

CRÓNICAS

JOAN MIRÓ: BIRTH OF THE WORLD

Nueva York: Museum of Modern Art, 24-II a 15-VI-2019

El famoso diagrama de Alfred Barr sobre el desarrollo del arte abstracto entre 1890 y 1935 preside el mostrador de la biblioteca del MoMA de Nueva York, casi a modo de advertencia para los investigadores que esperan recibir su material de consulta: todo cuanto uno tome prestado de la institución debe necesariamente confrontarse antes y después con este esquema. ¡Como si hiciera falta recordarlo allí mismo, a escasos metros de las galerías que lo ponen en funcionamiento y que han consolidado el relato hegemónico de la historia del arte occidental!

Cualquiera diría que las comisarias Anne Umland y Laura Braverman han pasado por ese mostrador más de una vez mientras preparaban *Joan Miró: Birth of the World*, el proyecto con el que el museo despide la temporada hasta la reapertura en octubre tras las obras de ampliación. El discurso expositivo así parece indicarlo desde el mismo texto introductorio, encabezado por una carta de mediados de 1924 dirigida a Michel Leiris en la que Miró le reconocía la gran ayuda prestada por él y sus amigos escritores para comprender ciertas cosas. Pero también lo hace —con mucho más énfasis, aunque quizá de manera menos evidente para el público general— a través de la discriminación de obra y su ordenación en el montaje: a un lado de la entrada, el *Portrait of Enric Cristòfol Ricart* (1917) mediante el que intenta forjar su propio lenguaje visual —de acuerdo con la correspondiente cartela— combinando la estampa japonesa encolada, los colores fauvistas y las pinceladas expresionistas; al otro lado, *Still Life - Glove and Newspaper* (1921), un autorretrato simbólico del autor recién retornado de París —siempre según la información adjunta— con la intención de convertirse por fin en un catalán internacional; y justo en la diagonal opuesta, el *Birth of the World* (1925) que da nombre a la muestra, interpretado como punto de partida decisivo para la configuración de un universo plástico único e inconfundible a lo largo de las dos décadas siguientes. Es decir, apenas tres cuadros bastan para desplegar todo aquel aparato crítico y hacer encajar un perfil creativo tan complejo como el de Joan Miró dentro de los flujos más o menos teleológicos de la evolución ideal de las formas.

Porque la realidad es que esa sigue siendo la condición de posibilidad de su fortuna argumental. Las más de sesenta piezas entre pinturas, dibujos, ilustraciones y objetos de todo tipo trazan un completo recorrido por las investigaciones temáticas, compositivas y técnicas del artista, con *highlights* como *The Hunter (Catalan Landscape)* (1923-1924), "*Hirondelle Amour*" (1933-1934) o el *Mural Painting* (1950-1951) para Harvard University; y de paso demuestran una vez más la incontestable potencia de la colección, capaz de cubrir con sus fondos una propuesta de tal envergadura recurriendo tan solo a unos cuantos préstamos —*The Table (Still Life with Rabbit)* (1920-1921), *Still Life III* (1922-1923), *Spanish Dancer* (1928), *Rope and People II* (1935) y *Personages, Mountains, Sky, Star, and Bird* (1936)— que ni siquiera ocupan un lugar central en el conjunto. Pero con ser de gran calidad, esa lectura formalista no agota ni mucho menos las posibilidades y más bien parece requerir otras aproximaciones que la complementen: sin ir más lejos, el esfuerzo invertido en acompañar buena parte de las piezas con una selección musical del nieto Joan Punyet Miró contrasta con la orfandad documental de obras como *Aidez l'Espagne* (1937) o *Still Life with Old Shoe* (1937), que sin las debidas referencias al contexto original y su circulación posterior quedan ciertamente desdibujadas.

Si hemos de creer las palabras de Antoni Tàpies en *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Salvador Dalí habría dicho a Alfred Barr durante una *party* compartida por los tres que "los 'españoles' siempre hemos sido precursores en los últimos movimientos de vanguardia. En la época del cubismo, Picasso y Gris; en la época del surrealismo, Miró y Dalí; ahora, con el informalismo, tenemos a

Tàpies”, a lo que el director le habría contestado sin inmutarse: “me parece que, como precursor de Dalí, olvida usted la pintura metafísica italiana y, especialmente, a Chirico”. La anécdota da la medida de su obsesión por colocar cada nombre dentro de una genealogía más amplia y, a ser posible, de integrarlos dentro de tendencias colectivas transnacionales, porque los conceptos permanecen y se reutilizan pero los nombres se intercambian y olvidan. El mejor ejemplo de ello lo proporciona una contradictoria ausencia: después de incorporar la obra de Miró en fecha tan temprana y significativa como 1935, de dedicarle una importante retrospectiva en 1941 y otras tantas en 1959, 1973 y 1994, la red de personajes clave que propuso la reciente *Inventing Abstraction, 1910-1925* no incluía a Miró por ninguna parte; *Birth of the World* —obra precisamente de 1925 hecha exposición— sale al reencuentro del diagrama de Barr y justifica por qué preside (no sólo) el mostrador de la biblioteca del MoMA.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC

PLATERÍA ANTIGUA ESPAÑOLA Y VIRREINAL AMERICANA (SIGLOS XV-XIX)

Murcia: Centro Cultural Las Claras Fundación Cajamurcia, 7-III a 28-IV-2019

El estudio de la platería es en la actualidad objeto de notable interés por parte de la comunidad científica, como dan buena cuenta diferentes exposiciones monográficas que se han realizado durante las dos primeras décadas del siglo XXI. En esta ocasión, la muestra *Platería antigua española y virreinal americana (Siglos XV-XIX)* viene a ofrecer una nueva secuencia de aquellas dos grandes exposiciones que se celebraron en Murcia entre 2006 y 2008, *El arte de la plata* y *El esplendor del arte de la plata*, ambas, como la actual, gracias a la Fundación Cajamurcia, que así contribuye de forma especial a la puesta en valor, el reconocimiento y la divulgación de la platería.

Murcia y su Universidad ofrecen el marco adecuado para el desarrollo de tales actividades, gracias al amparo del Grupo de Investigación Artes Suntuarias, que anualmente con motivo de la fiesta de San Eloy, patrón de los plateros, celebra los cursos de orfebrería y publica los prestigiosos *Estudios de Platería*. Todo ello dirigido por el catedrático don Jesús Rivas Carmona, comisario de la exposición junto al catedrático emérito de la Universidad Complutense, don José Manuel Cruz Valdovinos, ambos reconocidos especialistas en la materia. El profesor Cruz también se ha ocupado de los textos del catálogo, específicamente de lo correspondiente a la obra de España, cuyas fichas técnicas se deben a Francisco Javier Montalvo. De la platería americana se hace cargo Javier Abad Viela, experto en dicha platería. Sus profundos estudios se acompañan de magníficas fotografías del citado Montalvo. En fin, se trata de un extraordinario catálogo, que constituye un nuevo referente para el estudio de la platería.

La exposición contó con cerca de dos centenares de obras de platería, en su mayoría inéditas, pertenecientes a colecciones particulares. Tan elevado número de piezas ha permitido un completo y variado discurso con una alta representación española, pero que al mismo tiempo resalta la platería americana. Sin embargo, por encima del número debe destacarse la calidad de las piezas, por lo común muy alta, y hasta verdaderamente excepcional. Por unas y otras razones, la exposición ha sido una ocasión extraordinaria para ver una gran platería, incluso una platería como la civil siempre más desconocida.

Ciertamente, esta exposición constituye una magnífica muestra de la importancia de la platería española, ofreciendo un panorama que resalta muy significativamente su riqueza y diversidad. Así, se hacen presentes muchos de los centros productores, entre la Corte y los principales obradores —Valladolid, Salamanca o Córdoba—, lo que da idea del valor de su aportación. A tan completa geografía le corresponde una no menos completa visión histórica, que abarca desde el siglo XV al XIX, mostrándose así el gran esplendor que manifiesta la platería española bajo el Gótico tardío, el Renacimiento, el Purismo, el Barroco, el Rococó o el Neoclásico. Como es lógico, la obra religiosa tuvo un gran protagonismo y ofreció creaciones excepcionales, caso de un cáliz de Yves Larreur. A su vez, se le otorgó la adecuada relevancia a la platería civil con una llamativa variedad de tipologías de uso doméstico, algunas tan características como los jarros de pico, las fuentes, bien representadas por ejemplares de la categoría de la de Diego de Zabalza con las armas del cardenal Bernardo Sandoval y Rojas, o la del platero orensano Isidro de Montanos de bellos esmaltes, el típico aguamanil de Damián de Castro o el recado de vinajeras de la Real Fábrica de Martínez, así como otra clase de piezas, más institucionales, como las mazas de la ciudad de Daroca.

Por su parte, la platería de la América virreinal se ha expuesto en todo su esplendor, mostrando tanto lo que la vincula a la española como lo que tiene de particular y característico y poniendo de relieve su

diversidad. En consecuencia, la muestra presentó un completo panorama, en el que destacaron los grandes obradores de los antiguos virreinos de Nuevas España y Perú y la Audiencia de Guatemala. Teniendo en cuenta la conquista y la colonización, la platería hispanoamericana se inicia en el siglo XVI, con el relicario y la naveta guatemaltecas de Pedro de Bozarráez. El desarrollo prosiguió durante los siglos XVII y XVIII, que en la exposición estuvieron representados con una elocuente selección de obras, entre las más señaladas una de las fuentes mexicanas más antiguas expuestas por primera vez, y unos jarros de pico de Potosí y del Perú que testimonian esa íntima relación con las formas de la Península. Finalmente, la platería neoclásica sobresalió con el copón mexicano de oro, esmeraldas y diamantes de estilo Tolsá.

En definitiva, se trata de una significativa iniciativa cultural en Europa, resuelta de manera formidable gracias a la meticulosa elección de las piezas, al cuidado montaje de la exposición y al catálogo resultante, todo ello con el soporte e interés de la Fundación Cajamurcia, cuya decida apuesta por la transferencia del conocimiento a la sociedad es oportuna destacar.

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA
Universidad de Murcia

UNA PINTURA PARA UNA NACIÓN. EL FUSILAMIENTO DE TORRIJOS Y SUS COMPAÑEROS
EN LAS PLAYAS DE MÁLAGA, DE ANTONIO GISBERT

Madrid: Museo Nacional del Prado, 26-III a 30-VI-2019

Los grandilocuentes cuadros de Historia que proliferaron en el siglo XIX casi siempre acababan recalando en museos e instituciones públicas; algunos incluso eran realizados expresamente para decorar ayuntamientos, diputaciones, ministerios o las cámaras parlamentarias, pero en el caso que aquí nos ocupa se dio la circunstancia muy excepcional de un encargo gubernamental específicamente destinado para el Museo del Prado, como lección a las generaciones futuras. De ahí que, en el bicentenario de nuestro museo nacional, se haya programado con el título “Una pintura para una nación” la exposición monográfica dedicada a *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, comisariada por Javier Barón, conservador jefe de Pintura del siglo XIX, y autor del libro publicado para la ocasión, en el que se nos ofrece un exhaustivo ensayo profusamente ilustrado.

Respondiendo al citado título, la estructura del texto rompe con el orden más habitual en la exégesis de obras de arte, que suele empezar por el análisis formal de la pieza estudiada para elevarse luego a otras consideraciones. En cambio, aquí se comienza por el contexto ideológico decimonónico, pues el militar José María de Torrijos era uno de los mártires de la causa liberal, con la que se identificaba el pintor Antonio Gisbert, cuya carrera se inscribió por tanto en la cultura visual y en las controversias partidistas que dieron pie al encargo del cuadro para el Prado en 1886, siendo Práxedes Mateo Sagasta presidente del gobierno. Un punto crucial en la biografía de Gisbert, según ya habían documentado Adrián Espí Valdés y Luis Alberto Pérez Velarde, aunque Javier Barón añade como antecedente inmediato la adquisición por el Congreso de la última carta de Torrijos, que hacia 1883-85 fue instalada en una artística urna, quizá diseñada por Arturo Mérida. Fue el propio Gisbert quien propuso el encargo del cuadro y sugirió los pormenores, incluyendo las dimensiones y el precio, elevadísimo; pero aún pidió el pintor que se le reembolsase además el coste del lujoso marco dorado, luego cambiado.

Otra contribución de Javier Barón es haber mostrado cuando trabajó el artista para documentarse iconográficamente, a partir de retratos históricos de los protagonistas o de sus familiares, algunos mostrados en la exposición y muchos más reproducidos en el catálogo; aunque sus figuras no estén representadas de acuerdo a la verdad histórica, pues Torrijos y sus compañeros no fueron fusilados por la espalda ni en pie, sino de frente y arrodillados, todos ellos con los ojos vendados. Poco importa, pues el mayor mérito del cuadro es precisamente su atrevida composición, protagonizada no por el fusilamiento sino por la dignidad de los que van a ser pasados por las armas y, aunque los primeros en morir fueron precisamente los cabecillas, para mayor efecto emotivo el pintor nos ha puesto ya delante algunos cadáveres. También da en el clavo Javier Barón cuando alaba el inspirado proceso de depuración retórica que supuso suprimir personajes y eliminar los brazos levantados o mano al pecho presentes en el dibujo preparatorio para “evitar las actitudes declaratorias o, incluso, de efusión sentimental” (página 44). Después aporta otra novedosa revelación, pues tras los análisis científicos realizados a la versión reducida pintada por Gisbert, hasta ahora considerada un estudio preparatorio, en el Prado han llegado a la conclusión de que es una réplica que dejó inacabada.

Finalmente, una aportación importante es el estudio de la fortuna posterior del encargo, pues la exposición y el catálogo muestran el éxito sin comparación que siempre ha tenido entre las gentes de letras. Pero cuando Gisbert entregó el gran cuadro en 1888 no se colgó en ninguna sala del museo nacional, ya fuera por falta de espacio o porque el director Federico de Madrazo le era hostil. Se presentó al público en el Museo de Ultramar —en el palacio de Velázquez del Retiro— se llevó sin éxito a la Exposición Universal de 1889 en París y quedó en las reservas del Prado hasta que se trasladó al Museo de Arte Moderno, inaugurado en 1898, donde estuvo arrinconado en el extremo de una sala. Con la II República volvió a cobrar cierto protagonismo socio-político; pero tras la Guerra Civil ni su tema podía entusiasmar a los franquistas, ni su estética gustaba a los más modernos. Eso sí, seguía siendo un icono nacional muy divulgado en manuales de Historia y versionado en 1974 por el Equipo Crónica en su *Torrijos y 52 más*. Estaba entonces en exposición permanente en el Casón del Buen Retiro, pero en 1981 llegó allí el *Guernica* y hasta que en 1992 se trasladó ese lienzo de Picasso al Reina Sofía no volvería la pintura de Gisbert a las salas del Prado, en cuyo edificio de Villanueva figura por fin desde 2009, entre el arte decimonónico felizmente integrado en esa sede. Parece por ello una ironía histórica el eslogan de la campaña de prensa con la que se ha divulgado ahora, como “el *Guernica* del siglo XIX”. Los paralelismos no son pocos, pues ambos cuadros son potentes iconos políticos sobre muertes perpetradas a instancias de mandamases reaccionarios y los dos fueron pintados en París por artistas de ideología progresista, por la que fueron encumbrados en su momento a la dirección del museo nacional, cargo en el cual ni el alcoyano ni el malagueño dejaron apenas huella duradera. Pero el de Gisbert está, sí, en el Prado.

JESÚS PEDRO LORENTE
Universidad de Zaragoza

FRA ANGELICO Y LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO EN FLORENCIA

Madrid: Museo Nacional del Prado, 28-V a 15-IX-2019

En el marco del Bicentenario del Museo del Prado, esta institución ha optado por ofrecer a sus visitantes la oportunidad de acercarse a uno de los períodos de la Historia del Arte que, por diversos y justificados motivos, se encuentra infrarrepresentado en sus colecciones, el *Quattrocento* italiano. Fra Angelico o Guido di Pietro —su nombre de nacimiento— es uno de los pocos artistas de este período del que se conservan varias obras en esta pinacoteca, dos de ellas de reciente adquisición. De las tres, tanto la *Anunciación* como la *Virgen de la Granada* sirven para organizar el discurso principal de la muestra. Ambas se corresponden con una etapa temprana de su producción artística, la década de 1420, tras haber profesado como dominico en el convento de Fiésole, donde tomó el nombre de Fra Giovanni. Precisamente fue su condición de religioso, entre otras vicisitudes, la que generó que la historiografía lo haya asociado al perfil de pintor místico, más que al de un artista innovador inmerso en el ambiente cultural florentino que dominaba numerosos recursos técnicos y visuales.

La exposición *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, comisariada por Carl Brandon Strehlke —Conservador emérito del Philadelphia Museum of Art— se articula a través de una selección de más de sesenta obras procedentes de unos cuarenta prestadores de Europa y América, entre los que se encuentran instituciones como el Museo del Louvre de París, la National Gallery de Londres, el Museo de San Marco de Florencia o el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. La muestra responde perfectamente al objetivo propuesto, presentar la figura de Fra Angelico no solo como un fraile que pintaba desde el aislamiento conventual, sino como un artista que concibió sus obras a partir de un constante diálogo con otros autores florentinos contemporáneos que, a su vez, comenzaban a establecer los fundamentos del arte y la arquitectura de la Edad Moderna.

El espacio se ha configurado a partir de un diseño expositivo que transporta al visitante a la Florencia del *Quattrocento* mediante vitrinas y vanos conformados por arcos de medio punto, un efecto que se ve acrecentado por la exhibición de dos capiteles de arenisca procedentes de la ciudad toscana. Dicho espacio se divide en siete salas diferenciadas que abordan distintos aspectos de la obra de Fra Angelico. La primera de ellas se dedica a los inicios de este artista en el taller de Lorenzo Monaco, así como al período en el que profesó en el convento de San Domenico de Fiesole. Las tres siguientes recorren su evolución en paralelo al ambiente artístico florentino, una producción magníficamente contextualizada con la presencia de obras de Ghiberti, Brunelleschi, Masaccio o Donatello, junto a otros objetos que caracterizaron la cultura material de Florencia durante el siglo XV, como la lujosa industria textil del terciopelo. El discurso expositivo

pone de manifiesto los intercambios creativos que se dieron entre el Dominico y los mencionados artistas, como el sentido volumétrico de las figuras, la construcción del espacio en perspectiva o la incorporación del paisaje urbano florentino como telón de fondo.

La recientemente restaurada *Anunciación* del Prado protagoniza la quinta sala, permitiendo comprender al visitante no solo su ubicación original en el convento de Fiesole, sino también las novedades que el artista decidió incorporar en esta creación, que debía convertirse en un instrumento de meditación para la comunidad dominica observante a la que pertenecía. Las dos últimas salas abordan tanto la interacción entre teatralidad y liturgia –en obras como el interesante *Grupo de la Crucifixión*, procedente de la Compagnia di San Niccolò del Ceppo (Florenia)– como la capacidad de Fra Angelico como narrador de historias y creador de imágenes dotadas de un profundo sentimiento religioso.

A modo de broche y complemento necesario, aparte del espléndido catálogo con textos del comisario y de Ana González Mozo, la exposición finaliza con la proyección del documental *La Anunciación de Fra Angelico. El arte de la contemplación*. Este corto producido por el Museo del Prado recorre algunos de los escenarios florentinos en los que tuvo lugar la investigación en torno a la restauración de esta obra. También supone una apuesta visual de gran belleza que transporta al visitante al taller de restauración del Prado, donde es posible apreciar cómo sus técnicos restauran la capa pictórica y los dorados de la *Anunciación* con la precisión de un cirujano. Además, se explican con claridad las conclusiones alcanzadas por los profesionales del Museo sobre el proceso creativo del artista tras el exhaustivo estudio técnico al que se ha visto sometida esta tabla.

La primera exposición dedicada a Fra Angelico en España ha permitido mostrar cómo su obra refleja los debates artísticos de su tiempo. El Dominico sintetizó un nuevo modo de crear que se apoyaba en la perspectiva científica y la emulación de la naturaleza, sumando aquellos aspectos propios de la tradición florentina con innovaciones técnicas en proceso de consolidación para ponerlo al servicio de la predicación de su orden mediante la correcta representación de las historias sagradas.

DIANA OLIVARES MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla

BALENCIAGA Y LA PINTURA ESPAÑOLA

Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 18-VI a 22-IX-2019

En agosto de 1938, la casa de moda Worth de París presentaba el modelo de traje de noche *Vélasquez*; un año después, Cristóbal Balenciaga hacía lo propio con su modelo *Infanta* como parte de su nueva colección de invierno. Durante ese mismo verano, el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra celebraba la exposición *Chefs d'Oeuvre du Musée du Prado* que incluía algunas de las obras que habían sido evacuadas para su salvaguarda durante la Guerra Civil y cuyo cartel estaba ilustrado por el *Retrato de doña Mariana de Austria* de Velázquez. El evento tuvo una gran repercusión en dos sentidos: por un lado, la corriente historicista que marcaba la moda parisina del momento y, por otro, el gusto del público europeo por los grandes maestros de la pintura española, ligado a la fascinación existente por “lo español”.

Estas sinergias entre la pintura española y la indumentaria del siglo XX son la base de la exposición *Balenciaga y la cultura española*. Cincuenta años después de la última muestra dedicada al maestro en Madrid, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza recupera la figura del diseñador español más influyente de la historia, en una muestra comisariada por Eloy Martínez de la Pera cuyo objetivo es indagar en la relación entre las creaciones de Balenciaga y la tradición de la pintura española entre los siglos XVI y XX, a través de 56 lienzos y 90 diseños llegados de diferentes museos y colecciones privadas.

Tras un breve texto introductorio, el espectador se adentra en la sala pintada en negro —negro “Balenciaga”, dirían algunos—, como si de un vacío intemporal se tratase, donde las piezas se distribuyen en distintos espacios según los conceptos sobre los cuales versa el diálogo entre pintura y moda. El primero de ellos, “Balenciaga y el arte”, busca cimentar el discurso expositivo sobre la relación directa que Balenciaga pudo tener con los grandes maestros de la pintura, como Velázquez, Murillo o Carreño de Miranda, a través de la observación directa de sus obras durante su infancia en el palacete de los marqueses de Casa Torres de Getaria; de hecho, tres de dichas obras se exhiben en la sala. La indumentaria de las figuras religiosas de El Greco o la *Inmaculada Concepción* de Murillo se convierten en fuente de inspiración de una paleta de brillantes colores para trajes de noche y conjuntos de faldas y capelinas.

A continuación, “La pintura española de corte”, se sostiene sobre tres conceptos de la pintura española de los siglos XVI y XVII: el negro, el bodegón y el bordado. El primero caracteriza los trajes de cóctel y dos-piezas de encajes, sedas y satén —cuya apreciación, debemos señalar, queda dificultada por el diseño museográfico— intercalados con retratos de la época de Felipe II firmados por Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz. Los motivos del bodegón y el bordado buscan mostrar la habilidad de Balenciaga para trabajar todo tipo de tejidos y aplicaciones: diseños florales y geométricos, tules bordados y pedrería se extienden por trajes, abrigos o boleros. Entre ellos, destaca el vestido de novia bordado con hilos de plata, emparejado con el retrato de *Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV* de Rodrigo de Villandrando.

Las dos salas contiguas se centran en la influencia de dos artistas: en primer lugar, Zurbarán —en palabras del propio comisario, “el primer estilista de la historia de la pintura”— a través de los volúmenes de vestidos y sobrefaldas que caracterizan las indumentarias de sus santas, y las líneas limpias y de los hábitos religiosos que Balenciaga traslada a su moda nupcial. En segundo lugar, Goya dialoga con las obras del modisto a través de los modelos de sus retratos —véase el magnífico vestido de noche de 1963 junto a *La reina María Luisa con tontillo*—, pero también con elementos como madroños y tonos negros, blancos y rojos que forman parte del imaginario de “lo goyesco”, que influyó enormemente en el éxito extranjero de “lo español” durante el siglo XIX y el cambio de centuria. Adaptándose a esta demanda, muchos artistas explotaron temas relacionados con el mundo taurino o la danza española, como fue el caso de Ignacio Zuloaga, con quien Balenciaga mantuvo contacto desde su primera etapa en San Sebastián. Sus diseños de los años cuarenta y cincuenta parecen, por un lado, mirar a este universo a través de encajes, faldas de volantes y boleros inspiradas en las chaquetillas de los toreros; por otro lado, también reinterpretan la moda romántica con amplias faldas de vuelo, muselinas y polisones.

El recorrido finaliza con breve documental sobre el proceso de preparación y montaje de la exposición. Los últimos planos, sin embargo, recogen los movimientos de Antonio Najarro, quien danza en las salas ataviado con piezas de la sastrería Oteyza. Así, el diálogo entre pintura y moda se cierra abriéndose a otras artes; una muestra del complejo tejido artístico en el que se desarrolló la obra de Cristóbal Balenciaga.

BLANCA GÓMEZ CIFUENTES
Instituto de Historia, CSIC

NECROLÓGICA

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN (1979-2019)

Qué difícil es escribir una necrológica y todavía más cuando el fallecido es una persona muy ligada a tu actividad profesional y tan joven como Fernando Villaseñor Sebastián, que no llegó a cumplir, por menos de un mes, los cuarenta años.

Nacido en Madrid, cursó sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid que concluyó en la de Salamanca, manifestando muy pronto su disposición para la Historia del Arte. Acabada la licenciatura en junio de 2002, obtuvo Mención especial en los Premios Nacionales de Fin de Carrera. Poco después, en enero de 2003, conseguirá una Beca de Postgrado del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) en el CSIC, vinculada al Proyecto de Investigación *Iconografía de los santos españoles*, concedido por la Dirección General de Investigación. Subdirección General de Proyectos de Investigación, del Ministerio de Ciencia y Tecnología (2002-2005) del que yo era Investigador Principal en el Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del CSIC, en el viejo y añorado edificio de Duque de Medinaceli. Una de sus estancias formativas la realizó en la Academia de España en Roma (2006-2007). Finalizada la beca poco después culminaría su tesis doctoral bajo mi dirección —compartida con el Dr. Eduardo Azofra Agustín, de la Universidad de Salamanca— titulada *Aproximación al estudio de la miniatura castellana al final de la Edad Media (1454-1492): evolución histórico-artística e iconografía marginal*, que defendió el 14 de marzo de 2008 en la Universidad de Salamanca, obteniendo la máxima calificación y la consideración de Doctorado Europeo.

Inclinado a la investigación del arte medieval y al estudio de la iconografía, durante su periodo postdoctoral desarrolló estancias de investigación en el Instituto Warburg de Londres (2009-2010) y en el Center for Medieval Studies perteneciente a la Fordham University de Nueva York. En Madrid durante varios años estuvo vinculado, como docente, al Centro de Estudios del Románico, institución de la que llegó a ser Jefe de Estudios.

A partir del 2 de enero de 2012 se vinculará a la Universidad de Cantabria como investigador contratado del Programa Juan de la Cierva en el Proyecto de Investigación *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, del Ministerio de Ciencia e Innovación, dirigido por la Dra. Begoña Alonso, lo que le permitió descubrir una nueva afición por el estudio de la arquitectura tardogótica española con amplia actividad, colaborando también con el Grupo de Investigación de Historia y Teoría del Arte de esa universidad integrado, entre otros, por los profesores Luis Sazatornil, Julio Polo y Javier Gómez.

En 2014 obtuvo la acreditación como Profesor Titular de Universidad, por parte de la ANECA, y desde noviembre de 2015 a diciembre de 2017 estuvo vinculado nuevamente a la Universidad de Cantabria como Profesor Ayudante Doctor, ocupando también un importante cargo de gestión como coordinador, entre 2016 y 2017 del Vicedecanato de Innovación, Comunicación e Internacionalización de la Facultad de Filosofía y Letras, institución que no abandonó pues desde el 1 de enero de 2018 hasta la fecha de su muerte, a mediados de abril de este año, disfrutó de un contrato de Investigador del Programa Ramón y Cajal.

De su abundante bibliografía destacaremos dos de sus libros relacionados con los resultados de su tesis doctoral: *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*, publicado por el CSIC y *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, original con el que ganó el II Premio «Sinodal de Aguila-fuente» y que fue publicado en 2009, con prólogo del autor de este texto, por Caja de Segovia y el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. También debemos destacar, como fruto de su gran capacidad como organizador de eventos y reuniones científicas, la celebración y edición de resultados de tres importantes encuentros científicos: junto con Inés Monteiro y Ana Belén Muñoz, *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval* (2009) y con Alicia Miguelez, *Medieval Europe in Motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica* (2018), ambos publicados en la colección Biblioteca del Arte del CSIC. También con María Dolores Teijeira, Weleda Muller y Frédéric Billiet, el volumen *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, a cargo de Cambridge Scholars Publishing, Newcastle (2015). Concluida su estancia en el CSIC y, a pesar de la lejanía física en varios momentos, no se quebró la relación establecida con el Departamento de Historia del Arte, participando en dos nuevos proyectos del Plan Nacional del Ministerio de Ciencia e Innovación los que fui investigador principal: *Arte y Órdenes Militares: Patrimonio de las órdenes de Jerusalén en España* (2009-2011) e *Imágenes del Nuevo Mundo: El Patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* (2012-2014).

También queremos mencionar que, desde diciembre de 2011 era académico correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y en abril de 2012 fue nombrado Associé Correspondant Étranger (ACE) de la Société Nationale des Antiquaires de France. Era miembro del Comité Editorial de las series *Artes y Artistas* y *Biblioteca de Historia del Arte*, publicadas por Editorial CSIC.

Querido Fernando, *Que la tierra te sea leve*.

WIFREDO RINCÓN GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC