectual. Así se desprende de la lectura de los tratados canónicos, desde la *Noticia general para la estimación de las artes* (1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos al *Museo pictórico y escala óptica* (1715-24) de Antonio Palomino, en los que, entre otras muchas cosas, se destaca el apoyo que en su defensa los pintores recabaron por parte de “grandes príncipes y monarcas del mundo”, como habría dicho Francisco Pacheco, pero también de colegas de otras profesiones y, en particular, de algunos hombres de letras. Aquella colaboración se renueva ahora con esta colaboración entre historiadores de la literatura e historiadores del arte que remeda alianzas y esfuerzos: entonces, para ennoblecer la actividad manual, aumentar la consideración social e intelectual del pintor y, *last but not least*, esquivar alguna obligación social y el pago de algún impuesto; ahora, para arrojar nueva luz sobre el *Memorial informatorio por los pintores en el pleito [...] sobre la exención del arte de la pintura*, obra importante en el corpus de la literatura artística española.

La redacción y publicación del *Memorial* fueron motivadas por la exigencia del pago de la alcabala que demandó Juan Balboa Mogrovejo, fiscal del Consejo de Hacienda, a los pintores de Madrid en 27 de agosto de 1625. Dicha alcabala era un impuesto que gravaba con el 10% el precio de cualquier venta; gravaba, por tanto, sobre lo vendido y no sobre lo trabajado, circunstancia que resultaría esencial para que los pintores acabaran ganando el pleito. Había habido peticiones previas del pago, como en 1623, pero el juicio de 1625 fue definitivo también por ruidoso y célebre, a lo que contribuyó, y no poco, la publicación del *Memorial* en 1629. En él se recopilan testimonios a favor de la pintura de escritores como Lope de Vega y Juan de Jáuregui o juristas como Antonio de León Pinelo, Lorenzo van der Hamen, Juan Rodríguez de León y, sobre todo, Juan de Butrón, que no sólo era el abogado defensor de la causa de los pintores sino, como tal, autor del más argumentado texto del memorial y, por tanto, en el personaje que después de esta publicación se convierte en el héroe del caso reclamando así un estudio pormenorizado tanto de su figura como de su obra principal, los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* que publicó en 1626 en el contexto de otra polémica, pero vinculada con esta de la que se trata aquí. Este protagonismo de Butrón, por cierto, rebaja incluso el de un Lope de Vega que, en mi opinión, ha sido subrayado en exceso en la historiografía como lo es también en este libro, quizá por ser Lope materia de la especialidad de Antonio Sánchez Jiménez y, no está de más decirlo, por ser el de Lope el mejor texto del *Memorial* desde el punto de vista literario. En cualquier caso, el *Memorial* es testimonio de una tupida red social que, en torno al dramaturgo o no, gustaba a la par de las cosas de la literatura y la pintura. El propio Lope de Vega había sido hijo de artista bordador, su primera mujer fue hija de pintor y mantuvo amistad con pintores como Felipe Liaño o Vicente Carducho, quien fue litigante en el pleito que nos ocupa. De hecho, acabó incluyendo los textos del *Memorial* como apéndice de sus *Diálogos de la pintura* con interesantes modificaciones respecto a la publicación de 1629. El Consejo de Hacienda dio sentencia de revista definitiva en 13 de enero de 1633 a favor de los pintores; tras esa sentencia, algunos de los autores del *Memorial* revisaron los textos publicados en 1629, y así lo hizo particularmente Butrón, quien adaptó su original a lo recogido en la sentencia dando ya por acabado el pleito (p. 214). Es seguro, pues, que Carducho esperó a que se hicieran esas modificaciones para incluir el *Memorial* en su tratado que, de hecho, no se publicó en 1633 como reza el frontispicio y se ha repetido y se repite en la historiografía —también en este libro—, sino en 1634, como consta en su colofón.

Gracias a esta publicación contamos ahora con una edición muy cuidada de los textos recopilados en el *Memorial* con eruditas y aclaratorias notas a pie de página, acompañada por un estudio de las variantes identificadas en la príncipes del *Memorial* (Biblioteca Nacional de España, BA/4138), los *Diálogos* de Carducho, el llamado *Código Durán-Masaveu* con el texto de Lope y la *Colección de las obras sueltas* del mismo publicadas en 1778. A ello se añaden dos apéndices, un texto de José de Valdivielso y la silva “Si cuanto fue posible en lo imposible” de Lope, y una recopilación de ensayos que desde ahora hay que considerar ineludibles en los estudios sobre teoría artística española del siglo XVII: el primero sobre la vinculación de esta última con los textos jurídicos clásicos a cargo de Antonio Urquizar Herrera, un estudio pormenorizado del *Memorial* por parte de Antonio Sánchez y Adrián J. Sáez, y un último que desgrana la relación del *Memorial* con la retórica clásica por Juan Luis González García. De la lectura de los ensayos y de los textos recopilados en el *Memorial* se deduce que primero el abogado Butrón, después los tratadistas —de Carducho a Palomino— y más tarde la historiografía especializada hicieron caso donde no lo había: el fallo fue favorable a los pintores porque la alcabala no se pagaba en contratos de locación o arrendamiento o, dicho de otra manera, por atender encargos, pero no porque la pintura fuera arte noble, liberal o intelectual.

JOSÉ RIELLO
Universidad Autónoma de Madrid

GAITÁN SALINAS, Carmen: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 2019, 360 pp., 246 ilus. color y b/n. [ISBN: 978-84-376-4019-8]

La mujer y el exilio fueron durante mucho tiempo aspectos relegados u olvidados dentro de los intereses de la investigación historiográfica. Sin embargo, en los últimos lustros, se vienen dando en España grandes pasos a nivel académico y divulgativo en la valoración, indagación e incorporación de ambas vertientes. Queda mucho por hacer y normalizar, pero la aparición de aportaciones como la que aquí reseñamos, en el campo de la historia del arte, nos indica que estamos en el buen camino.

Y es que, en efecto, se venía echado en falta en la historiografía del arte español un estudio amplio, riguroso y solvente sobre las artistas del exilio republicano que provocó el desenlace de la guerra civil;

siendo aún mayor el énfasis y la urgencia en reclamar el análisis de las creadoras que se dirigieron a Latinoamérica, donde se conformaron los mayores núcleos de artistas de este éxodo. Esta concreta ausencia de indagaciones y estudios de conjunto, con su apremiante necesidad de incorporación al panorama de la creación española del momento, es la que ahora nos viene a paliar en muy buen grado el libro que presentamos de Carmen Gaitán Salinas, el cual incluso nos llega con el don de la oportunidad en este significativo año conmemorativo del *Ochenta Aniversario del Exilio Republicano Español*.

Proceden los relevantes resultados aportados en estas páginas de la valiosa tesis doctoral de la autora, óptimamente defendida en 2017 en la Universidad Complutense de Madrid y objeto de Premio Extraordinario de Doctorado. Esta extensa y rigurosa base investigadora ha precisado de la búsqueda y recopilación en diferentes países de muy diverso y disperso material gráfico y documental y la realización de entrevistas, viajes y un continuado buceo por muy variadas bibliotecas, hemerotecas, museos, archivos y colecciones de carácter público o privado, como se percata el lector desde la misma introducción. Porque si el tema, en lo metodológico y analítico, se ha abordado echando mano a lo interdisciplinar, la perspectiva de los estudios de género, la visión histórico-social y el análisis artístico-cultural —contribuyendo no solo a visibilizar la labor de estas artistas, sino también a encuadrar su producción en los ámbitos de la historia del arte y el fenómeno del exilio republicano español—, en su marco cronológico y espacial, el estudio no ha resultado menos amplio e inclusivo.

Así, nos hallamos ante un arco temporal que —si bien tiene en 1939 la fecha clave del exilio masivo— se retrotrae unas décadas para explicar la situación formativa y profesional de partida de estas creadoras y —lejos de abandonarse en 1975 con las posibilidades de cambio político que abrió la muerte de Franco— las acompaña en su trayecto hasta 1981, cuando el regreso del exilio del *Guernica* y la pronta alternancia política situarían a España y los potenciales retornos ante una nueva realidad democrática. Igualmente, también es de agradecer que el ámbito espacial haya sido singularmente extenso —con todas las dificultades que ello conlleva para la investigación y análisis—, puesto que, además del arranque de España, se incluye el estudio en profundidad de núcleos del exilio republicano tan interesantes, nutridos e importantes —pese a las distancias y características propias— como los de México, Argentina, Chile o Uruguay, además de un pequeño rastreo por las inestables y mudables escenas artísticas de algunos países centroamericanos y de las Antillas.

Respecto a la articulación temática del estudio, este se estructura en cinco grandes capítulos que, en conjunto, revisan de forma agrupadora la variada trayectoria y heterogénea producción de estas artistas peregrinas. Se sitúan los dos primeros en España, con objeto de contribuir a esclarecer los importantes condicionamientos que luego tendrán sus complejos trayectos. De manera que, el primero, que gira en torno a la identidad y la formación, aborda factores relevantes para las mujeres como la autoría o la profesionalidad y la propia orientación de sus centros profesiones y programas curriculares; mientras que el segundo, centrado en la presencia de las artistas en los periodos de paz y guerra republicanos, se destina a poner de relieve y valorar su labor pública, compromiso y activa trayectoria en esos agitados años treinta. Los tres capítulos siguientes se dedican ya propiamente a su exilio y adaptación a las nuevas circunstancias. Así, el tercero pasa revista a la amplia diversidad laboral que caracterizó el doble peregrinaje de estas artistas, que fueron hallando un especial acomodo en áreas bien definidas como el diseño y la decoración, la docencia artística, el mundo editorial y la ilustración o la publicidad y el cartelismo. El cuarto capítulo se dedica al reto y superación que alcanzarán sus trayectorias con la conquista del gran formato y alta audiencia que supuso su irrupción en el muralismo y la escenografía. Finalmente, el quinto y último epígrafe incursiona, a través de su afirmación en el grabado y la pintura, en la presencia profesional —aunque tardía y trabajosa, cada vez más habitual y reconocida— que irán logrando las artistas exiliadas en los nuevos contextos culturales de acogida y paisanaje. Y no falta, como complemento a todo ello, una cuidada bibliografía, un extenso y esclarecedor aparato gráfico y un útil índice onomástico.

Con ello, son muchos los nuevos nombres de artistas del peregrinaje republicano que ahora acompañarán a las más conocidas de este “refugio latinoamericano”: Remedios Varo, instalada en el norte, y Maruja Mallo, en el sur. Es decir, entre esas desplazadas a causa de la guerra que acogió este vasto territorio hermano del otro del Atlántico, podremos empezar a conocer, documentar y sumar a otras muchas artistas, como Manuela Ballester, Elvira Gascón, Mary Martín, Soledad Martínez, Kati Horna, Juana Francisca Rubio, Alma Tapia, Regina Raull, Puri Yáñez, Isabel Richart, Carmen Cortés, Amparo Muñoz, Carme Millà, Pilar Puig, Adela Bellido, Pilar Calvo, María Teresa Toral, Josefina y Rosa Ballester, Maria Dolors Altaba, Paloma Altolaguiere, Julia Giménez Cacho, Ana María Pecanins, Montserrat Aleix, Marta Palau, Lucinda Urrusti, Antonia Trench (Tony), Amparo Segarra, Victorina Durán, Roser Bru, Magdalena Lozano, Amparo Martínez, Elena Gómez de la Serna, Amparo Iranzo y otras más, todas ellas —tras los condicionantes socio-culturales— de muy variada trayectoria y fortuna, tanto profesional y creativa como crítica e historiográfica.

Nos hallamos, por tanto, ante un trabajo de alta significación entre los estudios de género, de exilio y de historia del arte contemporáneo, que con el análisis, sistematización y contextualización de las alteradas

y diferentes vivencias y producciones artísticas de las creadoras estudiadas aporta a cada una de estas áreas nuevas perspectivas. No nos cabe duda, por tanto, que su contribución asimismo añade un nuevo paso a las investigaciones en torno a la mujer y el exilio desde la historia del arte, que igualmente harán del libro un ineludible estudio de referencia.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC

ALBARRÁN, Juan: *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*. Madrid: Exit Publicaciones, 2019. 236 pp. [ISBN: 978-84-940585-5-4].

Juan Albarrán (Universidad Autónoma de Madrid) ha sido el autor elegido para inaugurar la nueva colección “Textos inevitables” de Exit Publicaciones. La idea de confrontación en *Disputas sobre lo contemporáneo* marca el ritmo decidido a un libro en el que subyace con fuerza el trabajo de años, contenidos bajo la aparente fragilidad de sus dimensiones mínimas, casi de bolsillo, y con total ausencia de ilustraciones. En lo que concierne a esa *inevitabilidad* de la colección, resulta necesario —a nuestro juicio— que los investigadores del presente indaguen en las aportaciones de las generaciones anteriores con el fin de cuestionarlas, inquirirlas sobre sus resultados y, ante todo, para poner a prueba la resistencia de sus discursos. Fue inevitable, también, como indica el autor, que el advenimiento de la democracia atenuara, diluyera e incluso invisibilizara muchas de aquellas voces críticas que quedaron al margen de los relatos oficiales. Albarrán, con precisión quirúrgica, desacopla y desactiva algunos de los mitos fundacionales de la crítica, la historiografía, la dinámica de los agentes manufacturadores de la práctica cultural y de esa entelequia que desde la historia del arte denominamos con cada vez más vaguedad (o desinterés, porque no obedece a una realidad ya factible) como “arte español”, indicando la imposibilidad manifiesta de instalar un único manto conceptual bajo el que acoger la idea de identidad nacional. El autor, se enfrenta, por tanto, en desigual pugna con ese mitificado (y, también, por qué no, *mistificado*) contexto artístico de la década de los setenta pertrechado con la distancia que otorga el espacio interpuesto por la perspectiva postransicional; aquí el autor se adhiere a una posición intelectual alejada de la reverencia impuesta por las narrativas consensuales que han fomentado la noción de voluntad teleológica de la transición y, en consecuencia, presenta un desapego del relato oficial que comienza a ser frecuente en las aportaciones de los investigadores españoles nacidos entre la dictadura y la democracia, tal es el caso del autor del libro.

El subtítulo que especifica y acota con mayor precisión la idea de conflicto es “arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad”. Aunque en un primer momento puede parecer que no tienen relación alguna ambos elementos, se desvela que son dos polos de un mismo orden categórico donde se combinan las dimensiones ético-política con la estética: porque la transición no solamente importó una reafirmación de la España lampedusiana en la que el sistema cambia para que todo siga igual, sino que también significó un abrazo miope al pensamiento débil y el relativismo posmoderno que, en última instancia, fueron cooperantes necesarios de numerosas dinámicas neoliberales tanto en instituciones públicas como privadas. Albarrán dismantela con exactitud el amplio espacio entre los citados polos antagónicos, pero, al mismo tiempo juega a efectuar combinaciones sorprendentes y obtiene de ellas diálogos diferidos entre los numerosos nombres que aparecen en el texto (José Luis Brea, Rafael Doctor, Simón Marchán), las prácticas (conceptualismos, arte político, relacional), los periodos (posmodernidad, la Movida) o exhibiciones (MUSAC, MNCARS, Arteleku). Para tal fin, propone un fraccionamiento del campo —en el sentido bourdieano, como se encarga de recalcar— de la producción de cultura (visual) contemporánea en seis regiones correspondientes a sendos capítulos: “Tomas de posición: relato, poder, identidad”, “Lo profesional es político”, “Un lugar para los nuevos comportamientos”, “Pragmática de la postmodernidad”, “Lo relacional en el museo del presente” y, finalmente, “Disputas sobre el arte contemporáneo español”.

Aunque cada apartado conforma unidades autoconclusivas susceptibles de ser leídas de modo independiente y, por tanto, sucesiva con el resto de capítulos, lo sugestivo de esta puesta en escena de diseminación científica es la forma también, digamos, “arqueológica” donde Albarrán excava profundizando en las conexiones entre los diversos agentes individuales y colectivos, públicos y privados, políticos, económicos, sociales, etcétera. Aparte de los contundentes (y formidables tanto en la superficie escrita como en el contenido intertextual) epígrafes que exhiben las ideas con definición, lo más acertado de la estructura es la dislocación cronológica que obliga al lector a saltar —de modo más ágil de lo esperable— por los diferentes marcos temporales en los que se conjuga tanto el conocimiento erudito, extensamente documentado,

como de la exégesis narrativa del observador participante que efectúa el propio Albarrán en tanto que espectador ocasional de alguno de los debates historiográficos, del devenir de las instituciones o de la emergencia de las prácticas.

DAVID MORIENTE
Universidad Autónoma de Madrid

USCATESCU, Alexandra / GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (eds.): *En busca del saber: arte y ciencia en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Ediciones Complutense, 2018, 379 pp., 90 ilus. b/n [ISBN: 978-84-669-3580-7]

La conexión de la expresión artística y las manifestaciones científicas de una época se pueden poner en valor a partir de la cultura material y la inmaterialidad que esta comporta. En este volumen, que recoge los estudios de especialistas de diferentes disciplinas que intervinieron en las X Jornadas Complutenses de Arte Medieval, se abordan estas conexiones que se produjeron durante la Edad Media teniendo al Mediterráneo como elemento aglutinador a partir del análisis de espacios del saber, libros, bibliotecas y prácticas científicas conocidas a partir de los tratados e instrumentos científicos, sin olvidar la importancia de los benefactores que hicieron posible la materialización de esas empresas.

El libro se divide en cuatro bloques con aportaciones que comparten un denominador común, el interés por mostrar las diferentes formas de manifestar y buscar el conocimiento en la época medieval. En *El espejo de príncipes: Paidea, Virtus y Adab*, se reflexiona sobre el saber desde la literatura sapiencial y los espacios arquitectónicos vinculados al conocimiento y al simbolismo que este conlleva, profundizando los estudios en el concepto del espacio metafórico destinado a distintas concepciones de la erudición. Rafael Ramón Guerrero expone como llega a los reinos hispanos la sabiduría de los filósofos griegos. Juan Carlos Ruiz Souza identifica el Palacio de los Leones con el *maylis* de Muhammad V, un palacio de virtud del príncipe. Corrado la Martire vincula el misticismo andalusí con la arquitectura del ribat. Ana Pérez González identifica la torre como un espacio metafórico vinculado con textos de Ramón Llull. Pablo Roncero y Miguel Sobrino lanzan una hipótesis sobre la función del Cuarto del Caracol del palacio de Alfonso X en Sevilla. Y M^a Teresa Chicote presenta el claustro de la Universidad de Salamanca como un espacio simbólico del saber a través de los jeroglíficos que conforman su programa decorativo.

El libro y sus espacios nos adentra en la presencia de librerías y bibliotecas como espacios físicos para custodiar esos bienes tan preciados y base del conocimiento, pero también en la materialidad del libro, su función, sus artífices y su comercialización en el Mediterráneo medieval, garante de la difusión del conocimiento y la transmisión de ideas. M^a Jesús Viguera nos adentra en las bibliotecas de al-Andalus. Emilio González Ferrín revela la importancia de los documentos de la Geniza de El Cairo. Óscar Monterreal expone la importancia de los judíos en el intercambio comercial y cultural del Mediterráneo. Eduardo Carretero se centra en la importancia de las bibliotecas catedralicias y su conformación a finales de la Edad Media. M^a Dolores Teijeira estudia la biblioteca de la catedral de León y los *marginalia* de su decoración. Ángel Fuentes la biblioteca del monasterio de Guadalupe. Y Helena Carvajal analiza la producción del libro iluminado en época bajomedieval.

Las aportaciones de *La ciencia y su práctica* ponen de manifiesto la tradición científica árabe, así como el interés del viaje en busca del conocimiento y la promoción del saber por parte de los soberanos. Evelyne Berriot-Salvadore presenta la importancia de la Universidad de Montpellier en relación con la ciencia médica. Silvia Alfonso pone en relación dos tratados pediátricos islámicos contemporáneos en su redacción. Miriam Gracia-Mechbal se ocupa de un tratado botánico andalusí. Y Azucena Hernández de los astrolabios, afrontando su mecenazgo y producción.

Finalmente, en *Maestros, sabios y benefactores* se pone el acento en los autores materiales e intelectuales de las obras analizadas. Paula Pagés estudia la Biblia de Danila en el contexto de la producción libraria peninsular. Alissa Theiss, muestra *Parzival* de Wolfram de Eschenbach como un viaje literario lleno de referencias al lujo y exotismo oriental. Víctor Rabasco reconstruye la producción artística del siglo XI andalusí. José Luis Senra analiza el programa iconográfico de la sala abacial del monasterio de San Pedro de Arlanza presentando al abad como un alter ego de Cristo. Y Diana Olivares estudia el colegio de San Gregorio de Valladolid vinculándolo a su promotor y donde ve una evocación del templo de Salomón y morada de la sabiduría.

La línea de investigación arte y ciencia, que aglutina los trabajos del volumen, es una muestra la diversidad de enfoques que permiten ir avanzando en el conocimiento de la historia científico cultural, artística y visual de un periodo.

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO
Universidad Complutense de Madrid

GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO DE ASÍS: *Las portadas de la catedral de Jaca. Reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses / Diputación de Huesca, 2018, 265 p., ilus. color y b/n [ISBN: 978-84-8127-295-6].

La escultura de la catedral de Jaca es uno de los temas de investigación más complejos y transitados de la historiografía del románico de finales del siglo XI, tan sólo equiparable con los análisis de los ciclos visuales de la catedral de Santiago de Compostela y los de San Isidoro de León.

En este marco se encuadra el estudio que ofrece inicialmente una meticulosa revisión crítica de los más de cien años de investigaciones dedicadas al conjunto jaqués, desde las aportaciones de M. Gómez-Moreno, A. K. Porter, G. Gaillard, S. Moralejo, M. Durliat, etcétera y hasta los trabajos más recientes. A priori, con tales precedentes, la aportación de novedades se presentaba problemática.

La catedral de Jaca y, particularmente, sus portadas se comprenden a partir de tres ejes: la consolidación de la monarquía aragonesa, la implantación de la llamada *reforma gregoriana* y la expansión territorial del reino. El contexto histórico resulta clave para entender la irrupción en el territorio aragonés de la nueva cultura figurativa, durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I. Al margen de los contactos con Roma de los reyes Sancho III el Mayor y García el de Nájera, el autor remarca las vinculaciones con la Santa Sede a finales de la undécima centuria, momento de crecientes viajes desde Aragón a la *aeterna vrbs* buscando fortalecer las relaciones gracias, por ejemplo, al abad y legado pontificio Frotardo de Saint-Pons-de-Thomières, hechos todos que cristalizarían en el vasallaje del reino de Aragón ante la Santa Sede.

El protagonismo de Roma y el impacto de la *reforma gregoriana* permiten al autor construir las hipótesis y fundamentar algunos argumentos para ofrecer nuevas interpretaciones de las imágenes presentes en los accesos occidental y meridional del templo jacetano. Tras la revisión y crítica historiográfica al movimiento reformador, se analizan la presencia de clérigos de origen franco en Aragón, las legaciones pontificias, el proceso de *benedictinización* y, lo más importante, la posible incidencia en Jaca de las posiciones rigoristas de un movimiento canonical que acabaría repercutiendo en la creación e intencionalidad de las imágenes esculpidas. El papel del mencionado abad Frotardo y el ascenso de obispos franceses de origen monástico a las sedes navarroaragonesas permitirían explicar -entre otros factores- el papel “propagandístico e instructivo” de la escultura jaquesa.

A partir de estos elementos se investiga, primero, la portada occidental de la catedral y su célebre tímpano del crismón, uno de los relieves románicos más estudiados de toda la escultura medieval europea.

El autor reitera su naturaleza dogmática que expresaría la fe en la Trinidad, justificando su uso, entre otras razones, por la incidencia de la reforma eclesiástica, su dimensión doctrinal y su uso como imagen-apologética-identitaria contra la herejía, asociando su presencia en la puerta a 1) la potestad regia y su naturaleza legitimadora de la monarquía aragonesa y 2), comprendiendo este anagrama de origen paleocristiano como “una respuesta de la monarquía aragonesa a las pretensiones leonesas, cifradas en la reivindicación de un *imperium* panhispánico” por parte del rey Alfonso VI.

Un argumento novedoso, explicado extensamente, vincula el uso del crismón al ideal constantiniano, supuestamente asumido por el rey Sancho Ramírez y proyectado sobre la portada occidental “como espacio propagandístico”, que revivía en Jaca modelos artísticos del primer cristianismo, tanto para la escultura como en la construcción. Finalmente, la recuperación contemporánea, a finales del XI, del *Constitutum Constantini* resulta una tesis novedosa, argumentada sólidamente a partir de un conocimiento loable de las fuentes medievales y la historia de la Iglesia romana pero, no obstante, en detrimento del esencial rastreo de fuentes visuales, que se limitan, para el crismón, a los mosaicos italianos, minimizándose el peso, muy factible, de la tradición hispana altomedieval, que se reduce, por ejemplo, a un cancel emeritense conservado en el Museo Arqueológico Nacional. En la misma línea, el autor ha renunciado al rastreo visual que posiblemente ofrecería correspondencias iconográficas entre el crismón jacetano y, por ejemplo, el amplio corpus de sarcófagos hispanos y galos de cronología tardoantigua, donde el crismón siempre fue un tema vertebral de las cistas y cubiertas.

Al margen de estos aspectos, el estudio de la otra puerta, la meridional, aporta novedades indiscutibles sobre su morfología, las imágenes que albergó y su dimensión icónica. La ubicación del capitel del rey

David músico sobre el parteluz de este vano y la reconstrucción de su tímpano y alero suponen un avance meritorio que tendrá larga fortuna en los estudios del románico.

En definitiva, las novedades bien argumentadas que se exponen hacen de esta investigación un texto ineludible que ampliará el conocimiento de la escultura de la catedral de Jaca y, más aún, enriquecerá el análisis de todo el románico hispano-languedociano de finales del siglo XI.

JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN

Universidad de León/ Instituto de Estudios Medievales

PONCE CÁRDENAS, Jesús / RIVAS ALBALADEJO, Ángel: *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*. Madrid: Editorial Delirio (Col. Río de Oro, nº 5), 2018, 315 pp. 25 ils. b/n y color [ISBN: 978-84-15739-28-9].

Nos parece que no siempre es sencilla la colaboración de varios autores a la hora de escribir y publicar un libro. En esta ocasión la misión ha dado magníficos frutos. Ángel Rivas, conservador de museos y profesor asociado en el Departamento de Historia del Arte de la UCM, viene dedicándose desde hace años a la investigación sobre el VI conde de Monterrey (1588-1653); además de varios artículos culminó su tarea con la defensa de su tesis doctoral en 2015. Jesús Ponce, profesor titular de Literatura española en la misma UCM, gran conocedor de la literatura en el Siglo de Oro, demostró en su *Écfrasis: visión y escritura* (2014), su interés por los aspectos artísticos. Los propios autores aclaran en la presentación el reparto establecido. Rivas se ha ocupado de los aspectos, principalmente históricos, de los dos capítulos iniciales dedicados a don Manuel de Fonseca y Zúñiga y a la casa-jardín de los Monterreyes en el Prado viejo de San Jerónimo de Madrid. Ponce en el tercer capítulo expone la visión poética del jardín desde sus inicios romanos hasta la literatura hispánica de mediados del siglo XVII y en el último analiza la obra y contexto del *Jardín Florido* que el bachiller Juan Silvestre Gómez ofreció a Monterrey publicado en Madrid en 1640. En la segunda parte del libro ambos profesores transcriben el poema y lo enriquecen con numerosas notas explicativas.

Nadie como Ángel Rivas conoce al VI conde de Monterrey. Su biografía es completa. Ha apurado al límite la bibliografía y, sobre todo, ha manejado directamente documentación de archivo —Madrid, Simancas, Roma, Nápoles entre otros— inédita en gran medida. Esto le permite seguir paso a paso su trayectoria incluyendo capítulos tan interesantes como la embajada de obediencia de Felipe IV ante Gregorio XV, la extraordinaria ante Urbano VIII, el virreinato de Nápoles *ad interim*, su fracaso como capitán general del ejército ante la independencia de Portugal y su actuación en los Consejos de Italia, que presidió, Estado y Guerra. En varias ocasiones, incluida su tesis doctoral, había tratado de estos asuntos pero en este libro encontramos una síntesis reposada, ponderada y rigurosa, con novedosos detalles como la relación del Conde con Velázquez y la Villa Médici. En el segundo capítulo además de resumir la historia, desde los inicios hasta la desaparición, de la casa y jardín del Prado —aprovechando los trabajos de Concepción Lopezosa con adiciones pertinentes— y estudiar la disposición de las obras artísticas —más allá del estudio del inventario de las pinturas que hizo hace muchos años Alfonso Pérez Sánchez—, realiza un análisis muy detallado de la edificación y del jardín con apoyo del poema de Juan Silvestre Gómez. Pequeñas noticias sobre el escultor Morelli son de especial utilidad para los historiadores del arte de siglo XVII en un texto capital sobre las casas nobiliarias y sus jardines.

En su primer capítulo sobre las visiones poéticas del jardín, Jesús Ponce hace un repaso histórico desde Estacio en el siglo I, inventor de un nuevo género y el reavivamiento por los humanistas del Quattrocento y a lo largo del siglo XVI y principios del XVII. Se detiene especialmente en la *Clorida* de Luigi Tansillo, poeta en la corte napolitana del virrey Pedro de Toledo y en *Lo stato rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale, hijo del dogo de Génova (1607) sobre la villa familiar en Sanpierrez. No falta el comentario a la composición de Fulvio Testi, embajador en 1636 del duque de Módena, dedicado al Conde duque, sobre el Buen Retiro. Concluye el capítulo con la referencia a la poesía hispánica de jardines formando un utilísimo catálogo con fichas técnicas completas de catorce composiciones entre 1582 y 1654. Si el libro que comentamos no tuviera otros muchos méritos bastaría este modélico y nuevo elenco para apreciar su valor y utilidad. Sobre estos poemas realiza algunas consideraciones generales entre las que destacamos para conocimiento del lector la variedad de la ubicación geográfica de los jardines (Castilla, Aragón, Portugal e incluso Dinamarca), de sus propietarios y de la métrica empleada. También llama la atención el autor sobre tres elementos comunes: referencias cinegéticas, a las artes visuales de pintura y escultura y a la lectura y meditación.

En el último capítulo se estudia el *Jardín florido*. Es poco lo que se sabe por ahora del autor, Juan Silvestre Gómez. Fue bachiller y capellán del conde de Monterrey, que le honró con la dignidad de ecónomo del obispado de Crotona en Calabria. Nacido fuera de España pensamos, como indica Ponce, que hubo de hacerlo en el virreinato de Nápoles y que la protección de Monterrey corresponde al periodo 1631-1637 en que ocupó el oficio. El doble nombre también conduce a Italia. Puede decirse que el análisis de la composición en sextinas de Gómez es exhaustivo, tanto de la descripción del jardín y la galería como del panegírico al Conde. Nos limitaremos a indicar que el autor prueba con admirable erudición el influjo gongorino que es fundamental en todo el poema.

El centenar de páginas postreras están dedicadas a la transcripción del poema de 1640 y a la anotación en la que puede decirse que pocos de los 762 versos quedan sin ella. Los comentarios son de carácter literario, mitológico, histórico, arquitectónico como de otro carácter: flores y frutas mencionadas. Se transcriben como apéndice las notas que Juan Silvestre redactó como acompañamiento al árbol genealógico, para aclarar la identidad de los principales miembros de la casa de Monterrey además de lo que se presenta en las anotaciones al poema donde aparecen muchos personajes.

No nos cabe duda de que para conocer la vida y acciones del VI conde de Monterrey, su casa y jardín en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid y el poema que sobre ello compuso Juan Silvestre Gómez estamos ante una obra imprescindible y en muchos aspectos definitiva. Pero el libro enseña mucho más que eso como modelo historiográfico y de análisis literario.

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense de Madrid

CABAÑAS BRAVO, Miguel (ed.): *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019, 349 pp., 84 illus. b/n [ISBN: 978-84-9744-252-7]

Los años terminados en nueve suelen ser pródigos en publicaciones y encuentros sobre el exilio republicano, es una muestra de la afición al milenarismo, a los aniversarios, que nuestros gestores culturales suelen manifestar. No es necesariamente malo, sería peor, en todo caso, el olvido. El presente libro es una aproximación colectiva —diversa y sugerente— al exilio artístico español en Latinoamérica. Hay que constatar, en primer lugar, que en el conocimiento del exilio artístico español se ha dado en los últimos años un salto de gigante que se debe en buena medida al trabajo de investigadores jóvenes convencidos de la inevitable condición transdisciplinar de la historia del arte. Así que (esta es una virtud del libro) aquí se combinan aspectos generales con otros monográficos; diferentes prácticas artísticas, pintura, arquitectura, cine, danza o escenografía; temas como la escena artística, las fuentes literarias, géneros, revistas, lugares de destino muy conocidos como México o Argentina, pero también otros más tenebrosos como la República Dominicana.

El editor del libro, Miguel Cabañas (no es este el momento de reseñar sus numerosos trabajos sobre el exilio), se ocupa de uno de los temas que dan título al libro, el de las identidades. Los exiliados organizaron puntos de encuentro, constituyeron grupos de artistas, fundaron galerías de arte y editoriales. Frente al debate sobre el muralismo, mantuvieron su apego al cuadro de caballete (el caso de Renau es muy concreto y es objeto de un capítulo del libro) y, en general, la integración no fue fácil (la cita de Moreno Villa de la página 32 es, en este sentido, muy elocuente). Hicieron, con éxito, una figura exiliada de la de don Quijote (León Felipe en el ámbito de la poesía, Moreno Villa y Miguel Prieto, entre otros, en el de las artes plásticas).

La arquitectura es objeto de estudio en dos capítulos del libro, Juan Ignacio del Cueto se ocupa de la segunda generación de arquitectos y su integración en México, y Francisco Javier Rodríguez del caso de Jesús Martí Martín, de su fortuna, de su exilio y de cómo tras su marcha a México, algunos de sus proyectos fueron clonados (¿robados?) en Madrid.

Eduardo Alarcón estudia la peripecia muralística de Josep Renau (todo un constructor de identidades), Elvira Gascón y José García Narezo (hijo del inclasificable, en el mejor de los sentidos, Gabriel García Maroto).

El rico tejido cultural de la ciudad de México se describe en un texto erudito y evocador de Dolores Fernández, en el que la figura de Vicente Rojo es uno de los numerosos hilos conductores. El capítulo se complementa bien con el de Lucía Clara sobre la revista *Futuro* y el trabajo de Elisa Lozano sobre la presencia de Bardasano, Gaya y Agur en el cine mexicano. Los temas de género ocupan un lugar importante en el libro, Gema Domenech se ocupa de tres artistas republicanas exiliadas (Carme Millá, Mercé Casals y Montserrat Callicó) y constata el desconocimiento existente todavía en el ámbito de las mujeres artistas.

Silvia Pérez estudia la integración de los artistas en la República Dominicana regida por Rafael Leónidas Trujillo, el asesino de Jesús Galíndez. Vela Zanetti y Eugenio Granell (por mencionar solo a los más conocidos) tuvieron que sobrevivir y adaptarse a un régimen muy similar al que abandonarían por el exilio.

Entre la realidad y la ficción, Óscar Chaves y Pablo Allepuz repasan la vida y la novela autobiográfica de Ricardo Bastid, un apasionante relato en el que aparecen personas tan interesantes como Manuel Tuñón de Lara, Ricardo Muñoz Suay o Manuel Lamana, vidas todas ellas que, a su vez, constituyen auténticas novelas.

La danza tiene un lugar en el libro a través de la peripecia del Ballet Español de Ana María, narrada por Raquel Fernández y Claudia Carbajal, la bailarina, exiliada en La Habana desde 1937, siguió la senda de compañías como las de Anna Pavlova, Antonia Mercé y Tórtola Valencia, que habían recorrido los escenarios de México desde los años veinte y combinó el ballet español (*El amor brujo*, con decorados de Antonio Rodríguez Luna) con el mexicano, adaptándose de este modo a las circunstancias del exilio.

Idoia Murga y Carmen Gaitán recorren la vida azarosa de Victorina Durán, pintora, diseñadora, escenógrafa, crítica y docente, personaje fundamental en el intento de modernización del país de los años veinte y treinta. Las autoras son responsables de la bella edición de las memorias de la artista, publicadas por la Residencia de Estudiantes y su trabajo en esta publicación contempla la peripecia americana de Victorina Durán, pero también cuestiones relativas a la autobiografía y a la identidad, que son asuntos extremadamente vinculados al exilio.

Sólo puede saludarse la aparición de este libro que, por un lado, desvela episodios interesantes y desconocidos sobre el exilio español republicano de 1939 y, por otra, propone modelos narrativos muy sugerentes. Es inevitable evocar la pregunta que, en 1944, se hacía Francisco Ayala, “¿para quién escribimos nosotros?”.

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
Universidad de Castilla-La Mancha