

RECENSIONES

DÍEZ JORGE, Elena (ed.): *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV-XVI*. Granada: Editorial Comares, 2019, 571 pp., ilus. color [ISBN: 978-84-9045-809-9]

La casa no es un espacio rígido. Posee una capacidad orgánica, como la que tienen las personas que la habitan. Con toda probabilidad esa es la principal conclusión que puede extraerse de *De puertas para adentro...* Nos situamos ante una obra coral, pero en la que es muy perceptible que los autores que le dan forma trabajan guiados por metodologías similares y alrededor de presupuestos teóricos comunes. Entre ellos destaca el diálogo entre disciplinas y el empleo de una gama de fuentes extensa y variada, lo cual no impide que su análisis sea pormenorizado y escrupuloso, como queda demostrado, entre otros, en el estudio que, a modo de “anexo documental”, cierra el libro.

A ello cabe unir, la diversidad en el análisis espacial, dado que a la tradicional (y siempre necesaria) división entre ámbito rural y mundo urbano, se une el estudio de casos situados allende el Atlántico, algo sumamente interesante en la medida en que permite conocer la preocupación existente en la América hispana por el buen orden de las ciudades, en un momento, el siglo XVI, en el que muchas de ellas estaban en pleno de proceso de creación. Ciertamente es que la mayor parte de los trabajos incluidos en el libro se centra en el tercio sur ibérico, si bien no lo es menos que la diversificación ya indicada contribuye a que ello no sea óbice para que el resultado sea representativo de la realidad doméstica del Quinientos hispano.

Finalmente debe subrayarse la apuesta por encuadrar socialmente el análisis de la domesticidad, faceta en la que cobran especial importancia la perspectiva de género y el estudio de las emociones, dos de las constantes que han inspirado no solo la configuración del presente volumen, sino, más allá, el trabajo común desplegado por el grupo de investigación del que emana la propia obra.

Fruto de lo anterior, nace un libro en el que se da respuesta a cuatro grandes interrogantes: cómo y para quién se construyen las casas; qué función cumplen; cuáles son los elementos materiales que conforman sus interiores; y cómo se vive en ellas. En ese sentido, la distribución de contenidos resulta equilibrada. Junto a análisis en los que el protagonismo recae sobre los miembros de la oligarquía, también se pueden leer otros referidos a individuos y familias pertenecientes a los estratos medios de la sociedad e, incluso, a los moriscos, que aquí ocupan el lugar de aquellos que menos tuvieron que decir. En ese sentido, los estudios que nos ocupan confirman que en los siglos XV y XVI la casa fue más que un simple agregado de paredes y que en su configuración tuvieron un peso significativo las ropas, el menaje, el mobiliario... elementos que, más allá de su función primigenia, contribuyeron a jerarquizar espacios basándose en las necesidades de sus habitantes. Unas necesidades que, por otra parte, fueron cambiantes no solo en función de los tiempos, sino también debido a la condición de los habitantes de cada casa. Por todo ello, en el libro se analizan continuidades e innovaciones, pero también otras cuestiones desarrolladas al calor del hogar como la alimentación, el vestuario, el mundo del trabajo o las relaciones intra y extra-familiares.

Es evidente que, en todo ese proceso, la configuración arquitectónica de la casa tuvo un peso determinante. Más allá de esa constatación, el libro se interroga por las razones que motivaron que el tránsito a la Modernidad fuera una época de cambios, no solo estructurales, sino, sobre todo, funcionales. He ahí el punto de partida que permite comprender que la casa visibilizó los afanes de sus moradores y que, más allá de hacer visible el “espíritu de grupo”, las mutaciones terminaron por afectar al conjunto del caserío urbano.

Continuidades y rupturas no fueron específicas de los espacios arquitectónicos; de ahí que los autores también se hayan interesado por los modos de vivir y por la forma en que se ocuparon los espacios. Debido a ello se analizan ajueres, decoraciones, mobiliario, textiles... cuya presencia en la casa nos pone en contacto con los procesos de hibridación (cultural, social, geográfica...) a los que, constantemente, se hace

referencia en el libro. Son los objetos de la vida, que solo cobran razón de ser si se ponen en relación con las personas. A partir de ese momento, la casa se “conjugaba” y nos deja observar que cada vivienda fue un espacio en el que disfrutar, rezar, trabajar, morar... Para entender cómo fue esa vida, los autores centran su atención en el conocimiento del día a día y analizan la relación entre materialidad y comportamientos humanos. Se trata del último escalón en la comprensión de la domesticidad de nuestra temprana Edad Moderna: el que, a través de los objetos persigue “recuperar” las emociones vividas en unos espacios que, precisamente debido a esos sentimientos, dejaban de ser simples y meras casas para convertirse en verdaderos hogares.

FRANCISCO J. MORENO DÍAZ DEL CAMPO
Universidad de Castilla-La Mancha

PORRES BENAVIDES, Jesús: *Juan Bautista Vázquez el Viejo, un artista castellano en Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, 440 pp. 242 ilus. color y b/n, [ISBN 978-84-472-2124-0]

La interesante figura de Vázquez el Viejo estaba pendiente de una monografía que desvelara la importancia de su obra en el desarrollo de la escultura española de la segunda mitad del siglo XVI en la que se consolida la integración en nuestro arte de las normas italianas. Su primera actividad en sus originarias tierras abulenses no aclararon de forma definitiva su muy probable y primera formación en Parma que se discutió someramente en el estudio de los breves años de su vida en Castilla ya de vuelta en España.¹

El interesante estudio que se analiza someramente se desarrolla en cuatro grandes secciones dedicadas a su biografía, sus comitentes y la iconografía que preside sus obras. el estilo del artista y el reflejado en sus retablos y en último lugar la técnica empleada en sus obras que incorpora a la castellana la andaluza

Son de especial interés sus observaciones sobre el cambio del panorama escultórico sevillano tras su llegada a Sevilla y la facilidad que proporcionaba al escultor sus conocimientos del dibujo, así como el análisis de su polifacético quehacer en la escultura de madera mármol o bronce.

Una breve relación de sus discípulos antecede a un cuidadoso Catalogo de sus obras incluidas las realizadas en Castilla como el famoso retablo de Mondéjar o el de Fuentelaencina descubierto más recientemente por Cortes y estudiado por Estella sobre el cual añade interesantes noticias sobre su comitente el Cardenal Siliceo.

El estudio de sus grandes retablos andaluces como puede ser el magnífico de San Mateo de Lucena es muy minucioso y se ocupa de todos sus aspectos estilísticos técnicos iconográficos etc. completados con su correspondiente bibliografía. Al referirse a las obras documentadas en Colombia recoge noticias de sus investigadores sobre otras posibles obras del entorno de Vázquez como la Virgen de Sora.

En capítulo aparte se ocupa de las atribuciones conocidas en Castilla Andalucía y América a las que añade alguna más de interés inéditas o estudiadas por el autor. La publicación se completa con el estudio de las obras en piedra mármol y bronce y en el de su faceta como dibujante y grabador.

El autor ha llevado a cabo una densa investigación sobre este importante escultor que la crítica había minusvalorado proporcionando al estudioso un material indispensable para el estudio del desarrollo de la escultura española.

La presentación tipográfica está muy cuidada el anejo bibliográfico es completísimo y las abundantes reproducciones fotográficas facilitan el entendimiento del texto.

MARGARITA ESTELLA MARCOS

JAPÓN, Rafael (ed.): *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, 362 pp. con ilus. [ISBN: 978-84-338-6421-5]

Fruto del proyecto de investigación dirigido por el profesor David García Cueto, *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)* que ha dado ya bastantes contribuciones de relevancia científica a nivel internacional, ve ahora la luz este volumen bajo la edición científica del investigador Rafael

¹ Estella Marcos, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Madrid: CSIC, 1990.

Japón que desarrolla su tesis doctoral entre las universidades de Granada y Bolonia. El trabajo es el resultado de unas jornadas de estudio llevadas a cabo en el seno del departamento de historia del arte de la Universidad de Granada y que acaban de ver la luz, reuniendo las principales contribuciones de los investigadores y enriqueciendo aún más las aportaciones que se han venido celebrando con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Bartolomé Esteban Murillo, y que, como señala Gabriele Finaldi en su prólogo, es un magnífico colofón a la efeméride. Quizás este trabajo tenga además mayor mérito porque es el resultado de un proyecto de investigación, y ha sido editado por un investigador predoctoral perteneciente al plan de formación y por reunir entre las diferentes ponencias nuevas visiones de investigadores nacionales y extranjeros. Como señala Japón en su introducción, Murillo ha sido uno de los artistas más copiados y que mayor influjo han tenido como consecuencia del expolio de su obra que llegó incluso a favorecer la copia de sus composiciones con intención sustitutiva pero también fraudulenta. El trabajo está dividido en dos secciones: Murillo copista y Murillo copiado, respondiendo así al espíritu que inspira el proyecto investigador del que procede. De esta forma en las contribuciones de la primera parte se estudia el fenómeno de las fuentes de Murillo y sus mecanismos compositivos, tanto desde el punto de vista formal como literario. Abre esta sección la contribución del profesor David García Cueto arrojando luz sobre la incógnita del joven Murillo en Madrid y el copiado de la colección real, un asunto que ya iniciamos en nuestra exposición sobre el *Joven Murillo* y que el Dr. García Cueto ha sabido enriquecer al poner en relación las dos versiones del *Santo Tomás* de Ribera del Museo del Prado, una de ellas depositada en el Museo de Pontevedra. Con respecto a la copia de la *Virgen con el Niño* conservada en el Hospital de la Caridad, Rocio Magdaleno presentará en breve novedades después de la restauración de la pintura en el IAPH. Sigue el trabajo del editor científico del volumen sobre Murillo copista de copias italianas en la Sevilla del siglo XVII que da a conocer la colección del arzobispo fray Domingo de Pimentel y por tanto ofreciendo la posibilidad al joven Murillo de poder inspirarse en obras que fueran decisivas en su vocabulario, como por ejemplo las de Guido Reni, circunstancia significativa que podría explicar muchas cosas. Además de esto son también relevantes las nuevas fuentes aportadas por Japón para una común sensibilidad con Correggio y sobre todo con Rafael. De gran interés es la aportación de Gonzalo Hervás Crespo sobre Velázquez y lo cómico-ridículo en la configuración de la pintura de género de Murillo, un trabajo que se complementa perfectamente con los anteriores y que arroja bastante luz para poder explicar las conexiones entre Velázquez y Murillo, además de su relación con los poemas de Quevedo por ejemplo, pero sobre todo con la literatura en la que lo jocoso y ridículo está presente, colaborando en crear un ideario colectivo común.

En la segunda parte se analiza el enorme impacto de la obra de Murillo desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX, abriendo esta sección la documentada ponencia de Itziar Arana sobre las copias de Murillo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con obras tan singulares como la de Alonso Miguel de Tovar que se ha confundido a veces con el propio Murillo, además de estudiar las estampas calcográficas como fuente para composiciones perdidas, aspecto de especial relevancia. De igual modo se complementa el trabajo de David García López y Elena Santiago Páez sobre los escritos de Ceán Bermúdez acerca de Murillo y sus originales y copias y el deseo del público de que todos fueran originales con testimonios de especial relevancia para entender la mentalidad de la época y el expolio de la obra del artista y la toma de partido de Ceán que pedía que se conservaran sus pinturas en los emplazamientos originales.

Otra de las aportaciones de este volumen es la dispersión de sus composiciones, como demuestra el artículo de Irina Emelianova para las colecciones rusas y el papel de sus pinturas en la formación de los estudiantes de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo. En el mismo sentido Carla Mazzarelli estudia el fenómeno de la copia de las pinturas de Murillo en Italia y Francia y María de los Santos García Felguera profundiza en un tema del que ya ha aportado interesantes visiones; copiar a Murillo en el siglo XIX, tanto en las pinturas como en las primeras fotografías, desarrollando el interesante tema de las mujeres copistas que se especializaron en esta faceta tomando las composiciones del sevillano como punto de partida. Luis de Moura Sobral presenta una copia realizada por José María Arango de la *Sagrada Familia con San Juanito* de la que existe aguafuerte abierto por Romanet en Faro (Portugal) y cierra el volumen el trabajo de Jaynie Anderson sobre Murillo en Australia que estudia las colecciones creadas a mitad del XIX por el obispo católico James Goold y por dos benedictinos españoles Rosendo Salvado y Joseph Serra.

El volumen por tanto ofrece una visión completa del fenómeno de la copia pictórica y Murillo, asunto desde luego de dimensiones enormes y múltiple desarrollo, que sirve para reflexionar sobre el impacto de uno de los artistas españoles más influyentes y del que aquí se ofrece una visión complementaria y necesaria.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá

MORENO CUADRO, Fernando: *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Grupo Editorial Fonte – Monte Carmelo, 2016-2019, 4 vols. I, *La herencia del espíritu de Elías*, 2016, 191 pp., 81 ilus. b/n [ISBN: 978-84-8353-763-3]. II, *Las series grabadas*, 2017, 300 pp., 210 ilus. b/n [ISBN: 978-84-8353-850-0]. III, *De las visiones a la vida cotidiana*, 2018, 459 pp., 323 ilus. b/n [ISBN: 978-84-8353-914-9]. IV, *Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa alegórica*, 2019, 472 pp. 346 ilus. b/n [ISBN 978-84-8353-914-9]

En el último trimestre de 2019 se ha publicado el último volumen de la monumental obra que la Editorial Monte Carmelo encargó a Fernando Moreno con motivo del V Centenario del nacimiento de santa Teresa de Jesús en marzo de 2015.

La serie se estructura en cuatro volúmenes escritos con gran soltura que se completan con un amplio aparato crítico muy trabajado y un rico repertorio de imágenes que ayudan a conocer en profundidad los más importantes tipos iconográficos de la santa abulense.

El planteamiento general de la obra es excelente a la hora de abordar los más importantes temas de iconografía teresiana partiendo del conjunto de obras destinadas a poner de manifiesto la vuelta a la primitiva austeridad, conectando con la tradicional iconografía ligada a Elías, su mítico fundador, aspectos que se abordan en el primer tomo.

De gran interés es el volumen dedicado a las series grabadas, que destacan por su variedad y amplio número, jalonándose desde principios del siglo XVII a finales del barroco como vehículo transmisor de tipos iconográficos que se materializan en las obras de los grandes maestros flamencos —Rubens...—, italianos —Bernini, Tiépolo...—, españoles —Rizi, Ribera...— y mexicanos —Villalpando...—, entre otros.

En el tercer volumen se plantea la actitud que ante la imagen visual o imaginativa adoptó santa Teresa y se analiza el fundamental papel que tuvieron las visiones —imaginarias e intelectuales— para la descalza, quien las consideró “libro vivo” a través del cual Dios transmitía las enseñanzas a su alma, por lo que se convirtieron en fuente iconográfica de gran parte de las obras que se le dedican, presentándose a continuación los más importantes temas teresianos, desde la humanidad de Cristo y la transverberación (pp. 135-299) a la *vera effigies* y las representaciones de santa Teresa escritora y el magisterio teresiano, para concluir con el singular significado de los temas cotidianos que simbolizan la humildad y la fortaleza en el Carmelo teresiano.

La serie termina con el volumen dedicado a la *Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa alegórica*, en el que se analiza la iconografía conjunta de los primeros descalzos después de un primer capítulo dedicado a la configuración de las imágenes teresianas a partir de los festejos de beatificación, canonización y copatronazgo de santa Teresa junto a Santiago.

En este tomo se destaca especialmente el importante desarrollo que tuvo la estampa pedagógica y conceptual en el Carmelo teresiano, que fue una de las órdenes religiosas más participativas de la cultura simbólica que tan amplio desarrollo alcanzó en la Edad Moderna, estructurándose este capítulo en seis apartados a partir del análisis de varios tipos iconográficos que sintetizan el programa ascético místico destinado a los descalzos, que presenta a los reformadores descalzos indicando el camino de unión con la divinidad, momento crucial que se concretó en el *Ars moriendi* carmelitano elaborado por Francisco de la Cruz, *Cinco palabras del apóstol San Pablo... con doctrinas de... santa Teresa y ejemplos de su orden que despiertan para vivir y morir bien*, del que se hicieron numerosas ediciones en español e italiano a partir de 1680.

Paralelamente a la estampa pedagógica destinada a mostrar diversos aspectos de forma accesible a los fieles se desarrolló una línea marcada por los libros de emblemas, que comenzó en el Carmelo descalzo a partir del escrito por Giovanni Vincenzo Imperiale, *La Beata Teresa* (Génova, 1615), con motivo de su beatificación, en el que se utilizó el lenguaje gráfico-literario que también se emplea en el Carmelo teresiano para sintetizar complejas explicaciones como las de Juan de Rojas a las *Moradas* teresianas o ilustrar sermones como los dedicados por fray Antonio de la Expectación a la reformadora descalza en *A Estrella Dalva...*, publicados en Coimbra y Lisboa en 1710 y 1716.

Finalmente, se incluye un amplio análisis del excepcional tratado sobre la vida mística publicado con el título de *Idea Vitae Teresianae...* (Amberes, c. 1686), cuyas alegorías al servicio de la espiritualidad carmelitana se comparan con las que ilustran la *Ichnographia emblemática...* (Augsburgo, 1779) que lleva a cabo una revisión visual adaptando la obra a la estética y momento histórico en el que se edita la obra augsburguesa.

En definitiva, se trata de una obra de referencia esencial para el conocimiento de la iconografía teresiana que servirá de ejemplo para el tratamiento iconográfico de otros santos.

M^a ÁNGELES JORDANO BARBUDO
Universidad de Córdoba

RODRÍGUEZ, Inmaculada (ed.): *El rey Festivo. Palacio, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Valencia: Universitat de València, 2019. 335 pp., ilus. color. [ISBN 978-84-9133-250-3]

La presente obra, al cuidado de Inmaculada Rodríguez, profesora de la Universitat Jaume I de Castellón y experimentada investigadora de la historia de la fiesta y de la imagen, recoge un conjunto de quince capítulos dedicados al estudio de ámbitos y espacios de celebración festiva de la realeza en entornos cortesanos vinculados con las monarquías ibéricas. Se corresponde con el número 7 de los Anejos de *Imago*, revista de Emblemática y Cultura visual, de la Sociedad Española de Emblemática.

Los autores de sus capítulos provienen de campos diversos como el de la historia cultural, la historia del arte e incluso de los estudios literarios, conforme a la visión multidisciplinar que corresponde hoy día al análisis de la fiesta. En ellos se muestra lo festivo como parte de una cultura dirigida, destinada a la exaltación del poder y su difusión desde la corte; pero también como representación donde se confirman los valores y aspiraciones que caracteriza la misión del rey y de sus súbditos, esfuerzo que concentra buena parte de la actividad creativa y el gasto económico consiguiente. El carácter policéntrico de los espacios que se analizan en este volumen, conforme al papel itinerante de la corte o a la delegación del poder real, permite entender la complejidad de un fenómeno que ofrece matices diversos más allá de una lectura exclusiva de centros y periferias.

Tal como señala Rodríguez en su prólogo, los textos presentados se organizan sobre tres temas fundamentales. Un primer grupo aborda el estudio de imágenes y festejos dedicados a momentos gozosos del rey y su linaje en lugares cortesanos durante el Renacimiento y Barroco. Se estudia aquí la repercusión de los ideales y ceremonias caballerescos en las actividades artísticas de la corte de Borgoña durante el siglo XV, o los escenarios vitales del gobierno de los archiduques Isabel Clara-Eugenia y Alberto en Flandes, lugares donde se asoció ceremonias y pinturas con el monarca Felipe II; las entradas reales de este rey manifiestan la importancia de la labor de algunos artistas que se trasladan junto al monarca en sus viajes, como el propio Juan de Herrera en el recibimiento de Lisboa. Particularmente algunos de los aparatos efímeros levantados en aquella ocasión son objeto de una restitución hipotética en 3D que pretende recrear la policromía original de tales estructuras. La fiesta cortesana se relaciona frecuentemente con lo acuático, en ocasiones con destacada importancia de lo musical, como ocurre en los espectáculos del palacio del Buen Retiro madrileño; precisamente algunos de los responsables políticos de los festejos, como el válido Luis de Haro y su hijo Gaspar, desarrollan una actividad propia como patronos y coleccionistas que manifiesta la diversidad que caracteriza a la cultura visual y artística del Barroco.

En segundo lugar, otro conjunto de trabajos se destina al estudio de aspectos específicos de la fiesta, como los fuegos artificiales, el ornato de los banquetes, las representaciones teatrales o los festejos fluviales. El escenario es en ocasiones la ciudad, como la Valencia que aparece tras un idealizado Turia en las imágenes de las celebraciones por el tercer centenario de la canonización de Vicente Ferrer. Allí se observa el papel que la representación visual tiene como complemento ideal de los fastos, más elaborada y conclusa que la celebración en sí misma, sometida a la contingencia de los tiempos. Se analiza la importancia de reales sitios como Aranjuez, escenario múltiple y de especial relevancia durante el recreo primaveral, o del palacio de Queluz en Portugal, cuyo canal Grande, terminado en 1756, se convierte en tránsito de barcas y de diversas actuaciones musicales. Fundamental para la caracterización visual y auditiva de la fiesta serán los castillos de fuegos, que compone una parte señalada del paisaje sonoro que evoca sensorialmente el teatro efímero del mundo durante los fastos. Apartado particular corresponde al papel lujoso y protocolario que adquiere la porcelana desde fines del siglo XVII en las cortes europeas, tal como sucede con las piezas salidas de la Real Fábrica del Buen Retiro para el servicio de la reina Isabel de Farnesio.

Una última agrupación de textos dedica su atención a los virreinos americanos, con especial énfasis en el de Nueva España. Se analiza el viaje de los virreyes desde Sevilla hasta América, donde está presente la relación simbólica de Neptuno como imagen del poder real y de la transcendencia comercial de México; una vez en el Nuevo Continente, se suceden las fiestas de recepción, desde Veracruz hasta la capital, donde agasajos, comidas, y arcos triunfales generaban un período celebrativo que alcanzaba en ocasiones un gasto muy superior al establecido por las propias leyes de Indias, mostrando las paradojas de un estado donde la fiesta constituía un medio pero también una razón de su propia existencia. La estrecha relación del agua con los fastos novohispanos se entiende desde el propio emplazamiento lacustre de la capital mexicana, ocupando un papel relevante en las celebraciones desde los primeros momentos tras la conquista hispana; el carácter móvil de la corte virreinal permitió la creación de festejos y de imágenes sobre las huertas, alameda y jardines, en donde tenían especial protagonismo los paseos fluviales de la Acequia Real y la Calzada de la Viga. Ambito permitido para el recreo de la virreina y sus acompañantes fueron los conventos femeninos y sus huertas, que serán objeto de tratamiento literario y visual a través de las bienvenidas que describen tales visitas, y en donde se rinde fingido culto a Flora y Pomona. La reflexión sobre

el ejercicio de la política en los virreinos tendrá correlación entre textos y emblemática en los propios sermones impresos, como los publicados con ocasión de las predicaciones del franciscano Rodríguez Guillén a tres virreyes del Perú. En ellos, la parábola del viñedo se convierte en una reflexión sobre el gobierno virreinal, sustentado en la actividad del representante del rey en el territorio.

En definitiva, una aportación sustanciosa al estudio de los fastos, en especial durante la Edad Moderna en Europa y América, a través de documentos escritos y visuales inéditos o revisados, donde se evidencia el relevante papel de lo festivo como idea y representación, espejo y modelo de las sociedades en el discutir de la historia.

FRANCISCO OLLERO LOBATO
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

SAZATORNIL RUIZ, Luis y MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (eds.): *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón: Trea, 2019, 694 pp., ilus. color. [ISBN: 978-84-17987-45-9]

Nos adentramos en un libro que habla de libros pensados para el “espectador” antes que lector, para un “turista sedentario, un viajero de salón”, o sea, libros para viajar con la vista. Por eso el director del Museo de Bellas Artes de Asturias, Alfonso Palacios, los compara, desde la línea uno y en una feliz metáfora, con Google Maps.

El primer término lo utiliza Juan Martínez Moro cuando introduce la secuencia de capítulos desde su visión diacrónica de la imagen impresa, esa que demostró en su libro de 2004 *La ilustración como categoría*. Ahora se explaya en cuestiones como el ritual de uso de libros tan grandes como algunos de los considerados a continuación. Si las cajonerías de las cámaras de maravillas iban siendo sacadas a mesa cajón tras cajón, las bibliotecas permitían hacer algo equivalente con sus libros, algunos de los cuales exigían volcarse corporalmente sobre ellos.

La segunda expresión es de Luis Sazatornil, primero de los coordinadores. Estamos ante uno de los temas que continuamente le han rondado, al igual que las exposiciones universales (que siempre ha explicado como una “panoramización” del mundo) o el orientalismo en arquitectura. A esos remiten los *tutti-mondi* y la visión de los viajeros del siglo XIX. Asoman aquí, dentro de la contextualización general que explica el origen y desarrollo de las vistas urbanas, desde las *chorografías* del siglo XVI hasta la atracción de aquellos viajeros por el exotismo oriental y, al fin, el realismo de los primeros fotógrafos. Este tema culmina un anhelo que cabe remontar a 1995, cuando encabezara la publicación de *Vistas y visiones. Imagen artística de Santander y su Puerto. 1575-1950*, que dio pie a una exposición. Se trataba de un catálogo razonado de las representaciones visuales del puerto de su propia ciudad. También estaban allí la capacidad para rodearse de un buen equipo, la participación de la Autoridad Portuaria de Santander (APS) y el contacto con fuentes y coleccionistas. Encontró en el Museo de Bellas Artes de Asturias, con un inopinado fondo particularmente rico en libros de viajes (y otras rarezas tales que dos acuarelas de David Roberts), la escala de la réplica, el catalizador perfecto para extrapolar aquella visión inicial al conjunto de España.

El otro capítulo general lo firma Javier González Santos. Trata los métodos y motivos de las representaciones urbanas y monumentales, centrado en el entorno áulico, durante el Antiguo Régimen. Le corresponden dos bloques de entradas de las que se responsabiliza el segundo coordinador, Vidal de la Madrid Álvarez, como hace Sazatornil con otros dos para el siguiente periodo, aunque algunas de ellas cuenten con el concurso puntual de otros expertos. Esta suma de colaboraciones da lugar a un conjunto sobresaliente que pone orden, corrige y/o enriquece el conocimiento de las piezas seleccionadas. Como muestra de las renovadas lecturas que cabe encontrar, valga la referida al plano de Madrid de Pedro Texeira (Amberes, 1656, Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander), pieza notoria del primer corpus. De su estudio particular se encarga Yayoi Kawamura, que descubre una tempranísima cita de la *Ronda de noche*, de Rembrandt.

Porque esos cuatro últimos capítulos constituyen, ahora sí, el catálogo de una exposición que bien merecería una reseña aparte. Aconteció en el citado museo ovetense y, después, en el Palacete del Embarcadero, en Santander. El primer montaje pudo extenderse por varias salas; el segundo hizo de la necesidad virtud y aprovechó la compacidad impuesta por la sala de la APS. En cualquiera de ambas sedes, el plano de Texeira actuaba como un imán, primero en un patio con posibilidad de visión cenital; después, en el centro de una rotonda achaflanada, releída como luminosa y sorpresiva *Wunderkammer*.

Hablando de un libro que escribe, y mucho, de libros para ver, restaría aludir a una última cuestión, porque él mismo entra por los ojos. Evidencia un gran esfuerzo editorial que vigoriza, si cabe, la colección Piedras Angulares, de Trea. Cuenta ahí el número y calidad de cada una de las páginas. También, la articulación de las partes dentro del todo, dosificando adecuadamente un contenido tan extenso, incluidas sus

abundantes y eruditas notas al pie, que son consecuentes con la incardinación de ese todo en el proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D “Culturas urbanas en la España Moderna (siglos XVI-XIX)”. Sin duda, interesará no solo a historiadores del arte, sino también a bibliotecarios, bibliófilos y coleccionistas en general.

Como compañero de este amplio grupo de investigadores desde hace años, he podido entender la génesis del trabajo en un contexto más amplio, seguir más de cerca su desarrollo y conocer esa intrahistoria que, al menos en parte, ha quedado apuntada. En cualquier caso, me permito retar al lector a que se acerque a la publicación y lo compruebe por sí mismo. Al fin y al cabo, la exposición cumplió su ciclo (sus dos *performances*) y pasó, pero su catálogo es mucho más que el *residuo* de aquellos eventos. Es un libro llamado a perdurar como referencia para futuros desarrollos de una línea científica con enorme potencial.

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ
Universidad de Cantabria

MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, 576 pp., 68 ilus. color [ISBN: 978-84-15245-81-0]

Abordar el estudio del coleccionismo y el mercado artístico en España ofrece grandes dificultades, máxime si el horizonte a explorar es una centuria tan convulsa para su historia como el siglo XIX. No obstante, Pedro J. Martínez Plaza se adentra con éxito en tan complejo escenario ofreciéndonos una exhaustiva y completa obra sobre el coleccionismo privado y comercio de pintura en Madrid —centro principal del mercado nacional e internacional de arte en el país— a lo largo de aquel siglo. Con prólogo de Javier Barón Thaidigsmann, el libro parte de una exhaustiva búsqueda documental en archivos públicos y privados, lo cual permite construir un relato sólido y absolutamente necesario sobre dicha centuria. Su discursar entre las colecciones pictóricas, sus coleccionistas y mercaderes, se va hilando a lo largo de un tiempo en el que se abrió el debate sobre la preservación de la herencia artística; se asistió a un creciente interés del mercado internacional por la pintura española, además de ser la centuria que vio nacer el Museo del Prado, centro desde el que desarrolla su trabajo e investigación el autor.

La obra se articula de modo cronológico a partir de los sucesivos reinados de Fernando VII, Isabel II y Alfonso XII, en cada uno de los cuales se nos ofrece un panorama general del periodo atendiendo a la incidencia de los episodios históricos en el coleccionismo y mercado artístico. Uno de los objetivos es comprender el devenir del gusto por la pintura española. Para ello son analizadas más de ciento cuarenta colecciones privadas, de las cuales se nos ofrece cumplida descripción de la naturaleza de las mismas, así como de la personalidad e intereses de sus protagonistas. Es posible conocer así las grandes galerías que dominaron el panorama artístico madrileño hasta el último tercio de siglo; en algunos casos con repertorios que llegaron a superar el millar de obras, como fue el caso de la galería de Fernando Casado de Torres (1756-1829), pero son atendidos, asimismo, conjuntos más modestos.

Además de la evolución del gusto, el trabajo depara evidencias claras de los cambios en la sociedad, constatándose el ascenso de la burguesía, en paralelo a la pérdida de protagonismo de la nobleza. En este sentido, son ilustrados los avatares seguidos por algunas colecciones, como la de la casa de Osuna, que protagonizó una de las grandes almonedas artísticas, tras los excesos de Mariano Téllez-Girón (1814-1882), XII duque, y a pesar de la labor de mecenazgo artístico llevada a cabo por sus predecesores. Martínez Plaza muestra cómo se mantuvo a lo largo de la centuria el sólido vínculo entre prestigio social y atesoramiento de una valiosa galería artística. De este modo, los recién llegados al estatus nobiliario buscaron legitimar su nueva condición a través del coleccionismo, en algunos casos con una clara vocación erudita, como así se describe en el proceder del conde de Valencia de Don Juan, Juan Bautista Crooke (1829-1904). De igual modo, la alta burguesía halló en tal práctica una vía de afianzar su posición en el entorno cortesano: Pablo Bosch (1841-1915) o José de Salamanca (1811-1883) se cuentan entre los ejemplos abordados. Son tratadas, además, las colecciones de artistas que se emplearon a su vez en el comercio de pinturas, como fue el caso de José de Madrazo (1781-1859).

Además de la entidad de diversas colecciones, el estudio se adentra en un terreno habitualmente más oscuro desde el punto de vista documental, como es el mercado de obras de arte. Se atiende a la evolución del comercio de pinturas en un tiempo que vio surgir los establecimientos expresamente dedicados a tal labor. Son tratados en cada capítulo comerciantes y marchantes a partir de los cuales es fácil interpretar el peso fundamental que alcanzó el circuito comercial madrileño. Toda vez que la capital se erigió como el gran mercado del arte y antigüedades hacia el cual anticuarios y coleccionistas de toda la geografía espa-

ñaola dirigían su mirada, y donde, asimismo, recalaban agentes extranjeros interesados en la compra-venta de pinturas españolas. Resulta sumamente interesante la identificación y seguimiento no solo de los anticuarios asentados en la capital, y la naturaleza de sus operaciones e intereses, sino también de aquellos comerciantes y coleccionistas europeos y americanos que se dieron cita en Madrid.

Todo lo cual hace que este trabajo esté llamado a ocupar un lugar destacado entre las obras de referencia dedicadas a la historia de la pintura y el coleccionismo nacional e internacional. No en vano la minuciosa investigación llevada a cabo permite comprender la fortuna de parte importante del legado artístico del país.

MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ
Universidad de Valladolid

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel: *La serliana en Europa. Fortuna y funciones de un elemento arquitectónico (siglos VII-XVIII)*. Madrid: CEEH, 2019, 335 pp., 191 illus. [ISBN: 978-84-15245-83-4]

Ambicioso libro, bien editado y mejor ilustrado, este segundo del autor², que ha separado la parte dedicada al Mundo Antiguo³ de la destinada a explorar en las Edades Media y Moderna la “vida” del motivo arquitectónico de la llamada “serliana”; ahora se recorren con desenvoltura, en siete capítulos, los orígenes en la Antigüedad, la Edad Media, el estudio de lo antiguo entre antigüedad y modernidad, el Renacimiento italiano, una Europa de confluencias, España en el siglo XVI y Europa en los siglos XVII y XVIII.

Éste, podríamos decir, es el primer problema de las derivaciones de unas tesis doctorales boloñesa y tarraconense, pues en esta parte se obvia el problema de la definición y terminología, remitiéndose a unas páginas de la primera y un par de ellas (pp. 240-241). Es lástima, por una parte, haber optado en ambas por una terminología “anacrónica”, lanzándose al problema de su uso en los estudios actuales de arqueología, y eliminando de la discusión la ventana veneciana (William Kent, 1727; Isaac Ware, 1756) o el motivo sansoviniano y palladiano (Rudolf Wittkower, 1943), y haber elegido una serliana que tanto difundió el tratadista boloñés Serlio desde 1537, pero con tal denominación solo desde 1761⁴, como el vicentino Vincenzo Scamozzi desde 1615⁵. Y lo es porque ha olvidado el análisis de las formas contemporáneas de su denominación, desde que las podríamos encontrar respuestas significativas incluso en sus perifrasis⁶.

La puesta en paralelo, por otra parte, de las estructuras constructivas de los vanos aislados o en secuencia y las decoraciones —miniaturas, pinturas, escenografías— elimina como elemento fundamental el estudio de la tectónica del sintagma, formado por un arco sobre trozos de entablamento⁷; éste se “artistiza” y se desnaturaliza en su razón lingüístico-estructural. La búsqueda de una iluminación ampliada y una estética adintelada reforzada en las secuencias de intercolumnios en las que se intenta ampliar el central y, en consecuencia, debe arquearse para no arriesgar los dinteles, queda sustituida por la asimilación de la serliana con cualquier esquema tripartito (incluido el motivo triunfal o travata rítmica del Bramante del Belvedere), al margen de su sintaxis alterna de dintel y arco y de los problemas estructurales de los intercolumnios⁸. La bondad de la serliana como motivo flexible —de Sansovino y Serlio a Palladio— que

2 Prologado por Sabine Frommel, quien ha colaborado con el autor en otras andaduras.

3 Manuel Parada López de Corselas: *La Serliana en el Imperio Romano. Paradigma de la arquitectura del poder. Una lectura de la arquitectura y la iconografía arquitectónica romanas*, Roma: L’Erma di Bretschneider, 2015.

4 A partir de Ottavio Bertotti Scamozzi (Nº cat. 1780, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza: Vendramini Mosca, 1761

5 Quien no denomina a la serliana “arco pogiolato”, pues la significación de este término sería más correctamente arco o vano con quitamiedos o antepecho.

6 Véase entre nosotros y desde 1548, la ventana con entablamento y arco para el vano del lado meridional del Palacio de Carlos V de Granada; en Manuel Gómez-Moreno: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid: CSIC, 1941; Madrid, Xarait, 1983, doc. xxvi; en el texto de Scamozzi, su “arco con due appriture a’canti”. Véase al respecto de los códigos explicativos —restricted (compartido por un grupo) y elaborated (innovación y perifrasis) codes—, las páginas de Jürgen Schulz, en *Annali di architettura*, 6, 1994, pp. 165-170, citando a Catherine W. Bishir, “Good and Sufficient Language for Building”, *Perspectives in Vernacular Architecture*, iv, 1991, pp. 44-52

7 Faltaría un estudio de la naturaleza real de dintel o de falso dintel, como *piattabanda* o capialzado adovelado.

8 El problema obviado de las medidas de los intercolumnios posibles en una estructura adintelada estaba planteado desde Vitruvio (III, iii), quien señalaba que ya el diástilo (tres diámetros de columna) suponía emplear trozos de

permite además como un fuelle o un acordeón paliar los desajustes dimensionales, queda en el tintero, como también el análisis —desde Peruzzi y Giulio Romano— de su empleo secuenciado, ya fuera de forma paratáctica (repitiéndose las serlianas en su integridad) o sincopada (alternándose vanos arqueados y adintelados).

La pulsión cumulativa y totalizadora lleva a una clasificación débil del motivo, que ya no requiere vanos (a veces basta una pareja de columnas como soporte), aun cuando la geocronología y la supuesta semántica —más allá de su capacidad jerarquizadora (Donald F. Brown, 1942)— terminan perdiéndose en la hipertrofia de casos difícilmente asimilables e imposibles de regularizar⁹. La “red extraordinaria de conexiones, itinerarios, adaptaciones y contextualizaciones” (p. 15) se difumina, y las filiaciones, a veces —como en algunos casos del “estudio anticuario”— inexploradas o, en otras (por ejemplo, del Arco Foscarini del Palazzo Ducale de Venecia a las supuestas grutas —o “traída”— de Juan Bautista de Toledo en La Casa de Campo de Madrid), escasamente justificadas.

Aquel lector que busque una relación del uso del motivo en sentido “extenso” encontrará un buen repertorio; aquél que no se conforme con la vida de las formas, al margen de las intencionalidades de sus comitentes y arquitectos y una deshumanización de la arquitectura, pensará que se encuentra ante un trabajado libro casi de otro momento historiográfico¹⁰.

FERNANDO MARÍAS
Universidad Autónoma de Madrid-RAH

LOMBA SERRANO, Concha: *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, Madrid: Editorial CSIC, 2019, 272 pp. 99 ilus. color y b/n [ISBN: 978-84-00-10513-6]

Más que poner nombre a las pintoras españolas del arte contemporáneo. En algo más de una década, mucho es lo que se ha venido investigando, publicando y difundiendo sobre las mujeres artistas en la época contemporánea. Seguramente con la intención necesaria de recuperar a las artistas olvidadas por la tradición androcéntrica del arte, se ha reclamado la necesaria revisión de la Historia del Arte que incorpore, a partir de ahora, la notable presencia de las mujeres artistas. La concepción decimonónica de la mayoría de los manuales del tema las excluyó, aunque hubiera mujeres retratistas de Corte, escultoras de cámara o pintoras religiosas. Han sido silenciadas y su rescate del olvido, afortunadamente recuperado en los últimos años, merece todos los empeños y reconocimientos.

Por poner un ejemplo, en el Museo del Prado hay obra de más de 5.000 hombres y tan solo de 53 mujeres. De las cerca de 8.000 pinturas catalogadas, entre las que se encuentran expuestas y las que se localizan en sus almacenes, solo se exhiben cuatro de artistas mujeres. Con muchas décadas de retraso, el Museo del Prado, por primera vez en sus dos siglos de historia, dedicó hace dos años una exposición en exclusiva a una mujer: la pintora flamenca barroca Clara Peeters. Esta artista fue la encargada de romper el tabú del patriarcado artístico.

En la actualidad se está llevando a cabo una revisión de la representación de la mujer en la Historia del Arte, pero, aún más importante, es la labor de poner nombre y dar a conocer la producción pictórica de las mujeres artistas de la época contemporánea. Este empeño, desde un punto de vista historiográfico, se inició en la década de los años 70 del siglo XX, cuando comenzaron a proliferar los estudios de género.

El concepto de género se entiende como el conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos, valores y actividades que diferencian a mujeres y hombres a través de un proceso de construcción social. Las construcciones de género se basan en rasgos o características que codifican los comportamientos sociales y construyen el imaginario colectivo. Y, en este sentido, hay que recordar el artículo de Linda Nochlin, publicado en 1971: “Why have there been no great women artists?”, un ensayo editado en Nueva York en la antología *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Este artículo fue un

entablamentos quebradizos, y el más ancho areóstilo requería dinteles de madera y no de piedra, mientras al intercolumnio axial más amplio de los pórticos se le asignaba tres módulos de columna (III, iii, 6-7).

9 Ni siquiera con subdivisiones del tipo serliana con “arco sirio” (D. F. Brown, 1942) o con “arco helenístico”, o frontón sirio (Frane Bulič, 1929)

10 Krista De Jonge: *La travée alternée dans l'architecture de la Renaissance. Origines et développement*, Ph. D. diss., Lovaina: Katholieke Universiteit Leuven, 1986.

revulsivo para investigadoras como Estrella de Diego, Erika Bornay, Patricia Mayayo, Griselda Pollock o Victoria Combalá, que fueron pioneras en España en abordar los estudios de género de mujeres artistas.

Concha Lomba, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, retoma ahora el testigo en *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, publicado por el CSIC, donde acomete el trabajo de recuperar y sistematizar el nombre y la historia de varias de las artistas españolas más importantes, pero aun así olvidadas. Mujeres que no aparecen en los libros de arte ni suenan en el imaginario colectivo por culpa del concepto decimonónico de la Historia del Arte, centuria en la que se vetó especialmente la independencia creadora de la mujer por la moral burguesa reinante, relegó al género femenino a una condición hogareña casi exclusiva, marcando un canon casi exclusivamente masculino en las primeras publicaciones dedicadas al arte. Una discriminación que, además, se estandarizó cuando se crearon los grandes museos europeos. En ello tampoco ayudó la visión de muchos grandes hombres del arte que se despacharon con opiniones similares a la de Renoir: “la mujer artista es sencillamente ridícula”.

El resultado de esta situación es una visión androcéntrica del arte que ha borrado a muchas pioneras que merecen un lugar destacado en nuestras conciencias artísticas. Concha Lomba recopila el nombre de más de 50 artistas femeninas imprescindibles de la Historia del Arte español. Sin embargo, lo realmente importante de la aportación de la profesora Lomba no es tanto el número y la relación de las pintoras españolas contemporáneas, como el hecho de presentarlas en su marco histórico y artístico, atendiendo a los distintos géneros que trabajaron y encajándolas en el marco de la modernidad y de las vanguardias artísticas. Comienza describiendo el proceso de consolidación de las mujeres artistas en la España del XIX, donde, inicialmente eran consideradas como “aficionadas”, para, posteriormente, mostrar los distintos caminos de la formación y su inserción en la escena artística. Todo este panorama permite comprender, perfectamente, las distintas dificultades que las pintoras tuvieron que ir superando. La segunda parte de este trabajo se centra en los diferentes lenguajes artísticos que emplearon las artistas, su reconocimiento local, nacional e internacional y el contexto histórico en el que vivieron hasta la guerra civil española. Además, concluye este libro con cuatro importantes anexos que facilitan información sistematizada, tanto sobre las alumnas matriculadas en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, así como la participación femenina en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Así pues, las pintoras españolas de los siglos XIX y XX tenían nombre, obras y una producción artística que ahora conocemos gracias al profundo y concienzudo trabajo de Concha Lomba y que, necesariamente, debemos introducir en la Historia del Arte.

RAFAEL GIL SALINAS
Universitat de València