

RECENSIONES

CÓMEZ RAMOS, Rafael: *El urbanismo durante el reinado de Alfonso X El Sabio*. Aguilar de Campoó: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico / Universidad de Sevilla, 2020, 119 pp., 47 ilus. [ISBN: 978-841758-21-7].

La historia del urbanismo medieval en España ha recorrido un amplio camino desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, generando una ingente bibliografía que ha ido creciendo en progresión geométrica. A este ingente caudal hay que añadir últimamente la obra del profesor Rafael Cómez Ramos, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, reconocido especialista en el estudio del arte medieval, con especial atención al ámbito geográfico andaluz y a la etapa del reinado de Alfonso X el Sabio. Ahora nos brinda una brillante aportación sobre el urbanismo de esta etapa que reúne características propias que permiten aplicarle el calificativo de “alfonsí”. Aquí es donde a nuestro juicio radica la novedad y el interés de este trabajo, que parte de la base de la consulta de un abundante caudal bibliográfico, desplegado en el aparato de notas y seleccionado, al final del volumen, en una “Bibliografía sumaria” que encamina al lector hacia un elenco de obras de referencia obligada.

El profesor Cómez, manejando con rigor e intuición este enorme bagaje bibliográfico y aplicando su certera y aguda capacidad de análisis, transita con fluidez desde lo general a lo particular y viceversa, para ofrecernos una clarificadora síntesis de lo que significó el reinado de Alfonso X en la evolución del urbanismo del Medioevo hispano. Se trata de un recorrido panorámico por la realidad urbanística de tan trascendental reinado, basado en un riguroso análisis de los factores que la configuran: el tiempo, el espacio y las formas.

Entrando en el contenido de este trabajo, el capítulo 1, bajo el título de “El tiempo”, define el marco cronológico del reinado de Alfonso X, desglosado en las etapas de la juventud (1248-1260), el interregno de las preocupaciones políticas (1260-1270) y su última década de vida (1270-1284), en las que Cómez Ramos reivindica la preocupación regia por el desarrollo de la vida urbana, gracias a las disposiciones legislativas que al incidir sobre los proyectos constructivos, serán claves en la definición de la ciudad cristiana medieval.

El segundo capítulo, bajo el título de “El espacio”, desciende a la realidad geográfica del poblamiento de las nuevas tierras ganadas con la Reconquista y que tiene su anclaje en una red de ciudades amuralladas, que a su función defensiva y fiscalizadora del tráfico comercial unen el valor simbólico de ser reflejo del nuevo orden social cristiano estamental, a cuya cabeza figura el monarca, sometido solamente a la voluntad divina. Pero la ciudad acoge también el poder de la vida intelectual, que se concentra en el impulso a la institución del “estudio general” o universidad, con el paradigma de Salamanca, aunque el afán de conocimiento del monarca le impulsó a fundar otros estudios y escuelas en Toledo, Sevilla y Murcia, dando lugar al extraordinario clímax cultural en el que desarrolló la justamente denominada “escuela alfonsí” de intelectuales de las tres religiones (cristiana, judía y musulmana). Esta renovación de la vida urbana contempló también la atención a otras necesidades como las asistenciales e higiénicas (con la construcción de hospitales, baños e infraestructuras hidráulicas), los mercados públicos, las plazas y el trazado viario, pero sobre todo se incidió en la primordial atención a las murallas urbanas, como garantía de defensa y seguridad de la urbe.

Esta fecunda actividad urbanística no se limitará a la actuación sobre los núcleos urbanos preexistentes incorporados con la Reconquista, sino que se expandirá a través de la repoblación de los inmensos territorios reconquistados. La repoblación alfonsí se reparte en dos etapas, una primera, durante los primeros decenios del reinado, desarrollada en la Meseta Norte y la costa atlántica y cantábrica; y una segunda, concentrada en el bienio 1266-1268 como consecuencia de la rebelión de los mudéjares y que tendrá como escenarios la comarca del río Guadalete, la bahía de Cádiz y el reino de Murcia. En estas nuevas “pueblas”, de acuerdo con la tipología de las nuevas ciudades del Medioevo, se adopta por lo general la planta regular, que contrasta con la irregularidad de trazado de las grandes ciudades heredadas del pasado islámico. Este impulso urbano será también objeto de la preocupación legislativa del monarca, especialmente a través de la promulgación

de las ordenanzas municipales, representadas por las de Sevilla, Toledo y Córdoba, en las que se regula la actividad de los oficios vinculados al ramo de la construcción, cuya realidad profesional se refleja, en un plano más pragmático, para el caso sevillano en el *Libro del Peso de los alarifes y Balanza de los menestrales*.

Finalmente, el capítulo 3, bajo el título de “Las formas”, se adentra, como indica su nombre, en la definición de la morfología de las urbes de esta etapa alfonsí. El interés de las ordenanzas urbanas como compendio de normas generales encuentra su reflejo en la realidad urbana de las pueblas nuevas de Galicia, las polas asturianas y la ciudad de Vitoria, que se ajustan al modelo de planta en damero, geométrica y regular. Surge el grupo que Cómez denomina como “ciudades alfonsíes”, que se completa con otras poblaciones de nueva planta impulsadas por la iniciativa regia, como Ciudad Real y El Puerto de Santa María, cuyos orígenes son desglosados a la luz de las fuentes documentales y del análisis de los vestigios arquitectónicos y arqueológicos en pie identificados como procedentes de esta etapa fundacional. Se cierra este ciclo con el análisis de la ciudad de Murcia, que el autor califica como el mejor ejemplo de una medina andalusí transformada en ciudad cristiana, gracias a la clarificadora información facilitada por las excavaciones arqueológicas.

El epílogo que cierra esta obra viene a reivindicar, en suma, el protagonismo del Rey Sabio en la evolución del urbanismo castellano, cuyo papel no se limita a la codificación jurídica de las Partidas en los aspectos de la conservación de los edificios y mejor ordenación de la ciudad como antecedente de las ordenanzas urbanas, sino que persigue, en la definición de la traza urbana, la armonía entre los edificios públicos y privados, aunque es hoy difícil de percibir a causa de las transformaciones posteriores sufridas por estos núcleos urbanos alfonsíes.

En definitiva, nos encontramos con una útil y didáctica aportación, de ágil lectura, claridad expositiva y sólida base bibliográfica y documental, para el mejor conocimiento de la evolución de la ciudad medieval castellana, justamente en ese momento en que el impulso reconquistador de Alfonso X el Sabio pone en contacto a los conquistadores castellanos con la herencia urbana islámica. La figura del Rey Sabio incorpora a su poliédrica personalidad su interés por el urbanismo, expresado en su voluntad legislativa, el impulso a la actividad constructiva y la creación de estos núcleos urbanos. Gracias a esta sugerente y atractiva monografía, se dibuja una nueva faceta de un Alfonso X que, a su insaciable aprecio por el saber, unió una decidida voluntad de impulso de un nuevo urbanismo que puede denominarse, como justamente lo hace Rafael Cómez, como “urbanismo alfonsí”.

SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

JASPERSE, Jitske: *Medieval Women, Material Culture and Power. Matilda Plantagenet and her sisters*. Leeds: Arc Humanities Press, (Gender and Power in the Premodern World), 2020, 148 pp., 36 illus. [ISBN: 9781641891455; eISBN (PDF): 9781641891462].

La escasa presencia de Matilda (1156-1189), hija mayor de Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania, en la documentación y particularmente en los escritos cronísticos relacionados con su marido, Enrique el León (1131/1135-1195), duque de Sajonia y de Baviera, llevó a minimizar su papel activo a nivel político, religioso y dinástico. Esta visión contrasta con las evidencias de la cultura material y visual relacionadas con Matilda, cuyo análisis es abordado por primera vez de forma conjunta por Jasperse. Mientras que las crónicas, fuente fundamental de muchos estudios, respondían a la agenda política de los gobernantes masculinos o instituciones religiosas, para quienes fueron escritas, los objetos de la cultura material relacionados con mujeres de la élite manifiestan su propia agenda. Como demuestra este libro, Matilda, sus hermanas y otras mujeres de su familia, tuvieron un activo papel como *makers*, según definió Therese Martin, de objetos artísticos y artefactos de la cultura material, mediante su comisión o encargo, participando en su producción, o como poseoras o receptoras de los mismos. El detallado análisis aquí propuesto evidencia el rol que estos artefactos tuvieron como vehículos en el ejercicio y escenificación del poder. Asimismo, queda claro que, lejos de ser un elemento más del tesoro que trajo consigo al ducado de Sajonia, Matilda ejerció el poder de forma activa de 1170 a 1189, como hija, consorte, regente, patrona y madre (p. 5).

La materialidad o la cultura material se han convertido en un término recurrente en el discurso histórico artístico actual, dejando de limitarse la historia del arte al estudio de las imágenes (*Bildwissenschaft*), para comprender también el estudio de los objetos (*Objektwissenschaft*). Como señalaba hace unos años Philippe Cordez, esto no debería implicar una oposición sino un análisis de las interacciones entre objetos, imágenes y textos, algo que se propone y logra sobradamente el presente estudio. Lo visual y lo material contribuyen a ofrecer aquí una visión más matizada de la relación entre el poder y las mujeres de la élite, que la transmitida

por las fuentes escritas. Los artefactos analizados son recordatorios vívidos de la importancia de comunicar y mostrar riqueza, prestigio, poder y alianzas durante la vida de los hombres y mujeres que los encargaron y poseyeron, e incluso más allá, en la creación y perpetuación de su memoria dinástica.

El poder, el estatus y la memoria no se construyen y comunican de forma estática, sino a través de rituales sacros y profanos, y de la circulación, traslado o migración de objetos, definidos como “artefactos viajeros” por Avinoam Shalen, de los cuales este libro nos presenta varios ejemplos. Así pues, si bien no es el tema central, el análisis de los espacios de circulación de estos objetos adquiere un papel fundamental, como evidencia el capítulo I (pp. 17-36), buena parte del cual se dedica a examinar los viajes de las princesas Plantagenet —Matilda, Juana (1165-1199) y Leonor (1161-1214)— a las cortes de sus futuros maridos: Sajonia, Sicilia y Castilla, respectivamente. Interesan no solo los lugares de partida y destino sino todo el recorrido, a lo largo del cual los objetos eran mostrados. Estos viajes pueden verse como una *performance*, como la primera parte u oficio de una liturgia que continuaría con los esponsales y coronación, y durante toda la estancia de estas mujeres en su nueva corte. El propio cronista Radulfus Niger (1140-1217), clasificaba los objetos que acompañaron a Matilda, según la división tradicional de los *ornamenta sacra*, en *vestibus* et *vasis* (p. 28). Ambos tipos fueron donados por mujeres de la élite a instituciones religiosas con distintos propósitos, ganando a través de ellos presencia en el altar, espacio que les estaba vedado, en la liturgia y en la memoria (pp. 113-116). Siguiendo a Judith Butler, se plantea la construcción de la identidad y el poder a través de actos constitutivos, esto es de la circulación y escenificación de diversos artefactos de la cultura material a través de redes femeninas de parentesco. El análisis se extiende por lo tanto de Matilda a Leonor y Juana, hijas de Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania y a las hijas de esta última y Luis VII de Francia, María (1145-1198) y Alix (1150-ca. 1199), a su madre Leonor, su abuela la emperatriz Matilda y otras mujeres relacionadas ya sea con la familia de su padre, el rey de Inglaterra, que con la de sus respectivos maridos. Pero no solo es importante el espacio en el que los artefactos se mueven, sino también el que estos crean o representan, como el paisaje o topografía de los santos lugares jerosolimitanos recreado en el salterio de Enrique y Matilda, a través tanto del texto como de la iluminación (p. 76).

Destaca la diversidad de los artefactos analizados, en cuanto a materiales, técnicas y tamaños. Se incluyen textiles, manuscritos iluminados, y también objetos de pequeño tamaño como relicarios colgantes, sellos y monedas, que se muestran aquí de forma convincente como “objetos parlantes” (p. 62). Si bien la relación entre ellos y la necesidad de su estudio conjunto queda patente a lo largo del libro, cada capítulo se dedica a un tipo de objeto, con excepción del primero. El capítulo segundo (pp. 37-62) se dedica al análisis de monedas y sellos, el tercero (pp. 63-90) al de manuscritos iluminados, y el cuarto al de ropajes y textiles (pp. 91-114). El volumen se cierra con un epílogo que recapitula todas las conclusiones y conexiones y va más allá, reflexionando sobre el papel de estos artefactos de la cultura material en la construcción y perpetuación de la memoria dinástica de Matilda y su familia en las generaciones posteriores.

Su insistencia en la cultura material contrarresta y complementa estudios centrados en las fuentes escritas como los de Colette Bowie sobre las tres hermanas Plantagenet (2014) o el apenas publicado de José Manuel Cerda Costabal (2022), dedicado a Leonor, reina de Castilla. No obstante, Jasperse combina el análisis de la cultura material con el estudio de fuentes escritas: documentos, crónicas relativas a las hermanas Plantagenet o a generaciones anteriores, y el contenido litúrgico de los manuscritos analizados.

Como se ha avanzado, la interpretación de los artefactos de la cultura material analizados aquí evidencia una afirmación activa del poder de Matilda, de su co-gobernanza como *consors regni*. Esto es patente tanto en el bracteato del Staatlichen Museen zu Berlin, como en el evangelario hoy en la Wolfenbüttel. Herzog August Bibliothek. Este último y el salterio conservado en la British Library se muestran en el análisis de Jasperse como fruto de una clara cooperación entre duque y duquesa en la construcción de una imagen de poder conjunto (p. 69).

Este libro logra cuestionar no una sino varias divisiones binarias: la señalada entre imágenes y objetos, la división durkeimiana entre sacro y profano, la existente entre fuentes escritas y cultura material y, por último, una división binaria del poder en términos de género. Al igual que el reciente libro de Earenfight sobre Catalina de Aragón (2021), apoyándose en la definición de poder de Foucault y Kelleher, Jasperse demuestra aquí cómo esquivar este binarismo nos permite una mejor comprensión del poder. Sin negar las limitaciones impuestas por las estructuras patriarcales a nivel político y cultural, las imágenes y artefactos analizados en este estudio muestran una mayor negociación y paridad en la construcción del poder.

MERCEDES PÉREZ VIDAL
Universidad de Oviedo

LÓPEZ TORRIJOS, ROSA: *En un lugar de La Mancha... y en el Palacio del Viso. Imágenes históricas y simbólicas de un marino y de un imperio*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2020, 443 pp., 327 illus. [ISBN: 978-84-9091-481-6].

La Casa del I Marqués de Santa Cruz Álvaro de Bazán el Mozo (1526-1588), en la villa manchega del Viso del Marqués, constituye uno de los ejemplos más relevantes y en mejor estado de conservación que ha llegado hasta nuestros días, de la arquitectura y el arte de la época de Felipe II. A su edificio dedicó la autora en 2009 un pormenorizado estudio¹. Hoy damos la bienvenida al segundo volumen, también magníficamente ilustrado y profundamente trabajado, dedicado a la rica y compleja iconografía de sus frescos y pinturas, a la espera de un tercero dedicado a su análisis formal, una opción tan personal como susceptible de debate.

El texto se organiza en una introducción y cuatro capítulos, siguiendo un orden, más que topográfico², cronológico (1575-1586/1588) de sus imágenes, al sucederse una producción que utilizaba una iconografía común a diferentes obras italianas, fundamentalmente genovesas, y su readaptación a los valores e ideas de las élites de su tiempo, exaltación del individuo y sus logros militares y su linaje. El primero queda dedicado a la decoración del palacio y sus artistas³: el inicio de las tareas a partir del zaguán y habitaciones adyacentes, dedicadas a Neptuno (junto escenas de los mitos de Medusa y Perseo), a Ulises o Escipión el Africano, pero también a fábulas como las de Apolo y Cronos o Venus y Adonis, en términos alegóricos.

El segundo se centra, tras analizar el entorno humanístico del almirante en Andalucía⁴, en las mitologías clásicas (Júpiter y Dánae, Ío y Calisto, Faetón, Dédalo, la Fortuna naval y Proserpina) y las historias antiguas bíblicas (Moisés, Tobías, David, Elías), desplazándose a salas del piso principal, aun perdida la bóveda del salón noble (Lepanto o las Azores)⁵; se cierra con las decoraciones de estuco, frescos y lienzos entre lo pasional y lo resurreccional y la batalla de Lepanto, con lienzos perdidos de un inidentificable “pintor Pedro”⁶, como episodio bélico (1571) que tuvo que despertar un nuevo interés en Bazán, al ser el primer evento, de repercusión gráfica internacional, en el que él mismo había intervenido. Dos cámaras menores se dedicaron al sol Apolo y la luna Diana a los lados del oratorio.

El tercero a la decoración de la escalera principal con su temática sobre la virtud clásica a través de diferentes escenas de Hércules y de la historia de Rómulo y Remo, a las que se añadirían otras de Neptuno, Minerva y la Fama de la victoria.

El cuarto, se centra en el palacio como “casa de la memoria” de la virtud personal y del linaje pasado y futuro, que se desarrolla primero por las galerías palaciegas, concluidas en 1586, con las escenas de batallas de Aguer, Gibraltar/Marbella, Córcega y Tetuán, Navarino, Túnez, los Querquenes, Ceuta y Tánger, corografías de sus itinerarios urbanos (Argel, Boulogne-sur-Mer, Génova, Nápoles, Messina, Roma, Venecia, Milán) y alegorías de las potencias políticas (España, Italia, Francia, Turquía) y de otras geografías (las Islas Británicas, con la *Callovidia* o Galloway de Escocia, los Países Bajos, Germania y las Indias). Después se siguen por diferentes salas las jornadas de Portugal y la toma de Lisboa y sus protagonistas, y en el Salón del Linaje desde su antecesor mítico Alonso González de Bazán (882) y la concesión regia de sus armas hasta su padre anticomunero el Viejo; en la antesala, su abuelo en la Guerra de Granada, su padre y sus hijos e hijas hasta 1588; en la antecámara, vuelve a aparecer el abuelo en Fiñana, él mismo y su descendencia a partir de sus dos matrimonios. Quizá se peque en esta sección de un exceso de información sobre los episodios bélicos, como discursos al margen de su relación precisa con lo narrado por las imágenes.

¹ Rosa López Torrijos, *Entre España y Génova. El Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2009. Fue reseñado por Fernando Marías en *Archivo español de arte*, 333, 2011, pp. 94-96 y más extensamente en *Annali di architettura*, 22, 2010, pp. 186-188.

² Al margen de la topografía y al ignorarse los itinerarios palaciegos, serían importantes los órdenes narrativos de cada una de las salas, que parecen ir del centro para seguir un recorrido contrario a las agujas del reloj.

³ Aunque Giovanni Battista Castello ‘il Bergamasco’ dejara en su estancia desde 1562 hasta su muerte en 1569, diseños desaparecidos, la ejecución corrió a cargo de Giovanni Battista Perolli ‘il Cremaschino’, ya a sueldo del Marqués en 1574, aunque no llegara a España hasta 1575, su hijo Juan Esteban y su sobrino Stefano y del veneciano Cesare de Bellis.

⁴ Sus contactos con el Marqués de La Algaba Francisco de Guzmán, Vicente Espinel, Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera y Cristóbal Mosquera de Figueroa, quien incluía otras poesías, ya en 1586 o 1596, como el *hexastichon* del Licenciado Diego Vélez de Dueñas.

⁵ Las chimeneas de Júpiter con el águila sobre telamones-hermas, aparentemente de turcos vencidos y prisioneros, tal vez justificaran la opción griega.

⁶ Sería arriesgada su identificación, de darse una condición de *servitù particolare*, con el Pedro Román que en 1583 ilustraría a través del buril el desembarco en las Azores.

La reconstrucción iconográfica minuciosísima y erudita en su detalle y en sus precedentes deja en el aire el conjunto del programa y sus agentes precisos⁷. A falta de un inventario de la biblioteca del marqués, es a través de fuentes literarias (de Ovidio a Cartari y Alciato, sin olvidar a Boccaccio y su *Genealogia degli dei degli antichi*, pero obviando al Tostado) y gráficas (como las de Bernard Salomon y Giovanni Antonio Rusconi o las de Pieter Jalhea Furnius, ca. 1545-ca. 1610), como parece solidificarse, al margen de una agenda semántica —significado de las fábulas o historias hebraicas— para un tan variopinto despliegue temático, en un libro que se nos presenta desde ahora como imprescindible.

FERNANDO MARÍAS

Universidad Autónoma de Madrid/Real Academia de la Historia

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo: *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*, Madrid: Editorial CSIC, 2021. 245 pp. [ISBN: 978-84-00-10815-1].

No es fácil asumir el reto de llevar a buen término una investigación y la publicación de una monografía sobre la Inmaculada Concepción y la monarquía hispánica en unos años en los que la producción académica sobre el tema ha sido abundante, muy variada y conducida desde muy diferentes ámbitos por, solo citando algunos casos, Antonio Álvarez-Ossorio, Patricia Andrés, Marta Cacho, Emilio Callado, Jaime Cuadriello, Sergi Doménech, José Antonio Ollero, Javier Portús o José Javier Ruiz Ibáñez, además del propio autor de la monografía, comisario en 2017 de una relevante exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que llevó por título *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca*. Es, justamente, la cantidad de aristas presentes en el tema lo que permite acercarse al mismo desde muy diversos puntos de vista, metodologías, intereses o bagajes historiográficos. Plenamente consciente de ello, González Tornel nos explica en las primeras páginas de esta monografía cual es el espacio exacto que la misma pretende abordar: no es el estudio del dogma, tampoco el análisis del debate teológico o el proceso de construcción retórica de alguno de sus muy afamados tipos iconográficos, sino que trata de desentrañar el funcionamiento de algunos métodos de persuasión colectivos que a través de la palabra, la imagen o la fiesta intentaron generar un ambiente proclive a los postulados concepcionistas. Y no solo lo intentaron entre reyes, monjas o teólogos, sobre todo trataron de potenciar afectos entre las comunidades que poblaron la monarquía hispánica en el siglo XVII. Quiénes y cómo intentaron hacer presente y visible la devoción inmaculista, y por tanto hacerla creíble y cercana, es el objeto de estudio de una monografía titulada, justamente, “Ver es creer”.

Pese a ubicarse en un espacio e interés concreto, el lector agradecerá el esfuerzo del autor por resumir en el primer capítulo —“La monarquía de España y la Inmaculada Concepción de María”— las líneas generales que explican el surgimiento y potenciación del interés en la pía opinión por parte de los monarcas de la casa de Austria: de la devoción de los monarcas aragoneses a la aparición de las láminas de plomo del Sacromonte, y del interés de Pedro de Castro y otros prelados granadinos y sevillanos a la institución de la Real Junta de la Inmaculada Concepción en tiempos de Felipe III. Estas páginas introductorias nos permiten entender cómo las estrategias se mueven entre Sevilla, Madrid y Roma, y cómo las embajadas en la Santa Sede de Luis Crespí de Borja, Juan Everardo Nithard o el duque de Albuquerque se concretan, en ocasiones, en avances en la fijación de la opinión inmaculista: en 1617 se permite manifestar en público la pía opinión, pero en 1622 ya se prohíbe mostrar públicamente la contraria; en 1661 se define la fiesta de la Inmaculada, y al año siguiente toda la monarquía hispánica estalla en grandes festejos. La correlación entre los avances de las tesis inmaculistas y la política de los Habsburgo o del Papado traslada una visión de conjunto que permite al lector interpretar de una manera más oportuna y acertada la dimensión de los artefactos culturales que se estudian en los siguientes capítulos.

Son, por tanto, estos tres capítulos centrales los que tratan el objeto de estudio prioritario de la monografía, las herramientas de persuasión mediante las cuales la monarquía hispánica, como conjunto, intentó hacer creer. La primera de estas herramientas, la imagen de la Inmaculada Concepción, da título al capítulo segundo, que se inicia trazando la capacidad de las artes para trasladar un complejo concepto a través de tipos iconográficos narrativos o conceptuales, tan conocidos como la *Tota Pulchra*, la mujer del Apocalipsis o las “inmaculadas” de Murillo. Sin embargo, González Tornel no se detiene en explicar estas retóricas visuales —de las que sí aporta un extenso y actualizado corpus bibliográfico— sino que transita hacia las

⁷ La candidatura de Cristóbal Mosquera de Figueroa no se afianza por sus silencios de 1586 y 1596 y el de Francisco Pacheco.

imágenes que formaron parte de esas campañas de potenciación del dogma: los grandes lienzos de Herrera el Viejo, Roelas o Pacheco en Sevilla, el particular ejemplo de Velázquez, las obras valencianas de Espinosa o su vinculación a la de la monarquía a través de lienzos como los ideados por Rubens, Valpuesta o Pietro del Po. Especialmente sugerentes son las reflexiones de González Tornel acerca del estatus de las imágenes de la Inmaculada y su relación con la imagen sagrada y el icono, aplicando teorías como la de la respuesta o de las imágenes carismáticas de David Freedberg, o la de la reproductibilidad de los iconos de Hans Belting, actualizando un complejo debate sobre la capacidad de ser imagen sagrada de un corpus de obras que no son precisamente unitarias.

En el tercer capítulo, “Las letras y la pureza de María”, y siguiendo las ideas de Javier Portús, el autor evidencia la cercanía entre la producción literaria y la producción pictórica sobre la Inmaculada Concepción durante el siglo XVII. Una primera parte se centra en una intelectualizada producción literaria, de los libros en defensa del dogma y las imágenes que los acompañaron a las complejas tesis textuales y visuales de los volúmenes de Alva y Astorga. Más interesante para el objeto del volumen es el estudio sobre las letras populares, de sencillas coplas a escritos de Lope de Vega, que ayudaron a difundir en forma de verso o canción las complicadas teorías que teólogos disponían en aquellos primeros ejemplos. Tras imagen y palabra, González Tornel se traslada al ámbito de la fiesta pública, y aunque introduce la fiesta de la Inmaculada Concepción, no es ésta la protagonista: lo son aquellas del siglo XVII que fueron especialmente relevantes en las campañas de propaganda a favor de la pía opinión, las fiestas sevillanas de 1622 y 1661 y las fiestas valencianas de este mismo año. Ambas produjeron, además, un coherente aparato textual y de imágenes a través de relaciones festivas, grabados o los lienzos que conservan la catedral de Sevilla o el ayuntamiento de Valencia. Un cuarto capítulo, titulado “Confrontación y escándalo”, será muy útil al lector para ver reflejado en casos concretos el funcionamiento de estos mecanismos persuasivos, a través de una serie de enfrentamientos que se producen, sobre todo en Sevilla, durante las dos décadas iniciales del siglo XVII. En estos enfrentamientos se podrá evaluar el uso que franciscanos o dominicos hicieron de coplas y letras, de procesiones o de imágenes sagradas, destacando el interesante episodio de la Maculada Concepción de 1616.

En definitiva, *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII* es una monografía que aporta un cuidado análisis de tres métodos de persuasión usados comúnmente durante ese siglo para favorecer el afecto de los habitantes de la monarquía hispánica hacia el dogma immaculista. González Tornel ofrece, para finalizar, una muy actual interpretación global del hecho, de sus razones y sus objetivos, de la pasividad o participación activa del pueblo y de la capacidad de un dogma para convertirse en aglutinador de comunidades y constructor de identidades.

JUAN CHIVA BELTRÁN
Universitat de València

CERÓN PEÑA, Mercedes: *Francisco de Goya y el desarrollo de la pintura de género en España (1766-1796)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, 151 pp., 29 ilus. color. [ISBN: 978-84-1311-471-2].

A pesar de la gran cantidad de estudios sobre la pintura de Francisco de Goya que cada año ven la luz, no siempre resulta sencillo toparse con obras que acerquen de manera sencilla y asequible una información tan especializada como la que aquí se ofrece. La autora, Mercedes Cerón Peña, es una de las mayores expertas del panorama español actual en la pintura del siglo XVIII en nuestro país y, en concreto, en la obra de Goya. Su trayectoria le ha llevado a formar parte de instituciones como el British Museum, la National Gallery o la British Library, como catalogadora y técnica de documentación.

Lo que en este libro nos presenta no es sino una versión sintética de su tesis doctoral, precisamente centrada en el desarrollo de la pintura de género en España y el papel que el pintor aragonés jugó en este contexto. La premisa fundamental es que el protagonismo que las clases populares alcanzan como tema de representación en las artes españolas a finales del siglo XVIII, algo que sucedió también en otras partes de Europa, se relaciona con el interés de las clases dirigentes por conocer mejor a una población que aspiraban a controlar de manera efectiva. El arco cronológico sobre el que se sustenta el estudio abarca desde 1766, año del Motín de Esquilache (hecho que ejemplifica a la perfección ese álgido protagonismo del pueblo) y 1796, momento en que se firmó la paz con la Francia revolucionaria.

Mark McDonald (codirector de la tesis de la autora) es el encargado de abrir la obra con un prefacio en el que sitúa a Francisco de Goya como máximo cronista de la época de transformaciones y modernización que es el siglo XVIII español, donde las artes estarán inevitablemente atravesadas por cambios culturales, económicos, políticos o científicos. Hechos tan dispares como la llegada al poder de los Borbones o el

desarrollo de la óptica derivarán en profundas modificaciones del ámbito artístico. Hijo de su época, pero también alguien que la trascendió, Goya, tal como afirma McDonald, se preocupó por la existencia humana en una amplia dimensión que abarca desde lo cómico o lo cotidiano a lo brutal.

Tras un breve estado de la cuestión y desde un posicionamiento metodológico eminentemente sociológico, que considera la producción cultural como una experiencia social, Mercedes Cerón aborda la concreta línea temática ya mencionada: la representación del pueblo en la cultura visual española de finales del siglo XVIII. En el primer capítulo ofrece una panorámica sobre los problemas relacionados con la representación de la plebe en las décadas consecutivas al Motín de 1766. Las dificultades para conocer a qué grupo social pertenecían los agitadores derivaron en un interés gubernamental por conocer mejor la población que se deseaba vigilar. Relacionando con los distintos censos y estudios demográficos la obra de Francisco de Goya, la autora señala cómo se plasman en esta las características propias del pueblo, sus personajes prototípicos, sus actividades preferidas y vestimentas. Las problemáticas y estrategias a que deberían hacer frente los artistas, verdaderos protagonistas del intento de neutralización de las tensiones sociales a través del medio visual, se desglosan ordenadamente en esta sección.

En el segundo capítulo se estudia el concepto de lo pintoresco como materialización temática de la vinculación entre la pintura y el contexto de enfrentamiento social. El pintoresquismo aludía a la diversidad poblacional, la variedad de personajes prototípicamente españoles, la animación o la vivacidad. Asimismo, la autora detalla cómo será la excusa pictórica que utilizarán Goya o Luis Paret y Alcázar para representar en cuadros destinados a contextos regios a personajes como pescadores, ganaderos, trabajadoras textiles o trabajadores de los puertos de Bilbao. Estos personajes conformaban un sustrato social cuya representación podía resultar incómoda debido a las revueltas sociales que estaban protagonizando. Mercedes Cerón, partiendo de esta base y analizando obras de autoría diversa, explica cómo los artistas fueron los encargados de retratar a aquella población que, de nuevo, se quería conocer y controlar.

En el tercer capítulo la autora explica los mecanismos seguidos por los artistas finiseculares para legitimar su actividad profesional, que se veía amenazada por la necesidad de los pintores de presentar sus obras en espacios como mercados o ferias debido a los cambios en el sistema de mecenazgo que estaban produciéndose en España. Para evitar que su labor se confundiese con la de los oficios mecánicos, manuales y no intelectuales con los que compartían espacios, reivindicaron su actividad como artistas-filósofos. Cerón Peña estudia de manera rigurosa la adopción por parte de los pintores de la observación naturalista y científica como una de sus señas de identidad más relevantes.

Tras unas breves puntualizaciones finales donde la autora explica brevemente cómo el pintoresquismo de las pinturas de Goya o Paret pervivió en el siglo XIX, se suceden el índice de ilustraciones que acompañan al texto durante todo el libro y una bibliografía donde se encuentran tanto fuentes primarias como la más actualizada producción historiográfica sobre el tema. Un índice onomástico cierra el libro que, como versión concentrada de la investigación doctoral de la autora, ofrece una adecuada vía para acercar al público menos especializado un profundo estudio sobre el papel que Francisco de Goya, al igual que muchos de sus coetáneos, tuvo en el desarrollo de la pintura de género. El formato sencillo, cercano y abaricable de la obra no es óbice para dejar a un lado una rigurosa y cuidada información, que ofrecerá un completo acercamiento al tema a quien se enfrasque en su lectura.

IRENE BARRENO GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC

BARRAGÁN, Paco: *From Roman Feria to Global Art Fair. From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial. On the 'Biennialization' of Art Fairs and the 'Fairization' of Biennals. With Artoons by Pablo Helguera*. Miami: Artium Media / ARTPULSE Editions, 2020, 318 pp., 95 ilus. [ISBN: 978-0-9960288-9-9].

Desde los festivales griegos y las ferias romanas hasta las recientes ediciones de la Bienal de Venecia, la documenta o ferias como Basilea o ARCOMadrid, el último libro del crítico, comisario e investigador Paco Barragán explora la historia de las ferias y bienales de arte. Esta publicación, que tiene su precedente en una obra anterior del autor, *La era de las ferias* (2008), recorre los factores históricos, sociales, económicos y culturales que explican cómo las ferias se han convertido en bienales y las bienales en ferias en el contexto del capitalismo actual.

Para entender la pertinencia de este estudio es preciso señalar que la documentación sobre las condiciones económicas y sociales del arte y la historia del mercado del arte es sorprendentemente escasa, al igual que la bibliografía sobre bienales de arte; las referencias existentes son fundamentalmente eurocéntricas y

apenas contemplan, por ejemplo, la rica historia de las bienales en América Latina o de la periferia. Por otra parte, la teoría se ha ocupado de las ferias y bienales por separado: Mientras que las primeras son analizadas en términos de mercado del arte y aspectos menos apreciados por la academia, las segundas, más respetadas dentro de la historia del arte, han sido hasta ahora estudiadas de manera sesgada e insuficiente.

El autor cuestiona el relato hegemónico de la historia del arte moderno y contemporáneo, que ha omitido eventos decisivos para definir la situación actual. Entre otros ejemplos, Barragán subraya la importancia de ferias como ART COLOGNE o Art Basel, así como el papel pionero que ARCOmadrid tuvo en la configuración del modelo de feria actual. Resalta el papel de bienales de arte latinoamericanas como la de Sao Paulo o la de La Habana, pero también de otras menos conocidas. Además, el autor analiza la evolución de los discursos conceptuales y curatoriales recientes, desde la crítica institucional a la “crítica institucionalizada”.

La primera parte del libro es una profundización histórica en los conceptos de feria de arte y bienal. El capítulo 1 establece una genealogía de la feria a partir de sus orígenes en la Antigua Roma, los desarrollos en el Renacimiento y el Barroco, la Exposición Universal de Londres, y los Salones y ferias de arte moderno. Se propone una taxonomía para las ferias, en la que destaca la categoría de “Feria de Arte Global” (FAG). El capítulo 2 centra su análisis en la bienal de arte, explorando sus inicios en el Festival de Olimpia en el siglo VIII a.C., el *Grand Tour* en los siglos XVII y XVIII, y los antecedentes en la época contemporánea. Se plantea una clasificación para las bienales de arte en las siguientes categorías: La bienal “experiencial”, la bienal del “trauma”, la bienal “de resistencia”, y la bienal “neo-liberal”.

En la segunda parte, los capítulos 3 y 4 abordan los fenómenos paralelos de la progresiva “bienalización” de las ferias de arte, y la “ferialización” de las bienales, respectivamente. En el contexto neo-liberal de la globalización se constata cómo las bienales están cada vez más dispuestas a la venta de obras de arte o de ellas mismas como reclamo turístico o marca-ciudad, mientras que las ferias han ido incorporando progresivamente programas curatoriales, debates y foros académicos, asumiendo la función canónica anteriormente reservada a museos o academias.

En la publicación hay que destacar el papel fundamental de los *artoons* de Pablo Helguera, unas ingeniosas viñetas que ilustran, en clave humorística, situaciones y paradojas del mundo del arte contemporáneo. Estas ilustraciones funcionan como un elocuente contrapunto en la crítica institucional desarrollada en el libro. Asimismo, se incluyen figuras de esquemas, y mapas conceptuales elaborados por Barragán, de gran utilidad para visualizar las relaciones articuladas en el texto.

Como aportaciones fundamentales del libro hemos de destacar que por primera vez se aporta una visión histórica completa de las ferias y bienales: Mientras que la mayoría de los estudios parten del siglo XIX, Barragán se remonta a la Antigüedad para establecer los antecedentes. Además, el autor aporta una amplia bibliografía que va más allá de las fuentes histórico-artísticas utilizadas en las publicaciones académicas, revelando su propia experiencia profesional como director de dos ferias, crítico, curador y asiduo visitante de bienales y ferias internacionales desde hace más de 20 años.

Este libro será, sin duda, obra de referencia tanto para académicos y profesionales del mundo del arte como para cualquier lector que quiera comprender el intrincado sistema de ferias y bienales y el contexto del arte en una sociedad dinámica, convulsa y globalizada. Resulta estimulante que el autor presente el contenido con un lenguaje ameno y atractivo, acogiendo la complejidad y la controversia con ironía y sentido del humor. Estas páginas, tan instructivas como disfrutables, invitan al lector a hacerse preguntas sobre el mundo (artístico) en el que vivimos.

MARIBEL CASTRO DÍAZ
Universidad Francisco de Vitoria

MACHAROWSKI, Alejandro: *Rafael Pérez Contel. La pasión por la enseñanza del arte*. Valencia: EdictOràlia, 2021, 431 pp., con ilus. [ISBN: 978-84-122173-3-9].

Rafael Pérez Contel (1909-1990) fue, en palabras de Alejandro Macharowski, «un artista que se siente pedagogo y un pedagogo que se sentía artista» (p. 292). El presente volumen aborda la faceta pedagógica de una de las figuras más interesantes y poliédricas en la historia de la educación artística en España. Desde sus comienzos como maestro republicano hasta su trabajo como profesor en Xàtiva durante el franquismo, pasando por la defensa de la democracia durante la Guerra Civil y un posterior proceso de depuración, nos encontramos ante una persona cuya trayectoria conecta las renovaciones educativas de principios del siglo pasado con la visión disciplinaria de la enseñanza bajo el nacionalcatolicismo y que, al tiempo, fue precursor de la educación en las artes visuales. Si anteriores aproximaciones a esta figura se habían centrado en su

faceta como artista e intelectual —como los estudios de Francisco Agramunt—, el autor de este volumen aborda aquí su actividad docente, fundada en la convicción de que el arte es «una herramienta fundamental en la formación de las personas, un valor identitario y genuino a desarrollar en la sociedad» (p. 23).

Fruto de la investigación doctoral del autor, el libro se propone ofrecer un «testimonio gráfico» de la labor educativa de Pérez Contel. La cuidada selección de imágenes que acompaña el texto, así como la ingente cantidad de citas, proporcionan la base documental para la recuperación de la labor del pedagogo. Dada la extensión de su carrera y las circunstancias políticas tan dispares bajo las que ejerció, el autor combina en los capítulos un enfoque más amplio, con el que aborda aspectos generales relacionados con la educación y su renovación, y una mirada más atenta sobre las actividades de Pérez Contel, con el objeto de poder entender las ideas del profesor en su contexto y calibrar su aportación.

Macharowski abre el primer capítulo con los años de formación de Pérez Contel. Cobra especial relevancia su paso por la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su implicación en los debates artísticos de la Valencia de finales de los años 20. Así, gracias a su asistencia a la tertulia de Francisco Barreño Prieto nacería una duradera amistad con Josep Renau, Antonio Ballester o Francisco Badía. Con la llegada de la II República y la modernización de la enseñanza en la Escuela de San Carlos queda patente la estrecha vinculación entre renovación política, artística y pedagógica, una de las líneas que subyacen en su trabajo de la década de 1930. En el segundo capítulo, el autor traza una panorámica de la educación durante el periodo republicano. La importancia que otorgaba el gobierno democrático a la reforma del sistema educativo se refleja en la convocatoria de las primeras oposiciones docentes en 1933, en las que Rafael Pérez Contel obtuvo la plaza de profesor de dibujo en el instituto de Alzira. Antes del estallido de la Guerra Civil, que hizo que solo pudiese completar el curso 1935-1936, participó en las Misiones Pedagógicas. Durante el conflicto bélico sustituyó al escultor Alberto como profesor en el Instituto Obrero de Valencia, una iniciativa para la educación de obreros «a través del hacer» (p. 92) basada en unos cursos intensivos en los que los alumnos convivían como internados con el profesorado, favoreciendo el intercambio de ideas más allá de una jerarquía vertical.

Este compromiso con los valores republicanos no solo se manifestó a través de su actividad docente, sino también en su faceta de artista e intelectual, tal como explica el autor en la siguiente sección. Macharowski recoge testimonios de la participación de Pérez Contel en publicaciones como *Nueva Cultura* y en la elaboración de carteles de propaganda. En consecuencia, una vez la ciudad del Turia fue tomada por los sublevados, el artista y profesor fue detenido y pasó por la cárcel. En el marco de la Causa General, que tanto persiguió a los maestros republicanos, Pérez Contel fue despojado de su plaza. Su actividad docente se trasladó a los talleres de escultura que impartió durante su reclusión en la Cárcel Modelo o, posteriormente, en el Instituto Francés de Valencia. Es en estos momentos y, con mayor intensidad tras la recuperación de su plaza en 1952, cuando desarrolló su proyecto de educación por el arte —expuesto en el capítulo cuarto—, que consideraba la creación visual una experiencia necesaria en el desarrollo motriz e intelectual de la infancia. Como tantos otros, Pérez Contel estaba formado en las ideas republicanas y fue castigado por su adhesión a ellas, pero pudo encontrar una forma de ofrecer una educación artística libre a pesar de la rigidez de la enseñanza franquista, adelantándose a algunas de las líneas de las reformas educativas promovidas durante la democracia.

El trabajo presentado por Alejandro Macharowski está avalado por una sólida investigación y la voluntad de documentar la renovación pedagógica impulsada por Rafael Pérez Contel. Los testimonios de sus alumnos, con los que se cierra el volumen, dibujan el perfil de un profesional dedicado con pasión al arte y la transmisión de conocimientos. En definitiva, una personalidad profundamente convencida de la capacidad del aprendizaje artístico para mejorar la sociedad.

ADRIÁN RIOJA HERRERO
Instituto de Historia, CSIC

BALLESTER, Manuela: *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*. (Edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas). Sevilla: Editorial Renacimiento, 2021, 926 pp., 6 ilus. b/n. [ISBN: 978-84-18818-46-2].

A los diarios, clásico subgénero de la literatura autobiográfica y “quintaesencia de la literatura íntima” como diría Romera (*La literatura, signo autobiográfico. El escritor signo referencial de su escritura*, Editorial Playor, 1981) han recurrido de forma puntual algunos exiliados y exiliadas como Max Aub, Zenobia Camprubí o Rosa Chacel aunque, más bien, en el campo literario el interés se ha centrado en la escritura de autobiografías y memorias (Juan A. Godoy Peñas, *Memoria, identidad y literatura del yo*, Renacimiento, 2021). Sin embargo, no queremos pasar por alto que, en el terreno artístico, igualmente, contamos con algunos ejemplos de mujeres artistas del siglo XX —Delhy Tejero (Eolas Ediciones, 2020) o Victorina Durán

(Residencia de Estudiantes, 2018)— que encontraron en esta forma literaria un espacio en el que dejar testimonio de su voz. Una palabra “íntima e inminente” que, como apunta Godoy, ha provocado que muchas veces los diarios no sobrevivan.

No ha sido así, por suerte, para el caso de Manuela Ballester que, sin ser excepcional, comenzó el relato de su historia más íntima y personal en 1939, con el inicio de su exilio a México. Atrás dejó sus días en Valencia, donde había comenzado su vocación artística, su militancia y su familia. Allí, en su tierra natal, realizó sus primeras exposiciones, publicó sus primeros textos, conoció a Josep Renau y fue madre por primera vez.

Precisamente fue Renau quien, en mayo de 1944, le regaló un diario. Un presente que le permitió continuar con la tarea iniciada un 2 de mayo de 1939 y finalizada un 25 de agosto de 1953. La explicación para comenzar fue clara, la manía por emprender un diario. La escritura como forma de desahogo conformó los 14 años que dedicó a escribir asuntos tan heterogéneos y variados como el cuestionamiento de su propia obra, reflexiones sobre ella misma, el funcionamiento de la casa, gastos, índices de libros, preocupaciones políticas o las reyertas familiares, en cinco cuadernos diferentes que trazó, fundamentalmente, para ella, y tal vez para otros, a través de “[u]na intimidad constituida por la vida de la autora, por esa autobiografía que nos cuenta día a día y que se sitúa, de manera liminal, entre lo privado y lo público” (p. 19). Un relato que conjuga una escritura despreocupada, cotidiana y poco trabajada, con otra que maneja las formas bellas de la palabra y nos enseña a una Manuela Ballester que también escribe: “El tibio ambiente meciendo a la tierra, acariciándola, mientras el azul aún violeta de la clara noche, que se aproxima tiñendo poco a poco el espacio infinito, y de pronto un color inolvidable que surge en el paisaje, el vestido de color inexplicable de un india que pasa, un color que es fuego y frío a la vez, un color que hizo vibrar el azul ambiente...” (30. Mayo. 1939 [Martes], p. 95).

Un regalo es, también, la edición que hace la investigadora Carmen Gaitán a los diarios de Manuela Ballester. Un cuidadoso estudio, con un soberbio rigor científico, que nos permite ir más allá de lo que conocemos sobre esta polifacética artista cuya trayectoria está marcada por un sinfín de obstáculos y dificultades. El valor no solo reside en poder conocer la voz de la pintora en primera persona, que con esta edición se nos descubre, sino también en reconocer la mirada de la editora que, con un sagaz análisis crítico, configura el preciso ecosistema para entender y disfrutar la lectura de los diarios.

El extenso volumen, de casi mil páginas, está estructurado en tres grandes bloques: una introducción, la transcripción de los diarios y un apartado final en el que se sitúan las notas, dos apéndices y un índice onomástico. Oportunamente en el primero, bajo el epígrafe de introducción, se contextualiza el origen y creación de los diarios, gracias a la minuciosa descripción de Gaitán, que nos permite conocer el contenido general de los escritos e imaginar aspectos más concretos como el tipo de cuadernos que utilizó, la estructura de las hojas, el porqué de algunas páginas en blanco, el desorden de la escritura en los primeros momentos e, incluso, la utilización de un doble registro de sus pensamientos en dos soportes diferentes, diarios y libretas.

Tras estas “Primeras palabras”, se da paso a otro acertado subcapítulo en el que ubica la figura de Manuela Ballester, en el escenario artístico y personal, acotado desde sus primeros años en Valencia, su actividad durante la guerra, así como sus posteriores periodos en México y, desde de 1959, en Berlín, donde finalmente falleció. Una panorámica en la que Gaitán, gran conocedora de Ballester y de todo lo que se ha escrito sobre ella, enriquece aportando nuevos datos, como la rectificación de la fecha de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, o una precisa lectura de su participación en los trabajos que realizó con Renau, que permiten seguir esclareciendo y visibilizando su quehacer.

El capítulo neurálgico de la publicación está dedicado a la transcripción de los diarios de la artista. Tarea sumamente ardua teniendo en cuenta las propias peculiaridades de estos diarios, escritos paralelamente en varios soportes, hojas sueltas y, también, en dos lenguas: castellano y valenciano. El resultado del riguroso trabajo de estudio y análisis de la investigadora, publicado en castellano, pero manteniendo algunas expresiones valencianas, ha permitido la agrupación de los escritos en el mismo día, revisión de signos de puntuación y faltas ortográficas, a los que hay que sumar correctos añadidos entre corchetes para mejorar su comprensión. Igualmente, han sido editados sin ninguna omisión, distinguiendo lo que fue escrito en valenciano, aunque no se han puesto algunos textos que, aunque incorporados en el diario de 1951 a 1953, se escribieron en fechas posteriores sin dar continuidad al trabajo diario.

Pero la autora no se conforma con la transcripción literal. Igualmente, en esa tarea de ir desgranando cada uno de los significados que encierran las palabras de Ballester, nos va detallando aquellos aspectos que considera necesarios “para ayudar a los lectores a identificar las numerosas referencias que la pintora registra en sus textos” (p. 80), enriqueciendo así el punto de vista del viaje vivencial de la pintora.

Finalmente, tras las 153 páginas de notas, se concluye el volumen con dos sugerentes apéndices y un índice onomástico. El primero contiene algunas imágenes de los distintos diarios de Manuela que vienen a engrandecer, todavía más si cabe, el trabajo de Gaitán dado que evidencian el trabajo de transcripción; el

segundo incluye un árbol genealógico de la familia amplia de la pintora, que ayuda a comprender la complejidad del entorno más cercano. El índice onomástico, a modo de colofón, supone un cierre de oro para un trabajo que no solo abre la puerta a las vivencias más personales de la artista, sino que nos posibilita concretar la experiencia del exilio en primera persona, pero, también, conectar con la experiencia de ser artista en un nuevo país, o asomarnos al día a día de una madre y sobrevivir, entre otras múltiples miradas posibles, a través de la pluma de una consagrada investigadora y autoridad en la materia.

En definitiva, una lectura sugestiva, rica en matices, que transita de lo particular y lo cotidiano, a lo general y público, que aporta y enriquece el necesario reconocimiento de una de las artistas más importantes del exilio en México y que, sin lugar a duda, contribuye a seguir esclareciendo esta parte de nuestra historia cultural y la historia de nuestras mujeres artistas que se desarrolló al otro lado del Atlántico.

Sobran razones para colocar esta obra, en una lectura indispensable y de referencia dentro de la propia historiografía del exilio artístico y, específicamente, de los estudios sobre las mujeres artistas. Como apunta la propia investigadora “¡lean y extraigan sus propias conclusiones!” (p. 24). Yo les invito, también, a hacerlo.

YOLANDA GUASCH MARI
Universidad de Granada

AVENDAÑO SANTANA, Lynda/BLANCO ARROYO, María Antonia/CARABIAS ÁLVARO, Mónica (eds.): *Discursos intervinientes: mujeres y arte actual*. Madrid: Dykinson, 2022, 289 pp., 56 ilus. color. [ISBN: 978-84-1377-811-2].

Decía Nuria Varela, reflexionando sobre el auge del movimiento feminista de comienzos del siglo XXI, que en la manifestación del 17 de octubre en 1995 en Nueva York las mujeres habían sido “muchas más de las que pensábamos. Éramos muy diversas y, sin embargo, compartíamos ideología y objetivos. Teníamos ganas de cambiar el mundo y urgencia por conseguirlo” (*Cansadas*, 2017, p. 191). A pesar de las múltiples corrientes que, mal utilizadas, pudieran habido escindir (en lugar de enriquecer) el feminismo, a pesar de la variedad de posicionamientos de los que este bebió desde su nacimiento, independientemente de cuándo lo situemos, el sentimiento de pertenencia a una lucha comunitaria había conseguido prevalecer.

Especialmente en épocas tan convulsas como la actual, reconforta ver que ese sentir sigue latiendo en el pecho de tantas mujeres que, en ocasiones, se juntan para hacer recuento de daños y ordenar las demandas individuales en pro de una dirección común. La obra aquí presentada es uno de los mejores ejemplos de ello. Son las autoras mismas quienes lo definen como un cóctel de artistas y ejes temáticos (p. 10), ejes que encuentran su correspondencia con algunas de las principales líneas teóricas del feminismo actual.

El planteamiento global, que analiza la situación en la que se encuentra el mundo del arte feminista a día de hoy, se ha dividido en cuatro bloques principales: “Territorios fronterizos”, “Performance y activismos”, “Políticas feministas y curatoriales” y “Miradas: políticas cotidianas”. Por ellos desfilan testimonios y análisis de teóricas y artistas que ofrecen variados acercamientos a las cuestiones troncales para el movimiento de mujeres.

En la primera de estas secciones toma protagonismo el ecofeminismo, que vincula la explotación capitalista de los recursos naturales con la ejercida sobre el cuerpo de las mujeres. A esta perspectiva nos acerca M.^a Antonia Blanco Arroyo, que sitúa la obra fotográfica de Anne Brigman centrada en el desnudo y el medioambiente como pionera de dicho movimiento. Desde una perspectiva también medioambiental y anticapacitista escribe la artista Jessica Fairfax Hirst, analizando las opresiones sufridas específicamente por las mujeres con enfermedades mentales en las sociedades occidentales. Posteriormente, Alejandra Platt-Torres explica las dificultades que tuvo como mujer para iniciarse en el patriarcal mundo de la fotografía. Superando los constantes obstáculos, ha centrado su obra en el retrato de las migraciones en la frontera entre México y Arizona: las personas desplazadas, los patrulleros, la policía, las aduanas, o los muros de formas y tamaños diferentes. Continuando con esta línea, María Marcos Ramos explora el cine documental y activista de Trinh T. Minh-ha. Esta directora aborda sus obras desde la perspectiva de género atendiendo a la posición de la mujer como cinematógrafa pero también como objeto de estudio filmado.

En “Performance y activismos” la conversación entre teóricas y artistas continúa fluyendo orgánicamente. Lydia Avendaño contextualiza el proyecto performático de Yeguada Latinoamericana, Rocío Homazábal, LASTESIS y Jessica Fairfax-Hirst, artista ya citada. La atención al ámbito latinoamericano deriva en una marcada consideración sobre aquello que en estos países se visibiliza prioritariamente en la lucha feminista, como son las violencias contra las mujeres por parte del Estado. Como complemento a este estudio encontramos los de Cheril Linett, artista anticolonialista que creó el proyecto de Yeguada Latinoamericana, y

Blanca Molina Olmos, que cierra el círculo dialógico con su estudio monográfico de LASTESIS y el elemento coreográfico como herramienta de empoderamiento público feminista. Muy interesante resulta también la aportación de Marissa Vigneault; a partir de la obra de Hannah Wilke, reflexiona sobre el potencial político que pueden tener unos tacones, símbolo vinculado a un tipo muy específico de la feminidad. La autora se pregunta cómo pueden los tacones, objetos fetichizados en extremo, ser reclamados por parte del feminismo para crear distintos tipos de feminidades relacionadas con el empoderamiento.

Andrea Díaz Mattei inaugura el bloque sobre “Políticas feministas y curatoriales” revisando las propuestas expositivas de los museos europeos para analizar el sesgo misógino y racista que sigue presente aún en ellos, y estudiando algunas iniciativas que recientemente comienzan a romper esta tónica general. Mónica Carabias Álvaro revisa desde la perspectiva de género la Magnum Photos, agencia o cooperativa internacional de fotógrafos “revolucionarios” que aún sigue hoy en activo. A pesar de que en ella se trataba de reflejar la realidad social de individuos de todas las religiones, etnias y condiciones, el papel predominante al crear dicha narración visual lo han tenido, una vez más, los hombres, y no las mujeres fotógrafas. Fotógrafas que se han encontrado en clara desventaja desde los albores de la agencia (vinculada a la masculinidad y entendida como “club de chicos”) y que aún hoy permanecen así, como denuncia la autora proporcionando para ello un amplio corpus bibliográfico donde múltiples estudios y datos visibilizan esta inferioridad. A continuación, Cristina Ulloa repasa su trayectoria artística y docente, otorgando un gran peso a lo emocional y aunando anécdotas y reflexiones sobre un devenir marcado por el hecho de ser mujer. Finalmente, Andrea Giunta narra su experiencia como comisaria de tres exposiciones internacionales de carácter feminista y de gran componente teórico, que ponen de manifiesto la importancia del comisariado como productor de discursos sociales y promotor de la adopción de renovados puntos de vista.

El último apartado presenta el estudio Dolores Fernández Martínez, que recopila y analiza los distintos enfoques y posicionamientos que las artistas contemporáneas han adoptado respecto a la maternidad. Soledad Córdoba reflexiona en torno al dolor como eje de su práctica artística, que aborda tanto la experiencia física y psicológica del dolor como la reconstrucción a partir del mismo en clave de resistencia. Por su parte, Diana Padrón explora la manera en que la autoconcepción o autocartografía de las artistas repercute en otras posibles formas de imaginar el cosmos, pues no es posible separar el mundo interior del exterior de las creadoras. Por último, se nos ofrece una conversación con la artista india Sheba Chhachhi de la mano de Soniya Amritlal, interesada en los diferentes caminos seguidos por la fotógrafa para inmortalizar las experiencias personales de sus protagonistas.

Este libro por tanto ofrece una completa y actualizada visión de los temas vigentes en el feminismo europeo y americano. Ecofeminismo, maternidad, migración, interseccionalidad, antirracismo y descentralización son algunas de las etiquetas que resumen su variado contenido, enfocado desde una posición teórica (con historiadoras del arte) y práctica (con artistas y comisarias). Sin duda, uno de los puntos fuertes de la obra es el diálogo que esto posibilita, no siempre presente debido a las anquilosadas separaciones disciplinarias. Este resulta de lo más fructífero pues evidencia cómo desde diferentes lugares y perspectivas se perciben las mismas necesidades y se llega a las mismas conclusiones, lo cual es una muestra más de que las demandas feministas emergen de problemas sistemáticos y estructurales, que a todas nos afectan y ante los que todas reaccionamos sea cual sea la forma de hacerlo.

IRENE BARRENO GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC