

RECENSIONES

GARCÍA CALATAYUD, Carmen / HERNÁNDEZ PÉREZ, Azucena (textos): *La belleza del cosmos: Astronomicum Caesareum*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2021, 109 pp., ilus. color [ISBN: 978-84-92462-72-8]

El 9 de septiembre de 2020, la Biblioteca Nacional de España inauguró una atractiva exposición: *La belleza del Cosmos: Astronomicum Caesareum*, comisariada por D.^a Carmen García Calatayud. Se clausuró el 9 de enero de 2021. El discurso de la exposición se centró en las obras de Apiano y de otros autores que contribuyeron al conocimiento del cosmos, seguido de unos paneles con reproducciones de algunos discos móviles del libro de Apiano: *Astronomicum Caesareum* y un bello ejemplar de este, que dio nombre a la exposición. La Biblioteca Nacional cuenta con tres libros de la edición de 1540, procedentes de la Biblioteca Real. De los pocos ejemplares conocidos el mundo, destacan el original que recibió Carlos V, conservado en la Biblioteca Nacional Central de Florencia, y el de la Universidad de Viena.

Carmen García Calatayud y Azucena Hernández Pérez son las autoras de los textos del libro: *La belleza del cosmos: Astronomicum Caesareum*. Carmen García Calatayud es licenciada en Geografía e Historia y Jefe del Servicio de Cartografía de la Biblioteca Nacional desde 2014, autora de varias publicaciones sobre historia de la Cartografía y manuales de catalogación cartográfica y ha participado en la organización de otras exposiciones sobre cartografía en la misma Biblioteca. Por su parte, Azucena Hernández Pérez es doctora en Historia del Arte, licenciada en Ciencias Físicas y autora de varios trabajos sobre astrolabios medievales. Ambas hicieron un magnífico trabajo de investigación tanto en la organización de la exposición como en la edición del libro.

El libro *Astronomicum Caesareum*, vio la luz en la imprenta de Petrus Apianus, en la ciudad alemana de Ingolstadt (1540) y está dedicado al emperador Carlos V y a su hermano Fernando, rey de Romanos, cuyos escudos de armas se grabaron en el verso de la portada. En el recto de la última hoja, el autor incorporó su escudo de armas. Apiano explica el uso del astrolabio y otros instrumentos utilizados para calcular la posición de los planetas. Para ello recurrió al diseño de discos móviles de papel, grabados xilográficos, que contienen hasta siete piezas superpuestas iluminadas a mano, enriquecidas con oro y plata y cosidas con hilos de seda, que permiten hacer mediciones simulando verdaderos astrolabios, siendo éste el aspecto más atractivo y bello de la obra. Las ilustraciones a toda página se atribuyen a Michael Ostendorfer (1492-1559), pintor y xilógrafo.

El libro de *La belleza del cosmos* se organiza en cinco apartados. En el primero, a modo de semblanza autobiográfica, Apiano narra su vida en primera persona. En el segundo se analiza el contexto histórico del *Astronomicum Caesareum*. Carlos V se interesó por la Astronomía y la Astrología y Apiano supo ganarse su confianza. Ambas disciplinas, están presentes en la obra. La Astronomía permitía observar el cielo y la Astrología interpretar los acontecimientos celestes, buscando su correlación con los terrestres. La biografía y los trabajos científicos de Apiano se enriquecen con un panorama de su entorno histórico en los dos primeros apartados. La tercera analiza la obra de Apiano y sus investigaciones sobre la aplicación de las Matemáticas al estudio de la Astronomía. Apiano planteó el estudio de los movimientos de la luna para determinar las longitudes y fabricó relojes e instrumentos de observación de los astros celestes. Publicó en su imprenta varios libros. Uno de los más célebres, la *Cosmographia* (1524) es un tratado de Astronomía y Cartografía, según la teoría geocéntrica de Ptolomeo: la Tierra en el centro del universo y los planetas, la Luna y el Sol giran alrededor de ella. Se ilustra con grabados de discos móviles para hacer cálculos del calendario y de la posición de los planetas. Apiano fabricó numerosos instrumentos matemáticos. En el libro *Quadrans Apiani astronomicus* (1532) explica el uso del cuadrante. El *Instrumentum primi mobilis* (1534) se fundamenta en aplicaciones matemáticas y describe por primera vez un instrumento para calcular los senos de forma mecánica.

El cuarto apartado se centra en el *Astronomicum Caesareum*. Apiano reflexiona sobre la ciencia y el funcionamiento del universo, sintetizando los conocimientos de su época. El emperador Carlos V le otorgó

el título de astrónomo y matemático de la corte, como reconocimiento a su trabajo. Las autoras valoran la calidad de la impresión, los discos móviles, las ilustraciones insertas en el texto, los escudos y las letras capitales. Si la primera parte del *Astronomicum Caesareum* es una síntesis de la Astronomía, la segunda se refiere a los problemas de observación y sus soluciones. Aquí se describen varios instrumentos científicos como el *torquetum*, considerado una evolución del astrolabio, que permite convertir las mediciones realizadas en tres conjuntos de coordenadas: horizontal, ecuatorial y eclíptica.

Como señalan Carmen García y Azucena Hernández, Apiano concibe “el universo como una gran máquina cuyos movimientos pueden ser representados por el hombre. Este universo se modela en el *Astronomicum Caesareum* y los discos simbolizan ese funcionamiento mecánico del cosmos” (p. 47).

En el quinto y último apartado, las autoras formaron un minucioso catálogo de discos móviles. Cada uno está acompañado de un estudio sobre su uso con la imagen en color a toda página. El primero es el planisferio celeste, que ayuda a calcular el apogeo de las órbitas del sol y de los planetas en cualquier año. El último es el mencionado *torquetum* (pp. 50-107). Los discos móviles permiten determinar en una fecha concreta la posición de las coordenadas eclípticas (longitud y latitud) del sol, de la luna y de los cinco planetas conocidos (Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno). Su estructura se inspira en los astrolabios, que muestran la posición de las estrellas y la medida del tiempo. Así, tres discos móviles permiten determinar cuándo se producen eclipses de sol y de luna.

Una bibliografía final permite al lector profundizar sobre la obra de Apiano.

Astronomicum Caesareum es una auténtica obra de arte por el cuidado de su impresión y por el valor de sus ilustraciones diseñadas a partir de una base científica para el conocimiento del cosmos. Los discos móviles simulan la dinámica del universo geocéntrico ptolemaico. Es el trabajo astronómico más importante de su época hasta la publicación de la obra de Nicolás Copérnico, *De Revolutionibus orbium coelestium* (1543), en donde explica su teoría heliocéntrica: la Tierra y los planetas se mueven alrededor del Sol. Escrita entre 1506 y 1531, vio la luz el año de su muerte en 1543.

Mis felicitaciones a sus autoras por la calidad de su estudio y a la Biblioteca Nacional de España por la cuidada edición, que forma parte de la serie “Tesoros de la Biblioteca Nacional de España”, con el número 3. Le precedieron el *Libro de horas de Carlos V*, con textos de Javier Docampo, Samuel Gras (2018) y el de *Dante Alighieri: tradición manuscrita y figurativa de la Comedia*, con texto de Michele Curnis (2021). Sin duda, esta serie tendrá una excelente acogida entre los investigadores y los aficionados a la lectura de los tesoros bibliográficos. *La belleza del Cosmos. Astronomicum Caesareum* está destinado a los historiadores de la ciencia y del arte renacentista, a los bibliófilos y a los aficionados a la Astronomía.

CARMEN MANSO PORTO

Biblioteca de la Real Academia de la Historia

MORÁIS MORÁN, José Alberto / TEJEIRA PABLOS, María Dolores (coords.): *Academia, educación e innovación en la historia del arte medieval*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, 231 pp. [ISBN: 978-84-338-6662-2].

Como bien señala Manuel Valdés en el capítulo inaugural del presente volumen, dentro de la monumental crónica de fray José de Sigüenza encontramos algunos de los primeros apuntes sobre la historia del arte medieval en España. En efecto, entre las palabras del cronista y fraile jerónimo se deslizan ciertas reflexiones sobre las artes del medioevo que, en realidad, más que a un intento de sistematización crítica de las artes parecen responder a los esquemas derivados de la consolidación de una identidad nacional por contraposición a los estilos considerados “bárbaros”. No puede sorprender, por tanto, que para José de Sigüenza, el arte de los “godos” y de los “moros” supusiera nada menos que una ruina que había “ahogado todas las buenas artes de España durante más de mil años”. Mucho ha llovido desde los tiempos del cronista jerónimo, pero como acertadamente apuntan M^a Dolores Tejeira y José Moráis en la introducción del texto, no sería hasta los años 70 del pasado siglo cuando se apreciase una mejora sustancial en los métodos de estudio aplicados al estudio del arte medieval hispano.

Precisamente en esta línea de trabajo se enmarca *Academia, educación e innovación en la Historia del arte medieval*. Tal y como su título indica, el objetivo de este volumen es el de profundizar no sólo en los hitos historiográficos del estudio de las artes del medioevo, sino el de ofrecer además una panorámica sobre las últimas metodologías utilizadas en dicha investigación y su necesaria transferencia a la sociedad a través de la enseñanza.

La reflexión sobre la invención de los estilos medievales en el siglo XIX constituye un capítulo imprescindible dentro de una necesaria revisión historiografía de la Edad Media y a este propósito dedica sus páginas Joaquín García Nistal. El autor nos recuerda cómo los autores del Romanticismo en España “reelaboraron” su pasado para configurar una identidad propia en una época en la que el término “gótico” servía para englobar prácticamente todas las artes cristianas surgidas desde la caída del Imperio Romano de Occidente hasta la llegada del Renacimiento. Unas artes cuyo esplendor había sido redescubierto en Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII, como señala Leticia Bermejo de Rueda, en un momento en el que el anticuariado favorecía los estudios de las artes. En este contexto, apunta la autora, Inglaterra destacará como pionera, dando lugar finalmente a un verdadero sentimiento nacional que cristalizará en el *Gothic Revival*. Un episodio especialmente desconocido dentro del contexto español, es el que atañe a la función de los museos españoles de Bellas Artes —surgidos tras las desamortizaciones— en la valoración del patrimonio medieval. Enrique Martínez Lombó singulariza en este sentido cómo las adquisiciones de arte medieval por parte de diferentes museos durante el siglo XIX, aunque discretas, resultaron imprescindibles en el reconocimiento pleno de la cultura material de la Edad Media hispana.

Las llamadas Humanidades Digitales se han mostrado en los últimos tiempos como un aliado indispensable a la hora de dotar de recursos técnicos a la Historia del Arte medieval. Siguiendo esta línea, Victoriano Nodar Fernández subraya la utilidad de las reconstrucciones digitales en 3D no sólo como apoyo a la investigación, sino también como recurso didáctico para un mejor entendimiento del mundo medieval por parte de la sociedad. De igual manera, la utilidad de las bases de datos —pertinentemente diseñadas— se ha revelado fundamental a la hora de establecer corpus iconográficos de obras medievales. Tal y como señala Juan Antonio Olañeta Molina, la integración de éstas con los denominados sistemas de información geográfica (SIG) supondría una mejora exponencial en cuanto a las posibilidades de estudio. En esta misma línea, resulta tremendamente enriquecedor el panorama ofrecido por Fernando Villaseñor Sebastián, que nos presenta la potenciabilidad de los recursos digitales a la hora de acelerar el acceso a los manuscritos iluminados de la Edad Media. Francisco de Asís García García y Ana Cabrera, por su parte, subrayan la contribución de los recursos digitales al conocimiento de los tejidos medievales y su incorporación a una “Historia del Arte global”, mediante un enfoque interdisciplinar que engloba análisis técnicos y de caracterización de materias primas.

Desde el necesario punto de vista de la innovación docente, los editores María Dolores Teijeira Pablos y José Moráis Morán contribuyen con dos estudios dedicados a las posibilidades que ofrece el mundo digital en el aula, tanto a través del uso de material docente online como la utilización de entornos profesionales anticipatorios de los escenarios en los que el alumno trabajará en el futuro. Beatriz Garrido Ramos, por otro lado, reflexiona sobre las ventajas del *e-learning* y los Recursos Educativos en Abierto (REA) en relación con el estudio del arte medieval. Finalmente, Marta Serrano Coll y Esther Lozano López exponen a través de su proyecto de innovación docente *Ars Memoriae*, la importancia de la colaboración entre el mundo académico y el de la formación “preuniversitaria”.

En definitiva, *Academia, educación e innovación en la historia del arte medieval* supone una interesante reflexión sobre la historiografía medieval que nos muestra dos caras de una misma moneda. Por un lado refleja que es imposible entender la Historia del Arte medieval sin el estudio crítico de la herencia historiográfica que hemos recibido. Por el otro, nos ofrece algunos destellos que señalan hacia donde irá encaminada la disciplina en un futuro. Es, de hecho, en este último ámbito, donde el volumen se establece como un sugerente punto de partida hacia nuevas aproximaciones metodológicas. Algo que se nos antoja imprescindible en un mundo que, en ocasiones haciendo de la necesidad virtud, se muestra cada vez más interesado por las nuevas tecnologías vinculadas a la docencia.

ÁNGEL FUENTES ORTIZ
UNED-Universidad Complutense de Madrid

GARCÍA PÉREZ, Noelia (ed.): *Isabel La Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020, 278 pp., ilus. color. [ISBN: 978-84-17865-74-0].

La obra *Isabel La Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, editada por la doctora Noelia García Pérez, fue publicada en el año 2020 iniciando la colección *Culturas Visuales* de la Universidad de Murcia. Este volumen recoge los resultados de las *III Jornadas Arte, Poder y Género*, celebradas en el año 2019 en el Departamento de Historia del Arte de la mencionada Universidad.

Los estudios realizados sobre la labor de promoción artística de Isabel la Católica son numerosos y bien conocidos, si bien, como se destaca en la introducción a este volumen, no resulta tan prolífica la devoción de la historiografía por el papel de sus hijas, a las que —salvo en contadas ocasiones— se ha atendido como sujeto pasivo en el complejo panorama de las alianzas matrimoniales con las distintas monarquías europeas.

Esta publicación, con siete aportaciones, supone una relevante contribución al conocimiento de la promoción artística y cultural femenina en el ámbito regio castellano en torno a 1500. Los dos primeros trabajos están dedicados a la figura de la reina Isabel I, ahondando en la relación religiosa de la soberana con el ámbito librario, así como en el papel que la lectura desempeñó en la instrucción de sus hijas. En cuanto a los cinco restantes, tienen como objetivo abordar la figura de las cuatro hijas de los Reyes Católicos, Isabel, María, Catalina y Juana, desde una perspectiva que atiende a su labor como promotoras y poseedoras de destacados tesoros artísticos.

El texto de José Luis Gonzalo se aproxima a la presencia de los libros en la imagen pública de Isabel la Católica a partir del análisis de obras contemporáneas a la reina, así como a través de la proyección de estos tipos en los retratos realizados a lo largo de la Edad Moderna. Para ello, profundiza en la relación de la soberana con los libros en la construcción de su imagen regia, siendo este objeto un medio para transmitir tanto la habitual actividad de la reina como lectora, como el vínculo con determinados modelos religiosos femeninos.

La reina Isabel I también es objeto de estudio de Juan Luis González, quién nos invita a recorrer los retratos y el legado cultural de la reina. En primer lugar, atiende a la construcción de la imagen de Isabel y Fernando como Reyes Católicos a partir de una tipología determinada de retrato, para posteriormente mostrar la proyección de la piedad privada de la Reina —manifestada a través de la posesión de manuscritos iluminados y ricos tapices— en la formación recibida por sus hijas, prestando particular atención a la que también fue reinante, Juana I. El autor plantea la posible existencia de unos patrones para la devoción femenina desarrollados por Isabel la Católica que, mediante la instrucción devocional recibida por sus hijas, podrían haber condicionado la religiosidad femenina de clase aristocrática del primer Renacimiento castellano.

Begoña Alonso continúa con su estudio de la olvidada figura de Isabel de Castilla, reina de Portugal y heredera temporal de los reinos peninsulares tras la muerte de su hermano Juan. Este trabajo indaga en los encargos realizados por Isabel directamente o bien a raíz de su condición de princesa y reina. Aparte del estudio de los posibles retratos conocidos de esta desdichada infanta, resulta de especial interés la aportación documental que recoge diversas noticias sobre la estructura de la Casa de Isabel durante su etapa como princesa y reina de Portugal, así como las numerosas donaciones realizadas tras su muerte, de las que se tiene noticia pese a la pérdida de su testamento.

María Trastámara, más conocida como María de Aragón, también reina de Portugal tras convertirse en la segunda esposa del rey Manuel I, es la protagonista del trabajo de Melania Soler. Dado que es una de las figuras más desatendidas entre las hijas de la Católica, resulta obligada la referencia biográfica para comprender el papel que desempeñó en la corte portuguesa. Allí, no solo conformó un rico tesoro basado en su ajuar, los regalos recibidos tras su matrimonio o las compras que ella misma realizó, sino que se mostró heredera de las inquietudes religiosas maternas, fundando un monasterio jerónimo en las islas Berlengas, así como otros centros de caridad.

Emma Luisa Cahill ofrece en el siguiente capítulo un minucioso estado de la cuestión sobre el conocimiento de la labor de Catalina de Aragón como promotora cultural y artística en la corte Tudor. Este recorrido destaca especialmente la amplitud de dicha promoción, que abarcó desde el encargo de obras literarias para la educación femenina hasta el apoyo de destacados artistas del Renacimiento, ejerciendo una gran influencia en diversos proyectos culturales que están siendo estudiados por la autora en su tesis doctoral.

Esta obra finaliza con dos interesantes aportaciones sobre la labor de Juana I de Castilla. Concha Herrero estudia en su ensayo las series de tapices que la reina Juana había regalado a su madre y que volvieron a su poder tras la muerte de Isabel La Católica. Resulta de gran interés el recorrido documental elaborado por la autora relativo al destino de estos paños de gran calidad, de los cuales aún se conservan seis como parte de la colección real. Destaca especialmente la voluntad de Carlos V por que Felipe II heredara los paños de tapicerías que formaban parte del legado dinástico familiar, continuando el camino iniciado años atrás por la reina Isabel I.

Por último, Miguel Ángel Zalama cierra la estela de estas últimas Trastámara abordando la relación existente entre Juana I y su hija Catalina de Austria, desarrollada en Tordesillas. Esta, a partir de su estancia en Valladolid en 1518, comenzó a tomar conciencia de su papel como infanta, pasando a realizar compras que fueron incrementando su tesoro. Al igual que había ocurrido con su madre y sus tías, la infanta jugó un papel determinante dentro de la política matrimonial desplegada con el reino de Portugal. Con vistas a este suceso, Carlos V fue conformando su ajuar como futura reina consorte de Portugal, en gran medida a partir del expolio de las piezas más valiosas de entre las ricas posesiones de la reina Juana.

En definitiva, el presente volumen recoge importantes aportaciones sobre la labor de patronazgo artístico y cultural de las últimas Trastámara, la reina Isabel y sus cuatro hijas, no solo en el ámbito castellano, sino también en los distintos lugares a los que fueron destinadas a través de sus matrimonios, desde Portugal a Inglaterra. Y es que, como bien evidencia esta obra, estas mujeres no solo concibieron a algunos de los personajes clave para la historia europea del siglo XVI, sino que, según ha subrayado la editora de este trabajo, ejercieron como embajadoras del arte español más allá de nuestras fronteras, a través de sus encargos y de los fastuosos tesoros que las acompañaron.

DIANA OLIVARES MARTÍNEZ
Universidad de Valladolid

PAULINO MONTERO, Elena: *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Ándalus y Europa*. Madrid: La Ergástula, 2020, 374 pp., 81 ilus. [ISBN: 978-84-16242-27-6].

Varios estudios vienen demostrando en los últimos años que el intento de encapsular ciertas expresiones del arte bajo epígrafes anclados en el discurso lineal de la teoría de los estilos no ha contribuido en absoluto a un correcto entendimiento del rico y complejo fenómeno artístico de la Iberia bajomedieval. Y es que, como bien señalaba Isidro Bango, “las *asincronías* de las ideas y las formas se pueden dar en el plano de lo estilístico y, en último extremo, de la calidad técnica de su materialización, pero nunca en su función y su significado”. Es precisamente desde esta línea de pensamiento desde donde Elena Paulino nos propone una profunda revisión del patrocinio arquitectónico de uno de los linajes cruciales para entender el siglo XV castellano: los Velasco. Una familia frecuentemente obviada por la historia del arte que, sin embargo, resulta especialmente atractiva por ejemplarizar la extraordinaria movilidad social originada tras el ascenso al poder del primer rey Trastámara, Enrique II. El caso concreto de los Velasco sirve a la autora no sólo para abordar el patrimonio de un clan nobiliario desde los estudios del patronazgo, sino también para señalar espinosos problemas inherentes a la disciplina tales como la consideración del Renacimiento como un horizonte a alcanzar, la utilización de categorías estilísticas poco definitorias como la de “arte mudéjar” o la fragmentación del panorama artístico bajomedieval en rígidos compartimentos marcados frecuentemente por la dicotomía entre centros productores y periferias receptoras.

El libro comienza esbozando la convulsa historia de la Casa Velasco, desde sus oscuros inicios en el siglo XII hasta su consolidación en la figura de Pedro (II) Fernández de Velasco, el “Buen Conde” de Haro (†1470), y aún hasta las figuras de su hijo Pedro (III), que alcanzó el grado de Condestable (†1492), y de su nieto Bernardino Fernández de Velasco (†1512). Se incide después en cómo los Velasco configuraron el relato de su propio linaje mediante la organización territorial y la construcción de torres y fortalezas, pero también a través de la creación de signos identitarios heráldicos y onomásticos. Unos símbolos que no sólo fijaban la “memoria histórica” de la familia, sino que además evidenciaban las preferencias devocionales de sus poseedores.

Oportunamente, la autora dedica el segundo capítulo del libro al patrocinio artístico de los Velasco en Medina de Pomar, verdadero corazón de los estados del linaje. Mediante un cuidadoso análisis de las campañas emprendidas por los diferentes promotores —y promotoras—, Elena Paulino llega a la conclusión de que las elecciones artísticas de los Velasco, aunque complejas, en rara ocasión resultaron fruto del azar. El monasterio de Santa Clara, designado como primer gran panteón funerario de la familia, ejemplifica perfectamente esta circunstancia. Ya sólo la designación de la rama de las clarisas para la gestión de la memoria fúnebre—más permisivas que sus hermanos masculinos a la hora de expresar la magnificencia en sus conventos—, denota en sí misma una estrategia visiblemente calculada. Además, como bien señala la autora, la elección de formas artísticas tradicionales durante la reforma del panteón del monasterio a mediados del siglo XV no respondería a una falta de interés o desconocimiento de la vanguardia de su tiempo, sino a la reinterpretación arquitectónica de la virtuosa y humilde imagen pública que el Buen Conde de Haro había mostrado durante su vida. De una manera similar, la configuración y ornamentación de los espacios del alcázar de Medina de Pomar por parte de Pedro (I) Fernández de Velasco (†1384) también habría incluido una utilización semántica de la arquitectura. En este caso, a los modelos de arquitectura francesa del momento se sumaron otras pautas de origen andalusí que hacían referencia a un modelo áulico concreto, aquel que vinculaba artística e ideológicamente a los Velasco con la nueva dinastía Trastámara.

Especialmente revelador se muestra el capítulo dedicado a las promociones de la familia en la ciudad de Burgos. Por un lado, mediante el riguroso examen de la Casa del Cordón descubrimos uno de los más tempranos palacios especializados de Castilla, un ámbito dedicado a la grandeza de los Velasco que acabó

transformándose en la principal residencia oficial de los reyes en la ciudad. Pero también nos encontramos ante un espacio de singular renombre que en lo sucesivo se constituiría como modelo, no sólo de otras construcciones del linaje, sino también de un amplio número de residencias castellanas. La capilla de la Purificación en la catedral de Burgos, por otra parte, se presenta aquí como un edificio en el que magnificencia y suntuosidad se unen a los ecos del Santo Sepulcro en Jerusalén para conformar una obra polisémica. Una construcción —administrada principalmente por una mujer, Mencía de Mendoza— en la que la rígida memoria familiar de los Velasco debió ser negociada mediante citas a la tradición y guiños a la vanguardia.

En definitiva, más allá de las numerosas contribuciones al estudio de los Velasco en particular, y de la arquitectura castellana en general, el presente libro se convierte en un referente metodológico a la hora de abarcar futuros estudios sobre el patronazgo de la nobleza bajomedieval. Un campo que, por otra parte —y como bien señala la autora— se adivina especialmente fecundo debido a la tradicional invisibilidad historiográfica al que se ha visto abocado hasta tiempos relativamente recientes.

ÁNGEL FUENTES ORTIZ

UNED-Universidad Complutense de Madrid

DURY, Corentin (comisario): *Dans la poussière de Séville: Sur les traces du Saint Thomas de Velázquez*. Orleans: Musée des Beaux-Arts d'Orléans / In Fine, 2021, 159 pp. con ilustraciones. [ISBN: 978-2-38203-041-7].

Bajo la dirección científica y comisariado de Corentin Dury se celebró del 5 de junio al 14 de noviembre de 2021, en el museo de Bellas Artes de Orleans, una exposición dossier con motivo de la restauración del *Santo Tomás* de Diego Velázquez que diera a conocer Roberto Longhi en 1927, en un artículo fundamental para la pintura del naturalismo en la revista *Vita Artistica*. La pintura es sin duda una de las más monumentales de su periodo juvenil en Sevilla y el estado de conservación también es de los mejores, lo que sin duda ha colaborado en tener unos resultados de los estudios técnicos cruciales para conocer mejor el proceso creativo del artista entre 1618 y 1624. La exposición se acompañaba entre otras obras del préstamo del *San Pablo* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, otra obra referencial, que desde que Ponz dijera que en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla había visto en “una pieza más afuera” de la celda prioral alta, varias pinturas “que representaban apóstoles que, si son de Velázquez, como allí quieren, puede ser que los hiciera en sus principios” se ha querido vincular como perteneciente a un apostolado con el *Santo Tomás* en el citado emplazamiento. También el conde de Polentinos publicó un inventario del convento de San Hermenegildo de Madrid datado en 1786, cuando se pretendían poner a la venta sus pinturas, donde se anotan: “De Velázquez, Don Diego dos cuadros de tres palmos de alto y más de dos de ancho, representa cada uno un apóstol” que fue también relacionado por Bernardino de Pantorba con el *Santo Tomás* de Orleans ahora restaurado. Sea cual sea la procedencia, tanto en la exposición como en el catálogo de esta exposición, se ha querido vincular con estos dos apóstoles un *San Felipe* de la colección de Jonathan Ruffer depositado actualmente en la Spanish Gallery de Bishop Auckland y que también ha formado parte de esta exposición. Esta pintura, que había sido señalada en 1960 por Roberto Longhi en su adenda a la reedición de un artículo de 1950 para la *Varia Velazqueña*, vuelve nuevamente sobre las obras que integraron el apostolado velazqueño, habiendo creído el historiador italiano que este *San Felipe* identificado entonces como un *San Andrés* por una inscripción subyacente con esta identificación, estaba muy próximo al pintor sevillano. El que esto escribe fue la persona que le señaló a Ruffer por vez primera que esta pintura de su colección era la que había visto Longhi y que posteriormente publicó Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez como del círculo de Tristán en su pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII en 1972, indicándole al filántropo la conveniencia de su restauración. El resultado después de la limpieza es algo desigual, al advertir que la calidad de la pintura no iguala a la del *San Pablo* ni a la del *Santo Tomás*. Las desigualdades están en las manos, el libro demasiado seco e incluso en los plegados demasiado duros. Algo de calidad se advierte en su rostro, desde luego, pero no está al nivel de las carnaciones de Velázquez tan inconfundibles en sus obras maestras como lo es el *Santo Tomás*, referente del estatus de calidad en el que deberíamos fijar nuestra exigencia para la pintura sevillana de Velázquez.

El catálogo hecho con motivo de la presente exposición va acompañado de dos textos; uno de Guillaume Kientz, que aborda la figura de Diego Velázquez y los caminos del naturalismo español y que presenta un estado de la cuestión sobre las obras naturalistas del periodo sevillano relacionadas recientemente con el pintor y su entorno. Creo que es relevante poner el foco sobre la pintura del teólogo Ramon Llull conservada en el MNAC, aunque pienso que es más correcto verla dentro de las innovaciones de Luis Tristán como avanzara José Redondo. Sugestivo es introducir en este debate la pintura de *Las lágrimas de San Pedro* que adquirió hace unos años el Museo del Prado (P008150) procedente de un anticuario de Bilbao y verla dentro

del mundo valenciano atribuyéndola a Juan Ribalta, aunque sigo sin ver clara una atribución. Interesante también como elemento a tener en cuenta en esta vanguardia naturalista, es lo que aporta la pintura de Gerard Seghers donde Kientz ya ha establecido algunas relaciones estilísticas que ahora desarrolla. El texto de Corentin Dury, que es el principal del catálogo y titulado “Sur les traces du Saint Thomas de Velázquez”, aborda la historia material del *Santo Tomás* y su ingreso en el museo de Orleans y sobre todo es de interés el estudio que traza sobre la iconografía de los apostolados y su relación con las estampas flamencas. Precisamente en este debate es donde se justifica la presencia en la exposición del *San Matías* del museo de Dresde que nosotros señalamos podía ser pintura de Francisco Pacheco derivada de los grabados de Sadeler y sobre todo relacionada con los dibujos que atribuimos en la Galería de los Uffizi. Es en esta coyuntura donde se explica muy bien la innovación de Velázquez tanto en su *San Pablo* como en el *Santo Tomás*. Merece también subrayar en el catálogo los estudios técnicos realizados a la pintura del museo de Orleans porque han aportado resultados fundamentales para apuntalar el carácter autógrafo de la *Educación de la Virgen* de la Yale University Art Gallery, la relación temporal con el *Cristo y los discípulos de Emaús* del Metropolitan Museum de Nueva York y, sin embargo, no veo tan clara la relación con el citado *San Felipe* que publicara Longhi por vez primera. Desde luego la radiografía del *San Felipe* no es tan coincidente con la del San Pablo, y la fuerza que se ve en las reflectografías del *Santo Tomás* tampoco son iguales a las del *San Felipe* exactamente. Es evidente que la pintura hay que situarla en ese entorno y que es toda una aportación haberla recuperado para la crítica, pero no creo que su carácter autógrafo haya quedado demostrado expresamente. No analizamos otras pinturas no presentes en el catálogo que recensamos, pero que se incorporaron a última hora a la exposición, sobre las que preferimos no pronunciarnos y que han sido recientemente analizadas por Kientz en la revista *Ars Magazine*, 51, 2021, pp. 28-38.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada / MÍNGUEZ, Víctor (eds.): *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*. Gijón: Ediciones Trea, 2021, 406 pp. [ISBN: 978-84-18105-44-9].

El presente volumen es fruto del *VII Simposio Internacional Iconografía y Forma: Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, celebrado en octubre de 2020 en la Universitat Jaume I. Un total de dieciséis autores se dan cita en estas páginas para discutir la relación entre el poder y las imágenes de guerra o, como afirman los editores Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez en el prólogo, estudiar «la relación entre la gesta histórica y la fabricación visual de la misma al servicio del engrandecimiento de la figura de un *Rex Bellum*». Aunque es posible hallar precedentes muy remotos en la construcción del poder a partir de la imagen bélica, los textos se centran en la Edad Moderna, período en el que precisamente la representación del poder ocupa un lugar central.

La mayor parte de los textos, además, presentan casos de estudio pertenecientes a la dinastía de los Habsburgo. Así, los tres primeros abordan visiones artísticas de guerra relacionadas con Carlos V. Fernando Checa abre el volumen analizando la influencia de la imagen del emperador en la evolución del retrato del político guerrero durante la primera mitad del siglo XVI, en el marco de lo que el autor ha denominado «Renacimiento habsbúrgico». El siguiente texto, firmado por Miguel Ángel Zalama, estudia las series de tapices dedicadas a la batalla de Pavía y la conquista de Túnez por Carlos V. La lectura de estas obras no se limita a su aspecto propagandístico, sino que la propia materialidad indica la magnificencia de su poseedor, virtud central del gobernante. Mientras que en España el episodio tunecino tuvo mayor difusión, en Centroeuropa gozaron de mayor impacto las victorias contra Solimán el Magnífico, como afirma Antonio Gozalbo Nadal en su capítulo. Este éxito contra el Turco constituyó un mito referencial para las sucesivas generaciones de la Casa de Austria.

Los dos siguientes textos abordan la construcción de la imagen de Felipe II. El primero de ellos, escrito por Matteo Mancini, estudia la serie *I Fasti* encargada por la familia Gonzaga en Mantua a Tintoretto; el segundo, a cargo de Jesús Pascual Molina, se centra en las armaduras y su función como «escaparaté dinástico y reflejo de los triunfos y virtudes» de los Habsburgo. Las sucesivas aportaciones profundizan en la concepción moderna del poder y su imagen, planteando discusiones sobre las «imágenes robadas» en el espionaje llevado a cabo por agentes-artistas como el humanista Francisco de Holanda, a las órdenes de Juan III de Portugal —en el capítulo de María Concepción Porras Gil—; o sobre la legitimación de las misiones evangelizadoras en el Nuevo Mundo a través de la imagen metafórica del monarca —asunto estudiado por Flavia Tudini—. Las relaciones entre texto e imagen, que están presentes en muchos de los estudios

de este libro, cobran un interés particular en los dos siguientes capítulos: en el primero, Fernando R. de la Flor analiza la categoría de lo grotesco y lo bizarro aplicada al soldado español del Siglo de Oro, tal como fue difundida en textos y grabados a uno y otro lado de las fronteras. Por su parte, Carmen Morte García estudia el binomio teatro y pintura en la reivindicación del linaje de los duques de Villahermosa en Aragón a principios del siglo XVII.

La iconografía bélica de Alejandro Magno en el Seiscientos es estudiada por Víctor Mínguez, quien presta especial atención a los programas creados por Charles Le Brun para Luis XIV. Si el modelo alejandrino, epítome del *Rex Bellum* en la Antigüedad, era *exemplum* para el buen gobernante, también las mujeres en el poder contarían con *exempla* que representarían las virtudes de las reinas guerreras, como explica Inmaculada Rodríguez Moya. Gracias a su estudio de las iconografías de María de Médicis, Cristina de Suecia o la duquesa Ana María de Orleans podemos apreciar cómo recurrían los artistas a referentes como Semíramis, Tomiris o Juana de Arco para transmitir atributos como el coraje, la castidad o la sabiduría.

Los tres siguientes textos nos sitúan en Centroeuropa para estudiar las iconografías de Juan de Capistrano, franciscano cuyas prédicas desempeñaron un papel clave en las narraciones sobre la victoria cristiana contra Mehmet II en Belgrado —por Juan Chivas Beltrán—; el imaginario bélico «sublimado» del cardenal-infante Fernando de Austria en la Guerra de los Treinta Años —Isabel María Lloret Sos—; y la creciente militarización en los retratos de los Austria a principios del XVIII, en medio de lo que Friedrich Polleross denomina una «batalla de retratos entre los Habsburgo y los Borbones en su disputa por la sucesión» al trono español. Finalmente, los dos últimos capítulos se apartan de los anteriores en cuanto a su objeto de estudio. En el primero, Teresa Sorolla-Romero aborda las representaciones de la Revolución Francesa en el cine, cuyo problema principal es cómo convertir al pueblo en protagonista de la narración. La última intervención corre a cargo de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, que parte de las imágenes bélicas tomadas por drones —«ojos convertidos en armas»— para reflexionar sobre los cambios en el régimen escópico que esto implica y el papel de la visualidad en la cultura contemporánea.

Este conjunto de textos compone un volumen plural para el que los editores han contado con algunas de las voces más prestigiosas en el estudio de la relación entre arte y poder en la Edad Moderna, procedentes de diferentes instituciones españolas y extranjeras. La calidad de las aportaciones y su exhaustiva documentación testimonian la buena salud de este campo de estudios.

ADRIÁN RIOJA HERRERO
Instituto de Historia, CSIC

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (comisario) y AMADOR MARRERO, Pablo F. / CUADRIELLO, Jaime (comisarios adjuntos): *Tornaviaje: Arte Iberoamericano en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021, 304 pp., con ilus. [ISBN: 978-84-8480-562-5].

En su fundamental trabajo “The New World in the Old? The absence of Empire in early modern Madrid”, James Amelang recordaba como Jouvin de Rochefort en su libro *Voyageur d’Europe* publicado en París en 1672 mencionaba que Madrid “puede llamarse la capital del mundo con más razón que la Roma pagana porque las rarezas de las Indias pueden verse allí”. Esta aseveración es lo suficientemente significativa para apreciar como en el siglo XVII se convivía con absoluta naturalidad con un patrimonio que inexplicablemente ha sido silenciado, ignorado, cuando no despreciado, y que es el resultado de lo que de América se enviaba a España; ya sea como producto del equipaje de vuelta, de regalos, encargos o como seña de identidad de algo que nos es propio y que conforma igualmente lo que hoy somos.

Para entender esta ausencia hay que tener en cuenta el desconocimiento o minusvaloración que ha tenido en nuestra historiografía nacionalista tanto la cultura material como la vida de los objetos. No hay más que consultar los inventarios de bienes en cualquier protocolo notarial de Madrid, Sevilla o Roma para darnos cuenta de que en la edad moderna los bienes culturales de las indias eran un elemento cotidiano que tenía un uso y función vinculados al prestigio, pero también al exotismo, y su estima estaba directamente relacionada con las altas valoraciones que se les daba a esos objetos en los inventarios. En la convivencia doméstica de estos bienes culturales es ineludible contar con que estos objetos tenían una vida social alargando a estas mercancías una perspectiva cultural.

Por todo ello, considero de suma trascendencia que el Museo Nacional del Prado reivindique, institucionalice y visualice para todos los públicos estas obras como un patrimonio común, prestando más atención a la “presencia” de las mismas que al “significado”. Intento explicar esta diferencia basada fundamentalmente en la capacidad que tienen los objetos de hablar por sí mismos, de generar tiempo fuera de su espacio como

fruto de la recepción de los mismos. Es este el propósito que nos plantea el profesor Rafael López Guzmán, comisario de la exposición, haciendo una auténtica geografía de las imágenes producto de un largo viaje que no tiene por más que mostrar la potencia de esos objetos y la larga duración de sus latencias. Dividida en cuatro grandes secciones: *Geografía, conquista y sociedad, Imágenes y cultos de ida y vuelta, Las travesías del arte e Impronta indiana*. El catálogo se abre con cinco ensayos que sirven de marco para entender las razones de este intercambio cultural y que explican muy bien la razón de la vertebración del discurso expositivo. “Memoria artística de los virreinos americanos” a cargo de Rafael López Guzmán y de Gloria Espinosa Espinola se ocupa de la forma como se ha ido construyendo la imagen de América, para lo que fue fundamental el resultado de las expediciones y por tanto está condicionada por la mirada europea hacia América dibujando su sociedad, geografía y riquezas que tanto deslumbraron a los cronistas que intentaron capturar las memorias como ha estudiado Serge Gruzinski en su último libro *La machine à remonter le temps. Quand L'Europe s'est mise à écrire l'histoire du monde*, Fayard, 2018.

Fundamental en la narrativa de este viaje de vuelta son los “Retratos/relato que vienen de ultramar: la representación marial como metáfora social” que estudia Jaime Cuadriello trazando una auténtica biografía cultural de las imágenes de devoción dando un peso clave al factor antropológico, desarrollando la interesante idea warburguiana de la imagen-memoria sin olvidar el valor de exposición de las mismas y la conectividad de estas en su significación afectiva. Fruto de este fenómeno de circulación artística es la controvertida apropiación-hibridación de las mismas en un proceso de aceptación consciente-asimilación inconsciente que llega incluso a poner en crisis el modelo centro-periferia. Como muy bien señala el autor del ensayo, es posible desarrollar el concepto de periferia-periferia, fruto de la vida propia de los modelos y las imágenes matrices empleadas a un lado y otro del atlántico, como hace el malagueño instalado en Puebla, Antonio de Santander, al poner en circulación el modelo de Pedro de Villafranca de Nuestra Señora de Guadalupe al mismo tiempo que lo hace el pintor murciano Senén Vila, uniendo de esta forma el universo de dos artistas periféricos y sirviendo para redefinir la cronología de las obras. Otro caso planteado por Cuadriello con el que estamos completamente de acuerdo es el de la stampa de Cornelis Galle II de la Vida de Santa Rosa de Lima de 1672, que es un punto sólido para fijar una fecha postquem para la *Santa Rosa de Lima* de Murillo del museo Lázaro Galdiano, presente en la exposición.

Texto nodal junto al anterior que explica por sí mismo todo el proyecto expositivo es el de Pablo F. Amador Marrero al analizar “Las obras desde su materialidad: impronta indiana”, trayendo a primer plano el protagonismo de la representación y la dualidad con la que comenzaba esta reseña: presencia/significado. El autor desarrolla la oportuna cita del agustino fray Matías de Escobar que le da un protagonismo absoluto tanto a la materialidad como a la vida social de los objetos, aspecto anteriormente desarrollado por Arjun Appadurai en su libro pionero editado por Cambridge en 1986. En esta frase, Escobar refería en 1748 que las obras hechas por los artesanos “hacían singular su obra, pues a un mismo tiempo lucía la española traza vestida del ropaje indiano”. Esta cita podría ser, en verdad, el resumen de la exposición pues en ella está condensada el vector por el que está transitando en la actualidad el pensamiento historiográfico, no solo en lo relativo a nuestra historia del arte sino a la reivindicación del canon o cánones a nivel global como ha defendido Luisa Elena Alcalá.

Si estas obras se estudian como imágenes en lugar de objetos artísticos cargados de un potencial visual anacrónico que explota en diferentes momentos creando tiempo, revelamos la fuerza que tienen estos productos culturales de crear relatos, desde el afectivo ligado al indiano que los trajo, a los que reciben esas obras en la metrópoli o la provincia. Ello nos permite también incluirnos a nosotros mismos que hoy día nos acercamos a ver el sentido que tiene el cocodrilo en su identidad material y carácter apotropaico, junto a la Virgen de Nuestra Señora de las Angustias de Icod de los Vinos, junto a todo el alhajamiento de su capilla, legitimador de su identidad material. Los equipajes que venían cargados de esos productos culturales estudiados por Adrián Guerrero en su texto y denominados “curiosidades de Yndias” están repletos así de un nuevo significado no solo el documental o antropológico, sino el que genera tiempo al ver las diferentes materialidades fijadas en esos objetos, desde los engarces, los materiales, los colores, las plumas, los facticios. Han sido manufacturados, pero también han sido transformados e incluso alterados, restaurados y hasta destruidos. En cada acto de manipulación uniendo oriente con occidente hay una intencionalidad y, más que un repaso telegráfico a la presencia de esas piezas en los inventarios de bienes, cada una de ellas se convierte en un documento anacrónico cargado de tiempo, diferentes ritmos que se encuentran dando una información preciosísima, la que revela su vida material a lo largo de la historia y la capacidad de seguir generando historias y reacciones en los que nos acercamos a ver la exposición de Tornaviage.

La muestra puede considerarse un hito en la historia del museo principalmente por focalizar la atención en un aspecto prácticamente relegado al Museo de América o a exposiciones impulsadas por fundaciones o sociedades estatales. Precisamente por esta circunstancia tiene tanta importancia que se le haya dado tanto protagonismo al biombo de la conquista, propiedad del duque de Almodóvar del Valle, que estudian en el

último ensayo Jaime Cuadriello y Rafael López Guzmán desentrañando la épica y topografía urbana de México-Tenochtitlan. A la importante labor de restauración de esta singular pieza se une el de otras muchas obras presentes en la exposición, en una operación de conservación preventiva sin precedentes en nuestros museos nacionales. La profundidad con la que se estudia esta pieza es ejemplo de lo importante que hubiera sido en el catálogo unas fichas catalográficas mucho más detalladas científicamente. Es verdad que las obras se van estudiando en los diferentes ensayos citados más arriba, pero bien cierto es que tanto el público general como el especializado se queda con ganas de saber más sobre la historia material de las piezas y por encima de todo de algo que es vital en la exposición, como es su procedencia. La trazabilidad de los objetos es algo fundamental para el conocimiento de estas obras, pues su circulación está intrínsecamente unida a esa facultad que tienen estas mercancías de crear tiempo y vida propia como diría Keith Moxey en el primer caso y Didi-Huberman en el segundo; por esta circunstancia resulta a veces confuso seguir el discurso en el catálogo.

Otro aspecto que también es discutible es el del título de la exposición y su catálogo. Optar por el término iberoamericano es decididamente posicionarse por una opción historiográfica legítima. De hecho, el comisario de la muestra ha desarrollado buena parte de su trayectoria investigadora defendiendo este término, lo que nos parece honesto. Sin embargo, ese posicionamiento no se corresponde con los contenidos, fundamentalmente porque Portugal y Brasil está ausentes del discurso, a pesar de que en el primer caso fueron protagonistas de la monarquía hispánica durante bastante tiempo (1580-1640) y fruto de ello es el enorme tornaviaje que se advierte en nuestro país vecino, huella de una historia común donde oriente se integra como un elemento sin el que esta realidad global no se entendería. Bien ejemplifica cuanto se afirma el libro editado por Hugo Miguel Crespo, *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*. En cualquier caso, sí considero positivo la problematización del término para insertar el concepto de tornaviaje en el seno del debate identitario, o reivindicar sin complejos el término hispanoamericano, como hace algún autor en su texto, un aspecto que une una realidad más acorde con los contenidos expositivos.

En cualquier caso, tanto la exposición como el catálogo son ejemplo de un sobresaliente trabajo científico que ha conseguido visibilizar y dar a conocer a todo el público una evidencia que no puede seguir siendo obviada en nuestra historia. Ciertamente, no entenderíamos la realidad histórica de España sin la presencia americana, pues en buena parte somos bastante de lo que ellos nos dieron y esta exposición lo confirma: hay mucho de nosotros en ese *Divino Indiano* de Chiclana de la Frontera.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá