

## RECENSIONES

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando; KROESEN, Justin y ANDERSEN, Elisabeth (eds.): *The Saint Enshrined: European Tabernacle-Altarpieces, c. 1150-1400*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona / Institut d'Estudis Medievals, 2020, 431 pp., ilus. b/n y color. [ISBN: 978-84-490-8876-6].

*The Saint Enshrined: European Tabernacle-Altarpieces c. 1150-1400* concentra la mayor cantidad de estudios sobre retablos-tabernáculo medievales publicados hasta la fecha, convirtiendo a esta compilación de ensayos en fundamental para cualquier futura investigación acerca de estos instrumentos tan complejos y poco apreciados de la devoción medieval.

Los retablos-tabernáculo, que comprenden una imagen de culto en el centro de una estructura arquitectónica que incluye puertas con imágenes en sus interiores, son ampliaciones visualmente ricas y dinámicas del altar cristiano. La figura central del políptico era venerada por comunidades de fieles locales, ayudados en su devoción por las escenas dispuestas en las puertas que se abrían en días de fiesta. Comprender el desarrollo, la fabricación y la función de estas obras ayuda a amplificar significativamente nuestro conocimiento de la inventiva de la devoción medieval a través del arte. La supervivencia de estos trabajos en cantidades muy reducidas, combinada con su condición a menudo fragmentada, ha obstaculizado su investigación hasta ahora. Por ello, la recopilación de datos, procedencia, bibliografía y análisis visual que condensan este libro es invaluable y esclarecedora para sus lectores. Además, la presentación de gran parte de esta información en inglés brinda una oportunidad única de acceder a importantes investigaciones llevadas a cabo en regiones europeas no anglófonas, fundamentalmente Escandinavia y España, donde sobreviven el mayor número de obras.

Si bien una cantidad significativa de tabernáculos existentes se puede vincular al norte o al sur de Europa, en el primero de los ensayos, Justin Kroesen y Peter Tångeberg argumentan que las evidencias visuales sugieren que el fenómeno fue paneuropeo. Y, sin embargo, en su estudio clasifican los objetos supervivientes en tres grupos, cada uno bajo el nombre de la ubicación del prototipo más antiguo conocido, todos ellos localizados en Suecia. Estas categorías serán una referencia útil para investigaciones iniciales sobre obras recién descubiertas que, como señala Gutiérrez Baños, están siendo encontradas con sorprendente rapidez en los últimos años. Los ensayos que siguen se centran en una característica fundamental de estas piezas: su asociación frecuente con imágenes de culto mariano. Elisabeth Andersen se basa en su investigación previa sobre la policromía exterior de estos retablos-tabernáculo para demostrar cómo aquellos dedicados a la Virgen y los dedicados a los santos tenían el mismo aspecto cuando estaban cerrados. La autora concluye que abrirlos era un acto simbólicamente similar a velar y desvelar durante las celebraciones de Cuaresma. También refiriéndose a la función litúrgica de los tabernáculos marianos, Stephan Kuhn argumenta de manera convincente la posibilidad de que, contrariamente a lo que sugieren investigaciones anteriores, estos podrían haber funcionado como una pieza clave del mobiliario del altar mayor. Este ensayo incluye además un análisis minucioso de tres ejemplos noruegos, explorando su simbolismo. El estudio de Stephan Kemperdick de los retablos-tabernáculo de Europa Central es revelador en cuanto a que introduce una gran cantidad de obras con peculiares características e iconografía. También circunscrito a Europa Central, el ensayo de Pavla Ralcheva ofrece un enfoque teórico de estas piezas. Al considerar la tensión dialéctica entre el retablo-tabernáculo abierto y cerrado, este estudio anima a los estudiantes a reevaluar el impacto original de estos notables objetos en sus contextos medievales.

La segunda mitad del libro nos lleva al sur de Europa, presentando ejemplos todavía más intrigantes. Cristiana Pasqualetti comienza esta sección con retablos-tabernáculo del centro de Italia, situándolos en relación a otras obras de la región para demostrar la evolución de este tipo único de mobiliario. Fernando Gutiérrez Baños ofrece una investigación igualmente reveladora de los retablos-tabernáculo castellanos, centrándose en ejemplos que hasta ahora han recibido poca atención en lo que es un campo de estudio floreciente. El autor concluye que el desarrollo de este mobiliario está más relacionado con la escultura

monumental que con objetos similares, aunque mucho más pequeños, en marfil y metal. La contribución de Teresa Laguna Paúl, en español, es instructiva por su enfoque en un solo espacio: la catedral medieval de Sevilla. Su estudio demuestra cómo la investigación de estas obras a través de fuentes textuales ayuda a apreciar mejor la importancia de los retablos-tabernáculo dentro de sus comunidades, tanto modernas como medievales. Velasco González también demuestra la importancia de las fuentes textuales en el estudio de los retablos-tabernáculo del Aragón medieval. Aunque sobreviven pocas obras, tanto la existencia anterior de estos objetos como su evolución del románico a la Baja Edad Media se pueden rastrear a través de documentación, fotografías modernas y comparativas con enseres de altar relacionados. Por último, el ensayo de Camps i Soria nos devuelve al principio del libro y apunta hacia futuras investigaciones. Al centrarse en esculturas aisladas de la Virgen que pertenecieron a retablos-tabernáculos, el autor muestra cómo fragmentos aislados nos podrían llevar al descubrimiento de aun mas retablos-tabernáculo ahora perdidos.

Por razones obvias, los ensayos a menudo revisan los mismos temas problemáticos de supervivencia, nomenclatura y bibliografía. Gran parte están, asimismo, dedicados a descripciones textuales de estructuras visualmente complejas. En cualquier caso, esta publicación es fundamental por la inclusión de una gran cantidad de obras de arte poco conocidas pero esenciales para poder apreciar la apariencia y dinamismo del altar medieval, como estos estudios demuestran.

MAEVE O'DONNELL-MORALES  
University of Bristol

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura / GARCÍA, Francisco de Asís (eds.): *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2019, 541 pp., 105 ilus. [ISBN: 978-84-16335-66-4].

Las primeras líneas de la introducción que encabeza una cuidadísima edición del libro *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval* resultan ser casi axiomáticas: “la producción textil dio origen a una de las primeras tecnologías de la humanidad, cuyos complejos procesos técnicos siempre se relacionaron con la creación de artefactos sofisticados” (p. 11). No puedo estar más de acuerdo con esta apertura de la obra que estructuran y adecuan de manera excelente Laura Rodríguez Peinado y Francisco de Asís García. De hecho, a partir de estas palabras el interés por la lectura se acrecienta e invita a quienes nos dedicamos al estudio de los textiles, a hacer un largo viaje por un Mediterráneo medieval, en el que nos deparan diferentes puertos, cada cual más interesante si cabe que el anterior. Esos metafóricos puertos, en los que el contenido total de la obra se articula, son cinco y dan abrigo a las veintiún aportaciones que constituyen este valioso trabajo de investigación. Cada sección, por tanto, se corresponde con un aspecto de la producción textil.

De manera que este viaje por el Mediterráneo parte del hecho mismo de la creación textil, tanto en el mismo proceso de producción como en la circulación y usos de las telas. Entorno a este tema se distribuyen seis estudios, los de Laura Rodríguez Peinado, Mariarosaria Salerno y Claudia Cundari, Sarah Procopio, Ludovica Rosati y Nikolaos Vryzidis así como Mouna Mazri. A través de ellos se profundiza no sólo en cuáles fueron los centros de creación sino en los caminos recorridos por las diferentes manufacturas junto con los usos, muchas veces cambiantes, que los tejidos tuvieron. Las materias primas, el examen de piezas concretas o la vigencia de algunos centros desde la Edad Media permiten una panorámica amplia de todo ello.

El consumo textil y cultura en las diferentes cortes bajomedievales sirve de rotulo para albergar los trabajos de María Barrigón, María Paz Moral y Emiliano Fernández de Pinero, Chiara Buss y Nadia Fernández de Pinedo junto a María Paz Moral. Un interesante espacio con amplio recorrido cronológico, desde el siglo XIII al que pertenece la colección de Las Huelgas hasta el siglo XV, donde se aprecia la inversión en tejidos que tanto las casas reales de Aragón y de Castilla como la de la Casa de Isabel la Católica realizaron.

El tercer puerto de este lujoso cruceiro por el Mediterráneo lleva por título genérico, “claves sobre la producción textil ibérica”. En este caladero hallamos un nexo común: la producción andalusí y, desde ella, se irradia un haz de visiones diferentes de la mano de los trabajos que firman Mikel Herrán, María Judith Feliciano, Joana Sequeira y, finalmente, Manuel Retuerce, Alejandro Floristán y Miguel Ángel Hervás. Una época y una geografía, sin duda alguna, productiva en términos de datos textiles, usados estos como moneda de intercambio en las fluctuantes fronteras ibéricas. Se agradecen los estudios que nos hablan de los efectos económicos de los textiles tanto como los que analizan sus técnicas. De la misma manera, es de gran interés el trabajo dedicado a desenterrar los útiles textiles que ayudan a recuperar el conocimiento de esta industria, así como a rescatar los mensajes inscritos en telas que han permanecido como testigo de un pasado del que aún queda mucho por desentrañar.

Y si hasta aquí el viaje ya había sido fascinante para quien gozosamente se está dejando llevar por estas mansas aguas de la investigación textil, la llegada a la cuarta sección en la que los trabajos de Ana Cabrera,

Silvia Saladrigas, María Roca y Alexandra Uscatescu analizan diferentes colecciones textiles no le dejará indiferente. La conservación de un extenso patrimonio gracias al afán coleccionista, ha ido permitiendo conocer la historia de estas telas; es más, cuando de dichas telas solo quedan fragmentos dispersos por diferentes partes del mundo, la investigación se está empeñando en unir tal colosal puzzle de modo que pueda ser restituído el valor que los textiles tuvieron en su contexto y ahondar, de esta forma, en el conocimiento sobre la cultura material y la vida cotidiana medieval.

“Del tejido al monumento” es la última sección de este volumen a la que pertenecen los trabajos de Víctor Rabasco, Juan Carlos Ruiz Souza. Representan estos estudios una mirada particular, la que localiza en la arquitectura vestigios textiles, ya sea en las texturas o en la decoración, observando todo un proceso de transferencia material e iconográfica que desde las telas salta a otros soportes materiales. Es así, en esta nueva mirada, donde se puede apreciar cómo los textiles fueron un patrón exportador de diseños, formas e ideas, en definitiva, de cultura.

Por tanto, estamos de celebración quienes nos ocupamos de esta parcela de investigación con la llegada de este interdisciplinar volumen que aporta, indudablemente, datos y perspectivas nuevas.

DOLORES SERRANO-NIZA  
Universidad de La Laguna

REDONDO PARÉS, Ibán: *El mercado de arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I (1474-1504)*. Madrid: La Érgastula, 2020, 376 pp., 181 ilus. [ISBN: 978-84-16242-74-0].

El lector se dispone a consultar un trabajo sobre el mercado de arte entre Flandes y Castilla a finales del siglo XV, momento en el que la Corona de Castilla iniciaba lo que pronto se traduciría en fulgurante expansión. Excelente coyuntura la elegida por Ibán Redondo para adentrarse en el mundo del mercado del arte. La estabilidad política y la prosperidad económica posibilitaron que una población que crecía tan rápidamente como los recursos, demandase obras de arte, en especial las de uso privado y tamaño reducido.

La obra se estructura en torno a tres ejes fundamentales: demanda, oferta y mercado artístico. A ellos llegamos tras un primer capítulo en el que el investigador explica la metodología seguida en su elaboración y realiza un breve y conciso estado de la cuestión, historiografía y documentación.

En el capítulo II, “Razones para una demanda artística” se analiza el porqué del aumento de esta demanda, qué tipo de objetos se consumían y como las formas de adquisición nos hablan de los diferentes tipos de compradores. Así, escondidas y camufladas bajo el difuso término de “otras mercaderías”, vemos circular dos realidades, las piezas únicas y las genéricas; también dos categorías diferenciadas: las de pequeño tamaño, personales y transportables y las que servirían de ornato en edificios y estancias. El autor rastrea rosarios, paternóster, collares, amuletos, insignias de peregrino, estatuillas, libros de horas, objetos de ajuar litúrgico... piezas, de muy diversos materiales que se alternaban con retablos también de diferente tamaño, forma y tipología, y con esculturas varias. A su lado aparecerían lámparas de brazos, candelabros, vasijas, vajillas, instrumentos de trabajo finos y especializados, elementos textiles, grabados... sin olvidar las clásicas armas y pertrechos que parecían no saciar nunca el afán de acumulación característico de la época. Había llegado el momento en el que el consumo de obras de arte no solo afectaba a miembros de la realeza, nobleza o estamentos religiosos, sino a todo un grupo de mercaderes de diferente gusto y fortuna y a un enorme porcentaje de castellanos “de a pie” que entraban a formar parte del hasta entonces selecto grupo de consumidores de creaciones flamencas que llegaban a Castilla.

En el capítulo III, “La oferta artística” se presentan los talleres encargados de diseñar y manufacturar las diferentes obras, únicas o seriadas, así como las regulaciones y normativas del sector, siempre estrictas y rigurosas para una mejor garantía del comprador. Pero de un modo muy especial se rastrea a los mercaderes, intermediarios de todo el proceso y últimos responsables de hacer llegar la preciada mercancía al comprador, a la vez que consumidores ellos mismos de obras artísticas. Los mercaderes que aquí contemplamos son “auténticos profesionales del comercio” que han experimentado como se han renovado unos modos, usos, técnicas y formas de entender los negocios y que requerían una preparación específica y compleja. No era suficiente conocer mercados, rutas, instrumentos de cambio, medios de transporte, pesos y medidas... también se debía aprender unas reglas aritméticas básicas con las que poder efectuar sus operaciones y llevar con eficacia su nueva contabilidad. A esta indudable “formación profesional” exigida para la buena marcha de los negocios, al mercader de arte se le exigiría una habilidad, una cualidad más, ya que debía actuar como auténtico asesor artístico e incluso ser “arbitro del buen gusto”, ¿diríamos hoy divulgador de tendencias? Sin duda, con esta afirmación vamos demasiado lejos pues el autor deja muy claro que en los primeros años del siglo XVI el papel de merchant de arte no estaba del todo definido.

Las páginas dedicadas al análisis de las marcas de los mercaderes constituyen un valioso aporte de este capítulo. Señala su evolución. Sin dejar de ser elementos de identificación dentro del entramado comercial aplicados a los embalajes y libros de cuentas, se erigen como signos que se imprimen en diversos objetos y en espacios patrocinados por los mercaderes como basílicas, capillas u hospitales. El autor las rastrea en escudos, fachadas, bóvedas, laudas, cuadros y otros elementos que cumplen una función identitaria y de status. Las conclusiones de tan minuciosa búsqueda le han permitido identificar retratos hasta ahora anónimos, fijar nuevas cronologías a objetos artísticos, adentrarse en la función organizativa y espacios de las lonjas y presentar nuevos símbolos de uso paraheráldico utilizados como ornato en piezas conmemorativas.

En el capítulo IV, El Mercado del Arte, se analizan los espacios donde tenían lugar la compra-venta. Las mercaderías artísticas no se comportaron de modo diferente a otros objetos comercializados, y así, las podemos encontrar tanto en tiendas o espacios de sede fija que permanecían abiertas la mayor parte del año, como en eventos, muestras o ferias de importancia y duración limitada, que se celebraban en fechas señaladas en cualquier punto de la Corona castellana. Estos diversos puntos condicionaron en gran medida la ordenación de nuestras ciudades, su urbanismo. El autor sabe moverse por el intrincado y caótico entramado comercial lo que le permite analizar las diferencias entre villas costeras, ciudades portuarias y villas de interior, presentando los factores determinantes a la hora de situar un negocio, así como sus tipologías y algunas particularidades.

Las mercancías, obras de arte, han de ser transportadas a los puntos de venta analizados. Van a ser objeto de diversas manipulaciones desde el momento de su embarque y a lo largo de su transporte, operaciones minuciosamente reglamentadas por ordenanzas y siempre sancionadas “*por el uso y costumbre*”. Los objetos son custodiados, revisados una y otra vez, tratados con mimo. Todo un universo profesional gira en torno al producto y a los diversos jalones de su periplo. Se vela por el buen estado de la preciada mercancía, la obra de arte, que poco a poco comprueba como los embalajes genéricos se adaptan a unas necesidades peculiares. Diferentes tipos de cajas, arcas, baúles, cofres, arquetas, maletas de viaje, maletones para tapices, fardos, sacas... viajarían junto a los versátiles toneles.

Una vez en puerto, las mercancías eran embarcadas bajo la atenta vigilancia de un “despachador”, agente que supervisaba el proceso anterior al embarque de la mercancía. Comprobaría las condiciones de la embarcación que contemplaban tanto aspectos técnicos —*galafe y breado*— como el abastecimiento de la tripulación, vituallas, artillería... Se trataba de establecer las condiciones óptimas para el desarrollo del viaje. También era misión de este agente supervisar las labores de estiba o colocación de la carga en los lugares convenientes y evitar la sobrecarga del navío. Si prolijas fueron las labores de carga, igualmente lo fueron las de desembarco y descarga. Dependiendo de las condiciones del puerto las mercancías podían ser transbordadas a otras embarcaciones o lanchas capaces de recorrer los canales de una ciudad o bien completar su trayecto en carretas.

Diferentes agentes de los mercaderes consignatarios se encargaban de verificar el número de bultos transportados y de identificar las marcas de las diferentes firmas comerciales. Esta tarea, aparentemente sencilla, podría complicarse si las marcas y o dibujos se deterioraban por el desgarramiento de los embalajes o rotura del almagra del sellado. Inspeccionado el producto se depositaba en las lonjas, edificio receptor y redistribuidor de la carga. Simple almacén o hermoso y elegante edificio.

También se contempla la actividad fluvial menos intensa dadas las particularidades de las corrientes fluviales de la Corona de Castilla, pero siempre una alternativa económica y eficiente para el transporte. En puntos estratégicos de estos tramos ubica a un grupo de mulateros y carreteros dispuestos a conectar con las rutas terrestres y o caminos perfectamente integrados en el entramado comercial de la Corona.

Con las notas sobre el transporte y los puertos secos llegamos al final de la obra. Un trabajo de investigación realizado con criterios sólidos, amplitud de perspectivas, bien documentado, avalado por una riquísima bibliografía y excepcionalmente ilustrado con reproducciones primorosas y bellísimas. Estamos seguros que pronto se convertirá en referencia para futuros estudios sobre el tema y resultará imprescindible si se quiere conocer la compleja historia del mercado del arte en la Baja Edad Media castellana.

BETSABÉ CAUNEDO DEL POTRO  
Universidad Autónoma de Madrid

CORTÉS ARRESE, Miguel: *Las mil caras de Teodora de Bizancio*. Madrid: Reino de Cordelia, 2021, 277 pp., ilus. color y b/n. [ISBN: 978-84-18141-41-6].

La historia de Teodora, la actriz que viajó desde los sótanos del Hipódromo hasta el trono de los césares de Constantinopla, ha sido calificada de prodigiosa. Compuesta por mil vidas en una, con la mirada diversa ofrecida por detractores y partidarios, a caballo del rechazo y la fascinación que ha generado su figura

durante siglos, desde su llegada al Gran Palacio hasta nuestros días. Una relación que abarca las tramas urbanas de Constantinopla, Ravena y Éfeso, sus caras y rostros, expresión del poder supremo que atesoró, resplandecientes en su belleza.

De todas las augustas que gobernaron el Bizancio milenario, Teodora es la emperatriz que hoy nos resulta más cercana, la más moderna y atractiva. Así lo pone de manifiesto este estudio, dividido en cuatro capítulos, el primero de los cuales analiza la labor desplegada por los herederos de Bizancio para recuperar su imagen borrada por el tiempo. Fue el caso de la princesa Bibesco, descendiente de las élites paleólogas. Casada con el heredero del último hospodar de Valaquia, que hizo de Constantinopla su ciudad sagrada. O Steven Runciman, un caballero erudito que vio en la Nueva Roma una civilización refinada y autosuficiente. Y Thomas Whittemore, el director de los trabajos de recuperación de los mosaicos de Santa Sofía. Todos reivindicaron la figura de Teodora.

A continuación, el profesor Cortés Arrrese desgana el mecenazgo de la augusta, como resultado de la protección dispensada a prostitutas y menores. Pero también por el apoyo prestado a los creyentes monofisitas de la capital, Siria y Egipto. Se detiene después en las imágenes que nos han llegado de la esposa de Justiniano, con especial atención al mosaico de San Vital de Ravena, el retrato que ha atravesado los siglos hasta brillar en la cultura popular. Concluye el capítulo tercero ocupándose de la enfermedad y muerte temprana de la emperatriz, del lugar que ocupó en el mausoleo de los Santos Apóstoles.

El último apartado, el más extenso, analiza la transformación de Teodora en un mito. A partir del descubrimiento de la *Historia secreta* de Procopio en el Occidente europeo y de la atención prestada por Montesquieu, Voltaire y Gibbon a ese relato. Desde entonces, su perfil no dejaría de escandalizar y fascinar a un tiempo. La literatura, pintura, el cine o las historietas así lo ponen de manifiesto. La seductora muchacha de Benjamin-Constant en el Coliseo, delgada, pálida y pelirroja, la belleza orientalista y fatale de Italo Fiorentino y la matrona romana de los cómics de Maxence, son ejemplos aportados por el autor para fundamentar su teoría.

Añade que actrices de la talla de Sara Bernhardt, Gianna Maria Canale o Sylva Coscina han interpretado con maestría su vida apasionada. No es de extrañar, por tanto, subraya, que se haya convertido en un mito, como Aspasia de Mileto, Cleopatra o Elena de Troya. Y su estela no deja de crecer.

Teodora, dice, no fue una porfirogéneta, tampoco una virtuosa monofisita como proclama la Iglesia siria, ni la emperatriz inocente de la que habla la princesa Bibesco. No acumuló tanto poder como las emperatrices Sofía y Zoe, al gobernar la primera por la persona interpuesta de Justino II y la segunda por Romano III, Miguel IV y Constantino IX, pero es más importante y actual. El papel asignado al arte, la lealtad que mantuvo con Justiniano y sus colaboradores y amigos, su defensa activa de mujeres y desvalidos, su talante transgresor sin renunciar a su pasado y la irrupción en el espacio público con inteligencia y criterio, lo confirman. De ahí procede, matiza, la hostilidad de Procopio.

El profesor Cortés despliega su argumentación con brillantez, con el estilo sobrio, preciso y ameno que le caracteriza. Su texto se ve acompañado con una elegante y cuidada edición, que atañe al tipo de papel utilizado, al color escogido para las abundantes imágenes que ilustran el libro y el diseño característico de la editorial.

El libro está dedicado al Académico y Profesor de Investigación del CSIC Luis Alberto de Cuenca y rinde homenaje en la Presentación a la revista *Erytheia* y la colección "Nueva Roma", por el papel que ambas han desempeñado en el desarrollo de la Bizantinística en España. Su catálogo, impulsado por la editorial del CSIC, suma más de cincuenta títulos y goza de reconocido prestigio entre estudiosos y curiosos de todas las procedencias.

ELENA SAÍNZ MAGAÑA  
Universidad de Castilla-La Mancha

CAVAZZINI, Patrizia: *Porta Virtutis. Il proceso a Federico Zuccari*. Roma: De Luca Editori D'Arte, 2020, 192 pp., 11 ilus. [ISBN: 978-88-6557-489-8].

El volumen escrito por la Dra. Patrizia Cavazzini con la colaboración de Yara Cancilla inaugura una nueva colección de la prestigiosa editorial De Luca denominada como *Artisti in tribunale*. Los directores de la serie, el profesor Massimo Moretti (historiador del arte, Università La Sapienza) y Michele di Silvo (archivista, subdirector del Archivio di Stato de Roma), presentan esta contribución y pretenden, en un futuro próximo, incentivar la transcripción y edición crítica de procedimientos judiciales relacionados con la actividad artística y sus protagonistas, tanto patronos como arquitectos, escultores y pintores, entre otros. En la introducción ambos estudiosos defienden, con firmeza, la extraordinaria riqueza de las fuentes administrativas, los procesos y pleitos, que permiten un acercamiento a ciertos episodios alejado de la mirada subjetiva del historiador y de sus reelaboraciones literarias.

El estudio del proceso judicial al que se vio sometido el pintor y tratadista Federico Zuccari (Sant' Angelo in Vado, h. 1540- Ancona, 1609) constituye el tema del primer volumen de la nueva serie. El sumario incluye dos extensos ensayos que analizan la documentación publicada en precedencia, y la identificada para este libro, así como una breve biografía de los protagonistas —artistas y mecenas—, junto a la documentación judicial, las cartas intercambiadas entre los implicados en el proceso y algunos personajes externos y un extenso aparato de imágenes. Patrizia Cavazzini, que ya se había ocupado del tema en un extenso artículo (1989), ha reexaminado la documentación administrativa y judicial, que ha transcrito y explicado al detalle, así como las cartas que el pintor del ducado de Urbino envió y recibió de sus protectores, material epistolar al que era muy aficionado y que le servía para granjearse amistades y favores. El proceso, poco conocido por la historiografía española, es esencial para comprender la decisión de Zuccari de aceptar la invitación regia para viajar a El Escorial en 1585, así como para hacerlo acompañado, entre otros, de Bartolomeo Carducci, uno de sus jóvenes pupilos. Para ello se incide en el encargo que Federico recibió de Paolo Ghiselli en 1581, un servidor de alto rango del papa Gregorio XIII, para pintar una pala de altar en la iglesia de santa María del Baraccano en Bolonia. El pintor, ayudado por dos de sus pupilos, Domenico Passignano y Bartolomeo Carducci, representó en una tela la famosa procesión del día de Pascua del año 590, durante la cual el papa Gregorio Magno había atravesado la ciudad junto al icono de la Virgen pintada por san Lucas —quizá la famosa *Salus populi romani* de la basílica de Santa María Mayor— para implorar el cese de la peste. Sin embargo, la pintura fue rechazada por Ghiselli y devuelta a Zuccari, siendo sustituida por una obra de Cesare Aretusi, todavía hoy en su ubicación original. Federico reaccionó, como en tantas otras ocasiones, de forma violenta: recopilo todos los dibujos preparatorios y encargó una estampa, con su propuesta, al grabador Aliprando Caprioli en 1581. Además, regaló la tela rechazada al colegio de los jesuitas de Bolonia, con la condición de que la expusieran en público, es decir, en su iglesia de santa Lucia. Este episodio provocó ásperas fricciones entre el colectivo de pintores romanos y boloñeses, detalladamente descritos en el volumen, dado que los segundos manifestaron un explícito rechazo hacia la obra ideada por Federico y sus discípulos. El volumen incide en la segunda parte del episodio: la respuesta hiriente de Zuccari a este rechazo mediante la creación de un cartón satírico, hoy desaparecido, pero del que conocemos sus características a través de varios dibujos y una tela, titulado *Porta Virtutis*, en el que pretendía poner en evidencia el triunfo del artista virtuoso ante los ojos de algunos detractores, denostados, incluso, por su ignorancia. El cartón fue exhibido en la fachada de la iglesia de san Lucas de Roma el 18 de octubre de 1581, el día de san Lucas, patrón de los pintores. La exposición del cartón desencadenó la ira Gregorio XIII, oriundo de la ciudad pontificia, y las consecuencias no se hicieron esperar: Zuccari, Passignano y Carducci, fueron expulsados temporalmente de los territorios de la Iglesia y se refugiaron en Florencia, Loreto y Venecia. Los artistas afectados entablaron relación epistolar con otros interlocutores, que limaron asperezas con el círculo papal, y lograron regresar a los territorios pontificios. En el caso de Federico y Bartolomeo, este perdón era obligatorio para desplazarse a la península ibérica (1585) e impulsar así el olvido, entre artistas y *committeenti*, del agrio conflicto boloñés recuperado, felizmente, en esta publicación.

MACARENA MORALEJO ORTEGA  
Universidad Complutense de Madrid

MARCO, Víctor: *Pintura barroca en Valencia, 1600-1737*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2021, 493 pp., 110 ilus. [ISBN: 978-84-15245-98-8].

Una de las carencias en los estudios sobre la pintura española del Barroco es la falta de sistematización general de la realidad histórico-artística de sus principales escuelas, parcialmente resuelta con monografías y exposiciones de los pintores más destacados. Desde hoy, la escuela valenciana abandona este grupo gracias al libro de Víctor Marco, fruto de su tesis doctoral (Universidad de Alcalá, 2010), un inmenso trabajo de ordenación, puesta al día y síntesis de aportaciones parciales anteriores, recogida de datos dispersos, investigación documental escrupulosa y trabajo de campo comprobando la existencia de obras citadas de antiguo, con la consiguiente aportación de abundantes novedades.

El libro ofrece una estructura clásica, bien organizada, que pasa revista con rigor implacable a los aspectos socioculturales de la pintura del Barroco en Valencia entre 1600 y 1737, casi un siglo y medio que se extiende entre el establecimiento de Francisco Ribalta en la ciudad (1599) hasta la muerte de Evaristo Muñoz, ordenado en periodos, estilos, biografías y catálogos de los protagonistas, haciendo prevalecer la visión de conjunto. La obra se lee con facilidad, señal indudable del conocimiento profundo del tema de su autor y de su capacidad de síntesis.

Este panorama general se estructura en dos apartados básicos: uno, sociocultural, y otro, histórico-estilístico y biográfico, al que se añaden dos anexos. En el primero, *El pintor, la clientela y el mercado del arte* (pp. 23-144), queda de relieve la complejidad de la pintura valenciana y las razones de su importancia, aun no teniendo ni la difusión de la pintura madrileña, ni la popularidad sevillana del mismo periodo. El ambiente gremial de la formación de los pintores y las academias particulares fueron por sus férreas ordenanzas factores peculiares, mientras que la clientela fue más convencional respecto a otros focos españoles, evolucionando algo con el paso del tiempo, encajando bonanzas y crisis, y optando por los géneros artísticos a la moda.

El apartado segundo, *Las corrientes artísticas, el desarrollo de la pintura y sus protagonistas* (pp. 145-319), arranca con el *naturalismo del primer tercio del siglo XVIII* por el que desfilan las figuras de los Ribalta, Vicente Castelló, Abdón Castañeda, núcleo fundacional de la escuela, cuyas muertes en torno a 1630 propició la llegada de Pedro de Orrente a Valencia (c. 1631-1632) y su actividad continuada a lo largo de quince años, incluyendo la formación de algunos de los pintores del *primer barroco*. De alguna manera, Orrente impulsó el cambio de Jerónimo Jacinto de Espinosa, primero apegado al claroscuro naturalista y después abierto al color y las grandes composiciones. Gregorio Bausá, Andrés Marzo, Urbano Fos, Esteban March o Pablo Pontón siguieron el mismo camino, dando paso al *pleno barroco*. Entre ellos, Tomás Yepes fue la “excepción” por su dedicación a la pintura de naturaleza muerta, hasta entonces de escasa tradición en Valencia.

Uno de los grandes méritos del libro está en el descubrimiento y valoración de la escuela valenciana del último tercio del siglo XVII, olvidado y visto en general como un periodo de decadencia. Sin embargo, el *estilo cosmopolita del pleno Barroco* se desarrolló entonces con gran vitalidad, en un tiempo lleno de cambios, regenerador y poblado de pintores de fama desigual. El *pleno barroco* comenzó a desarrollarse en la década de 1660, tras el fallecimiento de los pintores del *primer barroco*. Los nuevos pintores frecuentaron las academias particulares de Juan Conchillos y Vicente Salvador Gómez; se interesaron por la teoría del arte (José García Hidalgo); adquirieron una formación cosmopolita y viajaron por Europa (Crisóstomo Martínez, Vicente Vitoria); se importaron nuevos modelos italianos y madrileños (Escalante, Jiménez Donoso, Palomino); la naturaleza muerta y el paisaje (Bernardo Polo, Miguel March) experimentaron un auge notable; la pintura mural ganó terreno frente a los grandes lienzos (Gaspar de la Huerta; Juan Bautista Bayuco, Juan Bautista Simó los Guilló). En general, el colorido variado y luminoso, y el dinamismo de las composiciones fueron las nuevas señas de identidad de la escuela.

La crisis social y artística fue más acentuada en el primer tercio del XVIII. En 1700 Palomino llegó desde Madrid para hacerse cargo de la bóveda de los Santos Juanes, pintando después la cúpula de los Desamparados y la parroquia catedralicia de San Pedro (1701-1703). Después de la sublevación del reino de Valencia contra Felipe V (1705, la clientela eclesiástica mantuvo un cierto nivel de encargos a pintores como Dionisio Vidal o Evaristo Muñoz, mientras la nobleza patrocinaba la decoración de la *Obra Nova* del Palacio Ducal de Gandía en la que intervinieron Gaspar de la Huerta y Esteban Romaguera.

El libro se completa con un *Anexo 1. Otros pintores*, un *Anexo 2. Catálogo de obras* y una extensa bibliografía, más los índices oportunos. El primero contiene biografías, cuyos criterios de inclusión varían: pintores de menor importancia, de origen foráneo con presencia ocasional en Valencia, valencianos que desarrollaron su actividad fuera. Tiene interés y sorprende ver en él biografías actualizadas en clave valenciana de los Gilarte, Pedro García Ferrer, José Caudí, Agustín Gasull, Vicente Giner, Jerónimo Rodríguez de Espinosa, Luciano Salvador Gómez. El *Anexo 2* es el catálogo escueto de la obra de pintores tratados en el cuerpo del estudio general, junto a otros que sólo están en el *Anexo 1*.

No va a haber muchas ocasiones más de editar un tema tan importante como el de la pintura valenciana del Barroco. En relación con la cuidada edición del libro, asumida por el CEEH, este *Anexo* con ilustraciones “rizzoli” merece una reflexión, pues su reducido tamaño las hace prácticamente inservibles, dicho sea, cuando se aprecia que el autor ha dispuesto de materiales gráficos magníficos. A pesar de todo, volveremos a este libro muchas veces para sentir que estamos ante un clásico de la pintura española del Barroco.

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR  
Universidad Autónoma de Madrid

NAYA FRANCO, Carolina: *Bijoux anciens. Un álbum inédito de dibujos de joyas en la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte de Roma (ca. 1680-1820)*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 2019, 198 pp., 241 ilus. [ISBN: 978-84-17888-07-7].

Se trata de la exposición, estudio y catalogación de 360 dibujos de joyas civiles femeninas (algunas cruces como aderezo civil femenino), que pueden datarse entre los años de 1680 a 1820. El volumen original

se encuentra en la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte de Roma, y contiene dos álbumes sucesivos. Los dibujos de las joyas son unos recortes de papel pegados a unas láminas de cartulina gris. Están dibujados a lápiz o a pluma, con sus sombreados, y muchas veces matizados con colores para indicar un ribete de oro, unas piedras de rubí o esmeralda; en una ocasión se detalla por escrito, en italiano, que las hojas del collar están realizadas con medianos diamantes; en otras ocasiones dibuja la talla de los diamantes, en tabla, en rosa o en brillante. Abundan las piedras pulidas, y quizá perlas grandes. El álbum en ningún momento nos facilita el precio de alguna joya.

Los ejemplos más bellos, y supongo más caros, son los collares con sus correspondientes aderezos y pendientes, en diamantes y rubís. Pero los más caprichosos son los lazos grandes para el cuello y los ramitos de hojas y flores. Aquí tengo que hacer una advertencia, ejemplo: en un mismo ramito aparecen flores de 4, 5, 6 y 7 pétalos, cosa imposible en la naturaleza, pero qué le vamos a hacer, es un capricho y muy bello adorno.

Todo hace pensar que estos álbumes fueron repertorio de un importante taller de joyería napolitana (o florentina), que seguía la moda francesa imperante en el siglo XVIII (por ello el título del libro: *Bijoux anciens*, que sin duda se lo puso el coleccionista de libros antiguos del siglo XIX). El magnífico estudio incluye fotografías y comparaciones con joyas de la misma época que podemos admirar en diferentes museos, o retratos de damas de la más alta nobleza europea del siglo XVIII ostentando joyas parecidas. Al final del estudio la autora nos obsequia con un capítulo dedicado a la “fuentes gráficas para el estudio de la historia de la joyería en Roma”.

Sin el estudio y admiración de las joyas de uso femenino no se pueden comprender las cortes del siglo XVIII, estética y lujosamente dominado por los Borbones, sus cortesanas y su muy alta y rica nobleza. Podemos recordar que un famoso collar de diamantes ofrecido a la reina María Antonieta lo habían valorado en 1.600.000 libras francesas, que equivalía a 40 diamantes de 10 quilates. Pensemos además que todas estas joyas iban sobre unos maravillosos trajes de igual valor que las joyas: la “infanta” Doña M<sup>a</sup> Teresa Vallabriga le regaló a Goya una bata de casa bordada en oro; valía 30.000 reales de vellón, en 1783, que era el doble de lo que cobraba Goya al año como pintor del rey.

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE  
Universidad de Zaragoza

DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar (coord.): *A donde Neptuno reina: Water, Gods and Power During the Modern Era (16th-18th Centuries)*. Lisboa, CHAM: Ed. Humus, 2020, 234 pp., 41 ilus. [ISBN: 978-989-755-457-5].

De políglota y cosmopolita puede calificarse la edición que, bajo el título castellano de *A donde Neptuno reina*, ha reunido y coordinado la investigadora Pilar Díez del Corral. Los nueve ensayos que integran este libro nos sitúan en la compleja red de factores culturales que se operaron en torno al agua. Elemento esencial de la supervivencia y el desarrollo de las comunidades primitivas, la Antigüedad disfrazó el líquido elemento con las más variadas personificaciones e imágenes, aunque su posesión, su uso y su papel simbólico en las relaciones de poder de la Europa moderna tendieron a superar la consideración del agua de los manantiales para trascender a los grandes ríos, los mares y los océanos, que quedaron sujetos a la propiedad de reinos y monarquías. Muchos de sus integrantes se revestirían de la iconografía acuática por excelencia, la de Neptuno que, acompañado de otras criaturas mitológicas y marinas conformarían el universo plástico y símbolo del poder de grandes dignatarios políticos.

Uno de ellos fue el gran Duque de Toscana, Cosimo I, en la decoración de su Palazzo Vecchio de Florencia. El estudio de Liana de Girolami abre la primera parte, dedicada a la iconografía y la política, de las tres en que se estructura este libro, cada una con tres ensayos en absoluto coincidentes, pues del palacio y del príncipe florentino nos trasladamos a uno de los jardines más interesantes y espectaculares de comienzos del siglo XVII, en las proximidades de Salzburgo, propiedad de un erudito arzobispo, y desde esta ciudad del imperio austriaco a las orillas de un río Tajo testigo de una de las batallas de la Guerra de los Siete Años, un análisis a cargo de Mar García Arenas y que redundante en como una imagen, en concreto una estampa francesa, se convierte en un instrumento manipulado y manipulador al servicio del poder. La representación del agua, o del río, como instrumento de propaganda concurre en dichos trabajos. El primer ensayo nos relata como los pinceles de Giorgio Vasari replicaron las facciones y el rostro del mismísimo Cosimo I en la *Sala degli Elementi* —su restauración ha finalizado en el 2019— y en concreto en el panel mural del *Nacimiento de Venus* o *Los elementos del agua* (1555). La autora desgrana la erudición del artista, quien reflejó con un auténtico alarde de fuentes de tradición clásica y humanista el poder de su príncipe y mecenas. Le sigue otro

ensayo dedicado al curso acuático de canales y surtidores dentro de un jardín y que obedeció a los caprichos de Markus Sittikus en su palacio episcopal de Hellbrunn, a pocos kilómetros de Salzburgo. Este jardín y su estructura hidráulica, así como sus divertimentos mecánicos han sido hasta ahora muy poco conocidos. Se trata de un jardín de raigambre manierista que debería ser cita obligada en todos los manuales y las historias del jardín europeo de la Edad Moderna, con un discurso iconográfico trufado de sorpresas y mecanismos autómatas, explicado pormenorizadamente por Christopher Kreutchen. Su análisis deja en evidencia la distinguida erudición del príncipe arzobispo y su claro interés en identificarse como Neptuno, insistentemente representado en la estatuaría del jardín, en las fuentes y en las grutas, dentro de una tradición de inspiración ovidiana.

La segunda parte recoge otros tres ensayos que amplían la perspectiva hacia el mundo americano y los mares y los océanos, a donde los ríos van a dar y morir. Empieza otro trayecto en el que destaca el ensayo de Fernando Morato, volcado en el análisis de la poesía luso-brasileña Camoens, Caramumu, Silva Albarenga o Duraó, entre otros responsables de crear un universo simbólico para legitimar el poder sobre el espacio atlántico y que se formula como un topo literario, todo un acervo que el ensayista relaciona con las reflexiones y teorías literarias del filósofo ruso Mikhail Bakhtin. Pero frente al símbolo, al significado y al concepto, sabemos que el agua fue un bien escaso, y su control era necesario para dominar su curso, repartirla y comercializarla. El control requirió de la técnica. Dominar la técnica era dominar el poder y el agua, y con ella la extracción de oro. Brasil fue la gran mina del Imperio portugués y el estudio de Marjolaine Carles indaga sobre los usos y la gestión del agua en Minas Gerais, en concreto de la ciudad de Vila Rica. El problema del agua en esta zona era doble: lo exigía el trabajo minero, pero también la ciudad. Las fuentes se convirtieron, pues, en un claro instrumento político, pero también reflejan como la municipalidad defendió los intereses locales y a los habitantes de la villa. Desde Brasil el trabajo de Diego Solá nos traslada al Extremo Oriente, a las Islas Filipinas y a los primeros contactos con China, favorecidos por el circuito de los misioneros: cartografía y la literatura reflejaron los intereses geopolíticos de la monarquía hispana.

La última y tercera parte de esta edición, "Celebraciones y música", se explica en gran parte por los gustos de la propia editora, la Dra. Díez del Corral, interesada en la música y su difusión internacional, canalizada no solo en las relaciones artísticas sino también en las políticas y diplomáticas. No podría pasarse por alto a Gil Vicente, la figura cumbre del teatro y la poesía de Portugal que Carla Alfares Pinto y Cristina Brito analizan en la obra *Cortes de Júpiter*, un auto en el que la danza, la música, el canto y la poesía celebran la partida de Beatriz de Avis por mar para casarse con el rey Carlos de Saboya. El contexto teatral y las representaciones de las especies y zoología marinas, son en este caso la pantalla donde se construye una imagen de poder de la nueva duquesa consorte. Otros viajes reales intimamente relacionados con la iconografía acuática son, ¡cómo no!, las entradas reales en Lisboa, como la de Felipe III en 1619, y los enlaces matrimoniales celebrados en la capital lusa, como las de 1666 o 1686, donde las principescas novias llegaban por barco. Filipa Araújo estudia una iconografía del agua que nunca dejó de estar presente en una ciudad que era marco del encuentro y la mezcla de las aguas dulces del Tajo y la salada de los mares. Por último, Diana A. Blichmann se ocupa del papel esencial que la figura de Neptuno ha tenido en la ópera desde el siglo XVII, la dicotomía de las figuras de Neptuno y Poseidón o las perspectivas en libretos y representaciones de Venecia y Roma, entre otros aspectos que nos hacen disfrutar de una lectura tan interesante como amena, y dar la bienvenida a este libro que, como viene demostrando Díez del Corral, merece un puesto en los estudios interdisciplinares.

VICTORIA SOTO CABA  
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *La nueva Jerusalén desprendida de las esferas. El retablo mayor de la basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada: Editorial Comares, 2020, 149 pp., 65 ilus. [ISBN: 978-84-1369-105-3].

El profesor Antonio Bonet Correa solía repetir en algunas de sus publicaciones, en las sugerentes conferencias impartidas o, simplemente, en charlas de carácter informal, que el arte barroco andaluz acaba atrapándote. Tan profundas palabras sobrevuelan nuestro pensamiento a la hora de emprender el comentario bibliográfico acerca de la obra dedicada al retablo mayor de la basílica de San Juan de Dios de Granada, sin lugar a dudas uno de los conjuntos patrimoniales más interesantes de la ciudad. Y es que, con la utilización de aquel verbo, Bonet quería dar énfasis a la implicación del total de nuestros sentidos en la abrumadora estética de tales edificios. La integración de las artes, la suntuosa y recargada decoración de su epidermis

superficial, las connotaciones aportadas por el alcance de la luz y el color, el carácter teatral de algunos de sus componentes y el medido programa simbólico e iconográfico, repercutirían de un modo directo en todos ellos, conmoviendo en su tiempo, como todavía lo hace en la actualidad, a todo aquel que lo contemplara.

Qué duda cabe que la basílica hospitalaria granadina asume todas estas características como templo de la casa matriz de la orden y lugar donde se custodian, y veneran, los restos mortales del santo fundador. A pesar de que el libro aquí reseñado afronta el estudio fundamental del retablo mayor, se hace sin embargo con una visión más amplia que discurre desde lo general a lo particular, para así integrar un mayor significado y amplitud de miras. En otras palabras, un recorrido a través del proyecto general de renovación de todo el hospital, en la primera mitad del siglo XVIII, como ejemplo paradigmático del movimiento común de reformas arquitectónicas llevadas a efecto en otras casas de la orden. En estas entraría también la factura de retablos para sus respectivos templos, donde nuestro artífice desempeñó un papel protagonista. Efectivamente dos son las personas que marcan el devenir de esta verdadera “maquina” lignaria, a saber, el promotor fray Alonso de Jesús Ortega, quien llegara a ser general de la orden, amén de provincial de Andalucía y prior de Granada, y el maestro retablista y tallista Francisco José Guerrero, activo en la parte oriental y centro de Andalucía. Dos fueron también los focos urbanos, Granada y Lucena, en los que se fraguaron algunas de aquellas empresas artísticas, cuyas derivaciones conjugarían alcances de carácter tanto personal como laboral. Una dupla a la que habría que sumar asimismo la figura del maestro de obras José de Bada, en función de su probable intervención en el diseño original del retablo granadino.

Este último, en calidad de epicentro y punto culminante de la iglesia hospitalaria, transmite una verdadera lección barroca y confiere sentido a todo el conjunto al enmarcar el camarín que alberga los restos del santo patriarca. Y lo hace con un programa iconográfico en sintonía con el del resto del templo, esto es, con marcadas líneas que tratan de enaltecer la historia de la propia orden, sus principales exponentes religiosos, el tema de la Inmaculada Concepción y el fervor eucarístico. Para ello, el escultor Diego Sánchez Sarabia acomete la ejecución de una serie de piezas de notoria gestualidad, con las que complementa los recursos escenográficos del conjunto determinados, sobre todo, por el efecto sorpresa del manifestador y camarín. La complejidad formal del retablo tiene su punto de partida en la verticalidad proporcionada por toda una suerte de estípites de módulos prismáticos, donde se percibe la influencia de autores emblemáticos como Francisco Hurtado Izquierdo. Densidad ornamental y minuciosidad de la talla serán otras de las características a tener en cuenta, sin desdeñar el aspecto celestial y de cierta ingravidez que le confiere la colocación de ángeles y querubines.

Como ya nos tiene acostumbrados en otros de sus múltiples escritos el profesor de la Universidad de Granada, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, acomete en esta obra un planteamiento lineal que encuentra distintas ramificaciones hacia lo transversal. La prosa estricta en su terminología artística se conjuga con constantes efluvios retóricos, lo que acompañado de una completa base documental y bibliográfica en su contenido le confieren la solidez y fascinación que todo trabajo de este tipo busca. No nos extraña, por tanto, que fuera distinguido con el I Premio Hábitat Barroco y, con posterioridad, publicado por la pujante Editorial Comares, en su colección *Obras granadinas*, bajo una cuidada edición, en la que las ilustraciones adquieren un papel capital.

SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ  
Universidad de Málaga

PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR / PLAZA, CARLOS (dir. y coord.): *Manfredo Tafuri: Desde España*. (2 vols.). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2020, 683 pp., ilus. b/n y color. [D.L.: GR 772-2020].

El presente ejemplar nace de las comunicaciones presentadas en el simposio internacional homónimo celebrado en Granada a finales de año 2016, dedicado a una figura de tanta envergadura como es el historiador, arquitecto e intelectual Manfredo Tafuri y su vinculación con España. Ya la introducción, donde queda registrado el desarrollo del acontecimiento, da cuenta del arduo trabajo que llevó su preparación, unos esfuerzos que quedan reflejados en la sagacidad, innovación y rigor científico de la obra.

El primer volumen, *Ensayos*, abre con el brillante capítulo “Manfredo Tafuri en España, Manfredo Tafuri en español. Una crónica particular”, el más extenso del libro y redactado a modo de preámbulo por Víctor Pérez, que nos da una visión panorámica de la relación del italiano con el contexto nacional. Se trata de una crónica que atiende a cómo se gesta esa conexión con lo hispánico a diferentes niveles: círculos de influencia, traducciones de sus escritos, recepción de sus teorías, estancias en países de habla española... Todo ello con una gran rigurosidad investigadora y abundante material de archivo.

Por su parte, Pedro A. Galera escribe “Vandelvira ‘revisado’ por Manfredo Tafuri”, donde realiza todo un repaso de la obra del arquitecto renacentista a partir de las nociones que le fueron atribuidas por el protagonista de este encuentro.

“En el laberinto. Arquitectura y crítica radical en Barcelona (1971-1994)”, de Carolina B. García-Estévez, se centra en el impacto que tuvo Tafuri en la ciudad condal, desde que hizo su primera conferencia hasta su muerte, identificando también quiénes serían los principales catalizadores de sus ideas dentro de esta esfera académica.

Durante los últimos años del franquismo se produjo el arribo de ideas externas que propiciaron el surgir de una nueva esfera cultural. A este respecto, y para esclarecer cómo fue calando la tradición tafuriana en España, Salvador Guerrero presenta “Escritura y enseñanza de la historia de la arquitectura en España *circa* 1975: Sobre la presencia e influencia de Manfredo Tafuri en Barcelona, Madrid y Sevilla”.

El paradigma centro-periferia es un tema que atraviesa todo el pensamiento del intelectual romano, denotando a lo largo de su trayectoria diferentes fases u opiniones sobre este asunto. De forma magistral, en “Posiciones controversiales: La tensión centro-periferia en la obra de Manfredo Tafuri” Jorge Francisco Liernur explica el papel que jugó cada uno de estos polos dentro de las teorías del arquitecto, unas posiciones en las que historia, geografía, sociología y política desempeñan un papel fundamental.

Volviendo al enfoque historiográfico, la aportación de Fernando Marías, “Manfredo Tafuri: *Teorías e historia* en España”, indaga en la asimilación de este importante texto en nuestra historia de la arquitectura. El libro contemplaba nuevas metodologías y formas de enfrentarse a esta disciplina, donde resalta la “crítica operativa”.

Con “Dal disincanto al disinganno. Manfredo Tafuri e l’architettura del XVI secolo. Spagna-Italia”, Cristiano Tessari entra de lleno en la conexión entre la historiografía española y la obra de Manfredo.

En el caso de Massimo Bulgarelli, cataloga el texto sobre Giulio Romano de 1989 como uno de los más importantes de la historia de la arquitectura del siglo XX. “Tafuri e Giulio Romano” lo utiliza como hilo conductor a la hora de relatar la concepción que tuvo del Renacimiento su autor.

Las ya citadas innovaciones metodológicas e historiográficas toman una especial relevancia en “Manfredo Tafuri y la crisis del ‘Gran Relato’ del Movimiento Moderno”, a cargo de Juan Calatrava. Este magnífico ensayo recalca sus contribuciones para la creación de otra historia de la arquitectura. Esa evolución se debió, en parte, a herramientas teóricas como el “proyecto histórico”.

Con “Reseña sobre reseñas: Una aproximación al primer *Barocco* de Tafuri” Jorge Fernández-Santos nos hace comprender el rol del barroco en la obra tafuriana. Si bien, tradicionalmente ha parecido que esta etapa histórico-artística ha sido tratada por el autor de forma superficial, el capítulo demuestra que el romano vio en ella problemas historiográficos a solventar y supone un nexo entre sus teorías sobre la arquitectura renacentista y la contemporánea.

En “La obra de Manfredo Tafuri en el contexto de la historia urbana”, Carlos García hace un recorrido por los conflictos propios de esta disciplina durante las décadas de los sesenta y setenta, así como el dualismo neopositivismo-neomarxismo que la estructuró para, finalmente, exponer la particular visión de Tafuri sobre el asunto.

Ahondando en una filosofía arquitectónica que llega hasta nuestros días, encontramos “Crítica radical al urbanismo. De Via Giulia al urbanismo participativo”, donde Jorge León analiza el modo en el que el italiano practicó la “crítica radical” en dos terrenos concretos: la arquitectura, en tanto que formación disciplinar del espacio urbano; y el urbanismo participativo.

En cuanto a las raíces teóricas del pensamiento tafuriano, es Antonio Pizza, en “‘Espacio histórico’ e interpretación crítica del pasado” quien nos señala los autores y nociones que han ayudado a conformarlo, así como los objetivos planteados para una nueva metodología del historiador.

En el caso de Carlos Plaza, aplica a su brillante ensayo una nueva perspectiva. “Manfredo Tafuri, Italia Nostra y la conservación activa del Patrimonio (1957-1964): La búsqueda de una ‘nuova dimensione’ para la arquitectura y la ciudad históricas” aborda la labor de esta personalidad en la salvaguarda del patrimonio y su participación en la Sezione Romana de esta importante organización. Destaca especialmente el esfuerzo por conservar la cultura arquitectónica, espacios verdes y el centro histórico de Roma. Especialmente interesante para entender cómo se ha ido gestando nuestro concepto de patrimonio y los mecanismos sociales y profesionales para protegerlo.

“Manierismos. Genealogías en el trabajo de Manfredo Tafuri”, escrito por Josep M. Rovira, se dedica al ejemplar *L’Architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*. Pese a que más tarde fue negado por su autor, Rovira establece una clara unión con su obra posterior, planteándolo como un proyecto no terminado, pero sí continuado en los años posteriores.

Para finalizar el primer volumen, la periodista Giusi Boni escribe “Manfredo Tafuri: ‘Il segreto siamo noi’” donde rescata una entrevista realizada por ella misma en 1992.

El segundo ejemplar, *Apéndices*, consiste en un completo cómputo de anexos documentales, una obra de obligada lectura e instrumento indispensable para los futuros trabajos que se centren en la figura de Manfredo Tafuri. Dividido en tres partes, en la primera de ellas se exponen las biografías publicadas sobre el arquitecto e intelectual italiano, además de una recapitulación de toda su producción académica. A continuación, encontramos un extenso listado de los estudios dedicados a su obra. Como colofón, en la última parte se publica una reedición de algunos de los textos más importantes mencionados en el apartado precedente.

Se trata de un trabajo excepcional, riguroso y con unas investigaciones de altísimo nivel que no tardará en erigirse como una obra de referencia dentro de este campo en los contextos nacional e internacional. Por otro lado, es de esperar que la estructura y metodología utilizadas sean llevadas a otros terrenos, pues el resultado ha sido un estudio completo, tanto en aspectos generales como particulares, de este gran arquitecto y pensador.

FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ BERNAL  
Universidad de Murcia

FRASQUET BELLVER, Lydia: *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim / Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2020, 367 pp., 42 ilus. b/n. [ISBN: 978-84-7822-841-6].

Cuando se trata del análisis de una horquilla temporal tan intrincada y llena de ambigüedades como la franquista y postfranquista en España, alejarse de la tendencia al maniqueísmo es, cuando menos, complicado. Por suerte, hace ya algunas décadas los estudios históricos, políticos, culturales y sociales en torno a aquellas etapas reconocieron, finalmente, la imposibilidad de establecer definiciones irrefutables. Las dinámicas metodológicas surgidas a raíz de aquella revelación —y, en especial, cuando se trata de la aproximación a personalidades y agentes culturales cercanos o colaboracionistas con las esferas oficiales del régimen— han favorecido la asimilación de posturas equívocas, ideologías ambiguas, conclusiones contradictorias y combinaciones imposibles, como la que proponía Jordi Gracia cuando, en su famosa obra *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940- 1962)* (1996), se refería a cierto grupo de intelectuales de los cincuenta como «falangistas de izquierdas». No son pocos los nombres que se han querido sumar a este esfuerzo colectivo que persigue la luz entre la críptica opacidad que nos han dejado en herencia aquellos tiempos convulsos. Es aquí donde la autora Lydia Frasquet Bellver cumple un papel fundamental como pieza clave en el desvelamiento de este complejo entramado. Una labor loable, resuelta con absoluta coherencia, que canaliza a través de una de las figuras que mejor representan aquel tiempo: el crítico, escritor, investigador o, por qué no, poliédrico hasta el año de su fallecimiento, Vicente Aguilera Cerni (Valencia, 1920-2005).

La arquitectura de la investigación de Frasquet Bellver se sustenta sobre cuatro grandes pilares, con una estructura cronológica, que abordan la figura de Aguilera Cerni a través de un prisma sociopolítico y teórico-crítico: «Los inicios profesionales, 1953-1958» —marcados por su labor como investigador en la Institución Alfonso el Magnánimo, su vinculación al Servicio de Información de los EEUU, o sus primeros pasos como crítico de arte y teórico del Grupo Parpalló y la revista *Arte Vivo*— introducidos por algunas pinceladas a su juventud, muy llamativa gracias a la visión política con la que la autora reconstruye una época marcada por los conflictos sociales, algo que debió dejar huella en la personalidad de Aguilera; «Las apuestas de un crítico internacional, 1959-1964» o, dicho de otro modo, el punto de inflexión en la proyección y legitimación internacional del crítico quien, además, fue dinamizador de grupos plásticos muy críticos con la realidad española, como Estampa Popular, y desarrollador de nuevas formas teóricas y estético-artísticas a nivel nacional, como Crónica de la Realidad; «Los proyectos de un 'desafecto al Régimen' 1965-1976», un tiempo amargo, atravesado diametralmente por la ambigüedad ideológica más absoluta, en el que el crítico intercaló su participación en iniciativas abiertamente antifranquistas, observadas muy de cerca por el Ministerio de Información y Turismo, al tiempo que accedía a la realización de proyectos oficiales, algo que desembocó en el cuestionamiento de su figura por parte de la generación más joven. Finalmente, en «Los proyectos de madurez, 1977-2005» la autora narra sus últimas actividades editoriales, la concepción y creación de la revista de referencia *Cimal*, o su vinculación a entidades e instituciones políticas en Valencia. En suma, una «biografía intelectual» (p. 13), como inteligentemente la define su prologoista, José Martín Martínez, quien concluye su valoración de esta extraordinaria historia negándose a creer que el crítico valenciano llegase nunca a aceptar «el pacto tácito al que pareció llegarse en los años cincuenta entre arte moderno y régimen franquista» (p. 16).

Porque, efectivamente, otro de los grandes logros de Frasquet Bellver radica en la capacidad de plantear este relato como un análisis orgánico y abierto, objeto de relecturas y resignificaciones constantes. Atractivo y muy sugerente, este dilatado estudio cumple con todo aquello que se le exige a una investigación de gran calado: la evaluación exhaustiva de una documentación hasta ahora inédita y escasamente trabajada, clave para reconstruir de forma narrativa este microrrelato, que no excluye, sino que contribuye e introduce plenamente al lector en la comprensión de una realidad mayor, como fue la España del siglo XX, además de plantear múltiples debates que desembocan en un repensar constante. En concreto, las tensiones que se generan en los dos capítulos centrales —muy interesantes en tanto que comienzan con el periodo aperturista y concluyen con el fin de la dictadura, en concreto con la polémica participación de España en la Bial de Venecia de 1976—, un lapso temporal jalonado por numerosos hitos en los que Aguilera hace de «puente imposible», citando a la investigadora Francisca Montiel Rayo, entre la España franquista y el movimiento antifascista y pacifista que desde el exterior amenazaba la continuidad institucional del régimen.

Las páginas centrales del libro son también el espacio en que se desarrolla la vocación teórica y crítica de Aguilera, y donde se desgranán sus proyectos artísticos y las bases epistemológicas empleadas por el valenciano en su consecución. Llama la atención la concepción del «Arte además» como suma del conocimiento exhaustivo de la raíz filosófica de otros movimientos y prácticas críticas y artísticas internacionales. Un pensamiento intelectual en torno al concepto del arte normativo y, en palabras de la autora, una «doctrina ética del arte» (p. 102), esto es, una nueva forma epistémica que defendía «la integración, el comunitarismo y la voluntad» (p. 101) y que sitúa a Aguilera, en alusión al título del epílogo, como «el crítico que pedía responsabilidad a los artistas». Desde el existencialismo a la sociología del arte de Lewis Mumford o Siegfried Gideon, pasando por Bruno Zevi, Nikolaus Pevsner, Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan, hasta llegar a la semiótica de Umberto Eco o Adam Schaff, entre otros, Aguilera se empapó de aquellas corrientes y cumplió una labor pionera al introducirlas en una España ajena a todo aquel revulsivo cultural. Sus intereses personales acabaron por permear los ámbitos nacional y regional, de modo que se convirtió en la piedra de toque de aquellos grupos de artistas de vanguardia que surgieron en las décadas de 1950 y 1960, a los que prestó apoyo teórico y dotó de proyección internacional gracias a su más que legitimada fama como crítico en el extranjero. Así, sin dejarse llevar por la euforia de un personaje ya mítico en nuestra historia cultural reciente, resulta paradójico y muy atinada cómo Nuria Frasquet Bellver analiza a Aguilera desde la misma perspectiva desde la que el crítico desarrolló su propio corpus teórico. En este sentido, nos parece muy certera la siguiente declaración que Frasquet toma del no menos mítico Tomàs Llorens, una idea sobre la que, creemos, no hay discusión posible, y es que la trayectoria del Cerni es producto de «un complejo cruce de ideologías, fruto de su contexto histórico, de un siglo convulso, que incluso llega a confrontar conceptos contradictorios, y que dan como resultado el telón de fondo de Aguilera y de toda una generación de intelectuales» (p. 167).

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ  
Instituto de Historia, CSIC

CALLE VIAN, Laura de la: *Delclaux. La vida en un hilo*. Madrid: Ediciones Complutense, 2020, 514 pp., 129 ilus. color / catálogo 339 ilus. color. [ISBN: 978-84-669-3705-4].

Concluye la autora de esta monografía el preámbulo diciendo que “la historia del tapiz espera un nuevo florecimiento” y el libro se convierte en un medio de reflexión sobre este arte y un alegato en aras de la recuperación y puesta en valor de esta tradición. Es cierto que el arte de la tapicería desde el siglo XVIII ha sufrido un permanente declive, a pesar de algunos hitos importantes donde se intentó reactivar el oficio. Cabe recordar a William Morris en el siglo XIX y a Jean Lurçat en la primera mitad del siglo XX, quienes introdujeron una nueva estética con los procedimientos técnicos tradicionales; o las nuevas fórmulas textiles que en la segunda mitad del siglo XX incorporaron nuevos materiales y texturas que aportaron volumen, dando como resultado obras que se apartan de cualquier encuadramiento dentro del arte de la tapicería. Al hilo de la obra de Carles Delclaux, artista y tapicero cuya biografía artística es narrada con un estilo fluido, el lector se introduce en el relato para conocer no solo la personalidad del biografado, sino la historia de la tapicería y su devenir a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En el primer capítulo del libro, “Vida y obra”, se hace un recorrido exhaustivo y pormenorizado de la trayectoria de Carles Delclaux (Sant Cugat del Vallés, 1951), su formación en la escuela Massana y el inicio de su actividad profesional en la fábrica de alfombras y tapices Aymat, sita en su pueblo, que marcó decisivamente su trayectoria. Sin abundar en datos personales, se dan los imprescindibles para entender como estos han influido en sus procesos creativos, como el alusivo a su condición de hijo adoptivo, porque cuando

conoció su identidad esta revelación dio un nuevo rumbo a su vida. En su formación influyeron decisivamente artistas coetáneos con los que compartió experiencias. La vida y obra de Delclaux se contextualiza en su contemporaneidad a partir de un trabajo prolijamente documentado y anotado, donde todos los artistas referenciados se identifican convenientemente. Con descripciones muy analíticas se refieren sus etapas artísticas en las que, en unos casos, se adhiere a las corrientes más vanguardistas donde la materialidad y las texturas son las protagonistas; en otros utiliza gruesas tramas con un número reducido de urdimbres; o parte de una técnica más cuidada y ligada a esa tradición que ha hecho de la tapicería, secularmente, un oficio que requiere para su práctica calma y reflexión.

“Cuarenta años de oficio. Recapitulación”, permite a la autora profundizar en su obra: temáticas que son reflejo de su propio universo, utilización de cartones diseñados por otros, interpretación de otros artistas —Picasso, Miró, Millares...—. También se exponen sus facetas de pintor y maestro que ha formado a artífices continuadores de la tradición. Concluye la primera parte con “Punto y seguido”, porque el artista sigue trabajando y se encuentra en un periodo de resurrección después de haber superado importantes circunstancias en su vida personal y profesional. También la autora considera que este punto y seguido debe permitir al arte de la tapicería reinventarse para ser de utilidad en esta sociedad donde la sostenibilidad puede dar una oportunidad a los tapices, que tienen que adaptar su materialidad a las necesidades actuales.

El libro continúa con un exhaustivo catálogo ilustrado donde cada una de las piezas está perfectamente documentada. Asimismo, se recogen todas las exposiciones en las que ha participado el artista y un pequeño corpus documental con la propuesta para condecorarle con la cruz de Sant Jordi.

Es preciso hacer notar que la autora del libro, Laura de la Calle, no solamente investiga la historia de los tapices contemporáneos, sino que practica el oficio y eso le permite desgranar, con autoridad, todos los aspectos técnicos que acompañan el análisis de las obras enseñando al lector a mirar y a apreciar todos los detalles, de modo que la lectura le permitirá enfrentarse a una pieza textil valorando su estética, su materialidad y su técnica, porque no olvidemos que esta última conforma la creación artística.

La paciencia requerida para la práctica de la tapicería es la que ha aplicado la autora en esta investigación, fruto de un trabajo en el que se ha recopilado documentación durante más de veinte años, de modo que el tapiz de la trayectoria artística de Delclaux se ha ejecutado con materiales bien ligados que han logrado armónicas texturas.

Laura Rodríguez Peinado  
Universidad Complutense de Madrid