

BIBLIOGRAFÍA (*)

MUSÉE DU LOUVRE. DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES. *Inventaire général des dessins. École espagnole, xvie-xviii siècle* par LIZZIE BOUBLI. Paris, Réunion des musées nationaux, [2002]. 222 páginas, 235 ilustraciones en blanco y negro.

La publicación de este catálogo del Museo del Louvre saca a la luz un conjunto de 208 dibujos españoles, muchos de ellos apenas conocidos hasta hoy. El catálogo, fruto de un riguroso trabajo de la conservadora y especialista en dibujo español e italiano del Museo, Lizzie Boubli, está dividido en cuatro grandes apartados. El primero es una introducción que trata de la procedencia de los dibujos e incluye una breve historia del dibujo en España, haciendo especial hincapié en el siglo xvi que la autora conoce bien. A lo largo del texto va señalando las obras más importantes de la colección. El segundo es el catálogo que incluye una biografía de cada artista que resalta su faceta como dibujante y se cita la bibliografía actualizada. Las fichas de los dibujos son extensas, muy fundamentadas y fruto de una rigurosa investigación de la propia autora en el caso de las adquisiciones recientes. Entre los dibujos del siglo xvi del Louvre destacan, sin duda, los nueve de Yañez de la Almedina, dos extraordinarios de Pedro Machuca: *El descendimiento* y *el Entierro de Cristo*, otros dos de Alonso Berruguete, uno atribuido antiguamente a Parmigianino (cat. 2) y un interesantísimo *Hombre sentado con la cabeza caída* (cat. 3) adquirido en 1996 por el Museo, el *Mercurio* y *Minerva* de Becerra, una *Alegoría de la Justicia* atribuido con dudas a Luis de Vargas, adquirido en 1999. Termina este apartado con un anónimo *Cristo muerto*, también de gran calidad, testimonio de la corriente miguelangelesca presente en el arte español hasta finales del siglo xvi.

En los últimos años el Louvre ha adquirido importantes dibujos españoles del siglo xvii con el fin de reunir una colección representativa y coherente. Gracias a ello han ingresado obras de Herrera el viejo, Alonso Cano y Valdés Leal que se han unido a las que ya tenían de Ribera y, sobre todo, de Murillo, conjunto extraordinario y bien conocido desde antiguo.

De la segunda mitad del siglo xviii han ingresado últimamente dos obras fundamentales, *El juramento de Fernando VII como Príncipe de Asturias* de Paret y el diseño del conjunto de la bóveda del Pilar de Zaragoza de Bayeu, ejemplo único de un dibujo a pluma del artista. Son conocidos los dieciocho dibujos de Goya que abarcan casi toda su trayectoria artística.

El tercer apartado es un importante estudio de Ariane de La Chapelle sobre los papeles utilizados en los dibujos españoles del Louvre, acompañado de sus correspondientes betaradiografías.

La bibliografía es extensa y está actualizada. Al final se incluye un utilísimo índice de los dibujos citados en el catálogo agrupados por orden alfabético de ciudades donde se encuentran las colecciones, otro de coleccionistas citados, y, por último, el de personas citadas.

En 1991 el Museo del Louvre organizó una importante exposición con el título *Dessins espagnols. Maîtres des xvi et xvii siècles* acompañada de un catálogo de Alfonso Pérez Sánchez y Lizzie Boubli en la que se mostraron algunas de las obras maestras de la colección; este inventario es el excelente resultado de la larga trayectoria de investigación de su autora en el difícil y aún en gran parte desconocido campo del dibujo español.

ELENA SANTIAGO PÁEZ

(*) Sección coordinada por M.^a Paz Aguiló.

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*. Introducción de ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. 2ª edición. Gijón, Ayuntamiento, Museo natal de Jovellanos, KRK Ediciones, 2003. 669 páginas con 389 fotografías en blanco y negro.

Esta segunda edición del catálogo de la colección de dibujos de Jovellanos, publicado por primera vez en 1969 y agotado hace muchos años, vuelve a darnos la oportunidad de conocer y analizar uno de los conjuntos más importantes de diseños reunido en España en la segunda mitad del siglo XVIII y de la que, por desgracia, sólo quedan las imágenes fotográficas al haberse destruido los originales durante la Guerra Civil española.

Al comienzo del catálogo se incluye la ejemplar introducción que escribió Enrique Lafuente Ferrari para la primera edición en la que, al hilo de una breve pero muy interesante biografía de Jovellanos y de su protegido y amigo Ceán Bermúdez, estudia la génesis de la colección y los avatares por los que tuvo que pasar desde su formación hasta que fue destruida por el fuego tras un bombardeo. También hace un estudio crítico de la bibliografía existente hasta el momento, desde las noticias aparecidas en la prensa o revistas del siglo XIX hasta los catálogos de Menéndez Acebal y Moreno Villa, precedentes del actual de Alfonso Pérez Sánchez.

El catálogo está ordenado alfabéticamente por artistas y al final se incluyen los anónimos agrupados por escuelas y, dentro de cada una, por orden cronológico. En esta edición se ha mejorado notablemente la calidad de las fotos, a las que se han añadido otras nuevas que se han localizado en los últimos años, y se incluyen también los calcos de las filigranas del papel publicadas en el catálogo de Moreno Villa de 1926. Pero lo más importante es la revisión de la catalogación de los dibujos hecha por Pérez Sánchez, gracias a la cual se han corregido antiguas atribuciones, se han añadido otras nuevas y se ha actualizado la bibliografía. La catalogación de los dibujos a través de fotos antiguas entraña muchos problemas, es arriesgada y, como señala Pérez Sánchez, se presta a nuevas revisiones, pero sólo una persona como él, con sus amplios y, al mismo tiempo, profundos conocimientos sobre el dibujo y pintura española e italiana podía haber llevado a cabo esta empresa tan difícil y, al mismo tiempo fundamental para el conocimiento del coleccionismo y la historia del dibujo en España en la época de la Ilustración.

ELENA SANTIAGO PÁEZ

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, *Cristóbal Hernández de Quintana*, Biblioteca de Artistas Canarios, nº 42, 192 pp. ils. color y b/n, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Tenerife, 2003.

La reciente monografía de Carlos Rodríguez Morales sobre el pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana (La Orotava, 1651-La Laguna, 1725) es un verdadero ejemplo de reconstrucción biográfica y artística de un pintor barroco situado en la periferia, y por lo tanto en la tradición pictórica más retardataria y recetaria, y que alternó su producción entre Las Palmas de Gran Canaria y la Laguna, desplazándose por todo el territorio canario en busca de trabajo en un principio y luego llamado por su prestigio, como en el caso de su trabajo para la catedral de Las Palmas.

Dependiente directamente de modelos ajenos, sobre todo flamencos, y mirando siempre a la pintura andaluza, su actividad se centró fundamentalmente en la policromía y dorado de retablos, aunque también en pintura religiosa que muchas veces muestran los contactos con su probable maestro, Gaspar de Quevedo.

Rodríguez Morales traza un perfecto análisis, no solo de la vida y obra del autor, sino de la sociedad canaria a caballo entre los siglos XVII y XVIII y, sobre todo, de las condiciones sociales del artista, de sus clientes, del oficio y de los condicionantes del pintor trabajando en la periferia. El autor demuestra un conocimiento absoluto de la bibliografía más reciente, de las corrientes historiográficas más modernas como pueda ser el nuevo culturalismo, sin despreciar el formalismo al que le saca todo el partido posible reconstruyendo el corpus de su obra por temas iconográficos y por las relaciones con las órdenes monásticas, y siempre entresacando las fuentes y modelos que condicionaron su pintura y las consecuencias que tuvieron en sus seguidores.

Como le define el propio autor de esta cuidada monografía, Quintana supo perfectamente captar el influjo de los modelos flamencos y andaluces y la querencia americana, mostrando igualmente el impacto que producen los modelos venidos de la península, como ocurre con la *Inmaculada Concepción* de la Catedral de Santa Ana de las Palmas de Gran Canaria, dependiente directamente de una *Purísima* del granadino Pedro Atanasio de Bocanegra conservada en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna (Tenerife).

Con este resultado, solo deseamos ver prontamente un estudio de conjunto donde se estudie la pintura barroca canaria, sin duda una de las obligaciones para este autor, que demuestra una capacidad de trabajo poco habitual y un rigor científico nada desdeñable en los tiempos que corren.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá

AEA, LXXXVIII, 2005, 309, pp. 107 a 114

ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: *El palacio de los Borja en Valencia*. Valencia, Corts Valencianes, 2003, 334 págs.

La publicación de una monografía sobre el palacio que los duques de Gandía de la familia Borja levantaron en Valencia a caballo entre los siglos xv y xvi, supone un paso importante en el conocimiento histórico-artístico de una de las principales obras de la arquitectura residencial del primer Renacimiento en la Corona de Aragón, bien distinta de los modelos conocidos en Castilla y Andalucía. Desatendida por la bibliografía hasta los años 90 del pasado siglo, la que fuera una de las mejores casas señoriales de la nobleza en Valencia a los ojos del viajero Jerónimo Münzer y de otros contemporáneos merecía un estudio detenido y profundo, después de las incursiones en su historia que habían llevado a cabo otros autores, a menudo perplejos ante la magnitud y la presencia urbana de la obra casi relegada a un olvido que no había remediado el enjambre de publicaciones sobre los Borja de los últimos años.

Un proyecto de colaboración entre las Cortes Valencianas, que tienen su sede en el histórico edificio, y la Universitat de València ha permitido a Luis Arciniega reunir una documentación dispersa en varios archivos, apenas rozada por los historiadores valencianos —renuentes casi siempre a acudir a fuentes depositadas fuera de la comunidad autónoma— para trazar una auténtica biografía de la casa de los Borja en la capital del antiguo reino. Pues más que de una monografía al uso, el autor estudia en detalle el período en que se levantó la construcción (1485-1520) y las transformaciones que sufrió mientras perteneció a la casa ducal de Gandía, hasta su venta en 1846, si bien no descuida la posterior historia del edificio y su metamorfosis posmoderna, en varias fases, desde que se convirtió en sede del parlamento autonómico valenciano en 1983 hasta hoy.

El contenido del volumen, ampliamente ilustrado, deriva de este punto de vista. En primer término el autor se aproxima a los duques Borja de Gandía como promotores y señores de la casa, para pasar después a un análisis del edificio durante el período de su construcción y uso plenamente residencial y representativo a lo largo de tres capítulos. El emplazamiento en el centro de la Valencia cuatrocentista y la magnificente fachada de la plaza de San Lorenzo son estudiados en un cuadro urbanístico y espacial que no siempre se valora en otros estudios de corte parecido. Un capítulo titulado «La idea» intenta captar las intenciones primordiales de los promotores —nada menos que el papa Alejandro VI y los primeros duques de la familia Borja, así como la viuda de ambos, María Enríquez— y de los maestros de obras responsables de la construcción, encabezados por Pere Compte y Francesc Martínez alias Biulaygua. El estudio del proceso constructivo forma sin duda uno de los ejes del trabajo y aglutina las principales contribuciones del autor desde el punto de vista documental e interpretativo: en este capítulo se reconstruye con rigor y atención a los pormenores la edificación del palacio hasta donde las fuentes lo permiten, ensanchando con mucho los límites de nuestro conocimiento. Cambios en el uso y trabajos de mantenimiento son también contemplados, aunque aquí la perspectiva se acomoda más a la panorámica. Merece resaltarse el epígrafe dedicado a la percepción literaria, figurativa, cotidiana o festiva que tuvieron del edificio valencianos y forasteros durante la Edad Moderna, ya que brinda un modelo de interpretación de fuentes tan heterogéneas como la corografía, los libros de viajes, la iconografía urbana o la literatura urbana de auto-celebración. El último capítulo retoma el punto de partida al relacionar la casa de los Borja en Valencia con las demás fundaciones y residencias de la familia en tierras valencianas. En él encontrarán datos significativos tanto los estudiosos de Alejandro VI, san Francisco de Borja y el resto del linaje, como los interesados en la historia local de los señoríos valencianos de la familia: Gandía, Xàtiva, Canals, Oliva y la propia ciudad de Valencia.

El autor, profesor titular de Historia del Arte de la Universitat de València, demuestra en este trabajo un conocimiento solvente de la realidad y las intenciones de la arquitectura valenciana entre los siglos xv y xvi, basado en la familiaridad con toda clase de fuentes y en la experiencia acumulada en anteriores trabajos como su tesis doctoral sobre el monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia, 2001) y la monografía sobre *La Memoria del ducat de Gandia i els seus títols anexos* (Gandia, 2001), en la que se pueden leer antecedentes directos de esta obra más reciente.

Pero el libro sobresale también por la voluntad de renovar el género de la monografía arquitectónica de un edificio histórico con una mirada perspicaz sobre las personas que lo concibieron, lo trazaron y construyeron, lo remodelaron y lo asumieron como un hito en el paisaje urbano de la Valencia del Renacimiento. Por ello, sin quedar atrapado por el aparatoso formato del libro institucional, el volumen es generoso más allá de lo que sugiere su título: la monografía queda ensamblada con una historia de la familia, sus residencias y fundaciones, y con la historia de Valencia y su arquitectura en una etapa decisiva en que la sólida tradición constructiva tardogótica, las primeras muestras *al romano* y las necesidades de representación de unos duques que eran también hijos del papa se conjugaron a su vez en un edificio singular, ahora felizmente reivindicado.

AMADEO SERRA DESFILIS
(Universitat de València-Estudi General)

AEA, LXXVIII, 2005, 309, pp. 107 a 114

ALONSO RUIZ, Begoña: *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, 381 pags., ilustraciones en blanco y negro.

El complejo panorama que representa la «Arquitectura del Gótico Tardío» como lenguaje artístico desarrollado en el contexto europeo durante los siglos XIV al XVI, reclama estudios en profundidad que permitan desentrañar el origen y evolución de estas peculiares formas. Más aún en el caso español, donde han de investigarse las vías de penetración de este lenguaje que, iniciado por aquellos artistas llegados a la Corona de Castilla en torno a 1440, los llamados hispanoflamencos, permitió la formación de españoles en estos talleres, evolucionando posteriormente hacia una doble opción divergente en el intento de adaptación de la realidad castellana a la renovación de la arquitectura gótica. Por un lado, la corriente que discurre paralela a ésta y se prolonga hasta los años setenta, enlazando la arquitectura tardogótica con la nueva arquitectura «a lo romano». Por otro, la vertiente científica que se rastrea hasta 1542, año de desaparición de los principales maestros. Es en ésta donde se ubica la obra de Juan Gil de Hontañón y Juan de Rasines, iniciador de una familia de arquitectos cántabros que trabajaron durante aproximadamente un siglo (1513-1615) en Castilla.

La Universidad de Cantabria publica, apoyada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, en una magnífica edición, lo esencial de la Tesis Doctoral de Begoña Alonso Ruiz *Una familia de arquitectos góticos en el Renacimiento español: Los Rasines*, dedicada a las obras realizadas por esta dinastía de arquitectos que, iniciada con Juan, se continua con su hijo Pedro y con Rodrigo, hijo de éste último; añadiendo también, de modo más breve, las labores de Juan y Pedro Villar de Rasines, hermanos de Rodrigo.

En primer lugar, la autora realiza una interesante introducción valorando la historiografía sobre la arquitectura tardogótica en Castilla, a través de un panorama general sobre los distintos maestros en base a especializados estudios que sirven para contextualizar su investigación. Tras este marco historiográfico, la Dra. Alonso divide el volumen en tres bloques que abarcan completamente su propósito. El primero se ocupa de los aspectos biográficos de los artistas, mostrando una minuciosa labor de archivo para rescatar la trayectoria vital de estos artífices. El segundo, dedicado al planteamiento de los modelos arquitectónicos empleados por los Rasines, al haber atribuido la historiografía artística a Juan el mérito de divulgar en la España del siglo XVI la tipología arquitectónica de iglesias con naves a igual altura. Ampliamente esclarecedor resulta el análisis ejecutado de este modelo definido por la tendencia uniformadora del gótico del siglo xv. Finalmente se abordan, de modo cronológico, el conjunto de obras ejecutadas por los Rasines. En esta última parte, la autora sigue haciendo gala de una exhaustiva labor investigadora plasmada a través de los continuos datos localizados en sus incursiones archivísticas y en el material gráfico aportado —ilustraciones, planimetrías, alzados—. Concluye con las fuentes y bibliografía que confirman la ingente cantidad de recursos utilizados, algo ya translucido en el texto.

Todo ello, convierte este ejemplar en un punto de referencia para los interesados por el tardogótico español, al poner al día los estudios referidos a este problemático período arquitectónico, y realizar interesantes aportaciones de los maestros «al uso moderno»; mostrando, a través de tres generaciones de arquitectos al servicio de los Condestables de Castilla, los logros y fracasos del tardogótico avanzado en el siglo xvi.

La Dra. Begoña Alonso y la Universidad de Cantabria, a quien se debe el esfuerzo de la publicación, han de estar orgullosos del resultado al haber convertido la complejidad del rigor científico, pero necesario, propio de una Tesis Doctoral —y, en ocasiones, su difícil acceso— en una obra de gran atractivo y utilidad.

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN

LANGE, Justus, «*Opera veramente di rara naturalezza*»: *Studien zum Frühwerk Jusepe de Riberas mit Katalog der Gemälde bis 1626*, Würzburg, Ergon Verlag, 2003, 330 pp., 50 il. en blanco y negro.

Es bien sabido que el mundo universitario alemán exige de sus investigadores recién doctorados la publicación de sus tesis doctorales, para que éstos puedan lucir el título de doctor, que incluso llega a formar parte inseparable del apellido. Esta exigencia académica ha llevado a la proliferación de un submundo editorial, en el que autores primerizos y editoriales científicas intentan que el coste de la publicación —la mayoría de las veces afrontado por el propio investigador y algunas veces por instituciones estatales— no impida un resultado digno en todos los sentidos. Este afán y el malabarismo entre las ambiciones del autor y los gastos reales se ve aún más complicado en el campo de la Historia del Arte, ya que el presupuesto habitualmente establecido no permite casi nunca incluir reproducciones que no sean en blanco y negro, ni llegar a la cantidad (y calidad) pretendida por el autor. De modo, que en el más que notable estudio del doctor Lange, dedicado a la obra temprana del pintor de Xátiva hasta 1626, tampoco se han podido incluir las 78 obras, que el

AEA, LXXVIII, 2005, 309, pp. 107 a 114

autor reúne en el catálogo razonado mencionado en el subtítulo de la monografía, y de las cuales él considera autógrafas 54, dudosas 19 y ya no de su mano 5. El título del estudio aquí tratado, presentado como tesis doctoral en 2001 en la Universidad de Würzburg y publicado dos años más tarde, cita a Francesco Scannelli, que en 1657 se refería a las obras de Jusepe Ribera realizadas en Roma entre 1613 y 1616.

El autor maneja bien el material biográfico y gráfico desde las extensas biografías de Palomino y De Dominici, el primer catálogo de Ceán Bermúdez y los estudios pioneros que le dedicaron Carl Justi en su *Velázquez* y sobre todo August L. Mayer en la primera monografía dedicada al Spagnoletto.

El estudio que precede al catálogo razonado y a la publicación de las fuentes del siglo XVII, en su mayoría ya conocidas, incluye una puesta al día y una contrastación crítica de las más recientes investigaciones de Craig Felton (1971), Jonathan Brown (1973), Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa (1978) o las exposiciones en 1982 en Fort Worth y diez años más tarde en Nápoles, Madrid y Nueva York. Especial mención merece la contribución de Gabriele Finaldi en las exposiciones del 1992, ya que ahí adelantaba la publicación de documentos inéditos, que en 1995 formaron parte de su tesis doctoral dedicada a Ribera y presentada en Londres.

Sin embargo para el doctor Lange la época que abarca desde el nacimiento del pintor en 1591 en Xátiva hasta su nombramiento de Cavaliere di Christo en 1626 en Nápoles le merece más atención que la prestada hasta el momento por la investigación. Su concentración en el entorno artístico de Ribera en España, su paso por Parma y Roma y su establecimiento en Nápoles le llevan a una nueva lectura del material documental y, por extensión, a una nueva interpretación artística del estilo de Ribera con la consiguiente atribución y rechazo de obras, que el mismo autor reconoce como arriesgada, pero de la cual espera una nueva discusión científica entre los especialistas en la obra de Jusepe Ribera.

FELIX SCHEFFLER

NICOLAU CASTRO, Juan. *El Monasterio dominico de Talavera de la Reina y la colección de pinturas de la familia Peñalosa – Quintana*. Talavera de la Reina, 2004. 180 págs. con 20 il. color y varias en b/n.

El actual Colegio de la Compañía de María en Talavera de la Reina (Toledo) se erigió sobre las ruinas del anterior convento dominicano de San Ginés. En este estudio se lleva a cabo el concienzudo estudio de la primitiva fundación y de sus restos artísticos, así como de su adquisición destinada a alojar la Orden religiosa que ahora lo ocupa y su remodelación para hacerlo habitable y atender a las necesidades que su nuevo destino exigía.

El año de 1520 Fray García de Loaysa, Padre General de la Orden dominicana, concede en Roma la licencia para la fundación y se encomienda la construcción de este convento de San Ginés al famoso Fray Martín de Santiago del que se conserva la iglesia cubierta de nervaduras góticas con recuerdos de San Esteban de Salamanca, su portada y el Claustro procesional de dos pisos. Hacia el año de 1540 el ya entonces Cardenal García de Loaysa se ocupa de su terminación y de la decoración de su capilla mayor que destina para su enterramiento y el de sus padres. Desaparecido su gran retablo mayor de pintura y escultura sólo quedan los restos de las hornacinas de los sepulcros de sus padres con la figura orante de su madre D^a Catalina de Mendoza y el yacente, en muy mal estado, del Cardenal, obra, los primeros del círculo de Felipe Bigarny y el segundo posiblemente de artista muy próximo a Gregorio Bigarny o Pardo. También se conserva su bello púlpito de azulejos del siglo XVI. El *Libro Becerro del Convento* conservado en el Archivo Histórico Nacional, la *Crónica de la Orden de Predicadores...* de Fray Juan de la Cruz (T.I.Lisboa, 1569) y alguna otra fuente, han proporcionado al autor algunos escasos datos sobre el resto de las otras dependencias, obras de arte del convento o personajes que lo habitaron hasta su desamortización.

La nueva fundación, debida a los Señores de Peñalosa, inicia su andadura el año de 1900. Se llevó a cabo una gran reforma del convento que añadió a los restos mencionados el legado artístico de sus nuevos fundadores. Entre las treinta pinturas que lo constituían, analizadas minuciosamente por el autor, destaca la *Sagrada Familia* de Jacinto Jerónimo Espinosa, un *San Francisco*, quizás de Zurbarán, *La Trasverberación de Santa Teresa*, atribuida a Meneses, la *Lucha de Jacob con el Ángel* atribuida a Antolínez y ya obras de finales del siglo XIX dos *Arcángeles* de José M^a Galván y los retratos del matrimonio Peñalosa del gaditano Angel M^a Cortellini. Entre otros objetos procedentes del legado se recuerda los retablos neogóticos de la iglesias, dos ricas custodias del mismo estilo que se perdieron en 1936, alguna imagen de estos años y un centro de mesa de la factoría inglesa de Sheffield.

La breve monografía facilita el conocimiento de uno de tantos monumentos importantes de nuestro patrimonio artístico que pudieron salvar parte de su riqueza merced a una nueva fundación, buen ejemplo de lo que en otros casos similares puede hacerse.

MARGARITA ESTELLA

AEA, LXXVIII, 2005, 309, pp. 107 a 114

Los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio, traducidos por Juan del Ribero Rada. Estudio introductorio, edición y notas por María Dolores Campos-Sánchez Bordona, Junta de Castilla y León - Universidad de León, Salamanca, 2003, 449 págs., dibujos lineales.

La fortuna del Tratado de Arquitectura de A. Palladio cristalizó en España en la época de la Ilustración, cuando fue traducido al castellano en 1797 en una versión muy cuidada de José Ortiz y Sanz, pero ya antes se habían interesado por él arquitectos de la segunda mitad del *xvi*, cultivadores del clasicismo, como Francisco de Praves y Juan del Ribero Rada. El primero realizó la traducción de los libros I y III del tratado palladiano, pero no llegó a editar más que la del primero el año 1625, quedando inédita la del tercero; recientemente, en 1986, se han publicado, por el Colegio de Arquitectos de Valladolid, conjuntamente la versión impresa y la manuscrita. Juan del Ribero terminó en 1578 una traducción personal que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional y que nunca llegó a publicarse. Ahora lo hace muy oportunamente la profesora M. Dolores Campos Sánchez-Bordona en una edición que mantiene la literalidad del manuscrito, muy apegado al texto palladiano, que transcribe, sin embargo, con criterio moderno; además, adorna la edición con una amplia y erudita introducción, notas a pie de página, índice onomástico-topográfico y bibliografía. Lleva también esta edición reproducidas muchas láminas del original de Palladio, que el manuscrito no tenía, tomadas del ejemplar de la primera edición de Venecia en 1570, existente en la biblioteca de la Universidad de Salamanca.

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

JESÚS ESCOBAR, *The Plaza Mayor and the Shaping of Baroque Madrid*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 347 págs., 123 ilustraciones en blanco y negro.

La Plaza Mayor madrileña ha sido objeto de múltiples investigaciones y estudios, pero acaso nunca de un estudio completo y sistemático, como el presente, que abarcase todos sus aspectos: en primer lugar, no sólo su construcción entre 1617 y 1630, sino también sus antecedentes o distintos proyectos determinantes anteriores a ella, lo mismo que sus consecuentes, es decir, las transformaciones operadas en ella a raíz de los tres incendios que padeció, especialmente el último de 1790, cuando fue profundamente alterada y adquirió el aspecto con el que ahora la vemos. El autor ha utilizado la amplísima bibliografía existente, ha revisado los datos de archivo y ha añadido muchos otros nuevos, para lo que ha contado con generosas bolsas de estudio y ayudas de todo género —que muchas veces se regatean a los investigadores españoles—, y así ha podido consultar los archivos pertinentes de nuestro país y de otros países europeos. Particularmente novedoso e interesante es el capítulo destinado a replantear los avances y proyectos anteriores a la realización de la Plaza en el *xvii*, sin los cuales no se hubiese llegado a la formulación definitiva de su espacio y morfología, destacando la influencia no exclusivamente de los alarifes y maestros de obras profesionales —algunos hasta ahora poco tenidos en cuenta, como Juan de Valencia—, sino además de corregidores, burócratas y consejeros reales, autores de interesantes memorias sobre policía y urbanismo de un Madrid que, a finales del *xvi*, demostró su afán de incorporarse a las avanzadillas del urbanismo europeo. Pues el libro no se ocupa sólo de la Plaza Mayor, sino de ésta en cuanto revulsivo de una operación urbanística que afectaba al centro y cogollo de la ciudad, aprovechando lecciones previas de otras urbes europeas y de la misma América hispana. Estudia igualmente otras muchas vertientes, como el del mercado establecido en la plaza, las fiestas celebradas en ella, la plaza como espacio de la vida cortesana y como símbolo de poder político. El volumen incluye nuevos dibujos de la Plaza y sus aledaños, extraídos de los archivos, que el autor ya había adelantado en un artículo de esta Revista en 1998, y se cierra con varios apéndices, extensas notas a los capítulos y amplia bibliografía.

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

RAMALLO ASENSIO, Germán (coordinador y editor), *Las Catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, 2 vols., Universidad de Murcia, Murcia, 2003, 861 y 621 págs, respectivamente; ilustraciones en blanco y negro.

Estos dos volúmenes, aunque llevan idéntico título, corresponden a objetivos diferentes. El primero abarca 33 amplios estudios de distintos profesores de Universidades españolas, englobados en un común Proyecto de Investigación I+D sobre las ampliaciones, reformas e intervenciones interiores y exteriores que transformaron las catedrales hispanas desde el período barroco hasta la época de los historicismos, al punto de

AEA, LXXVIII, 2005, 309, pp. 107 a 114

aparecer otras a como habían sido concebidas en sus inicios medievales y renacentistas; todo ello como exponente no sólo del cambio de gusto artístico, sino también de necesidades advenidas desde el campo de los usos y servicios y de las necesidades del culto y de la liturgia. El tomo se divide en tres secciones referidas a arquitectura y urbanismo del entorno, arte mueble, iconografía y artes suntuarias y, finalmente, a problemas de patronazgo y ámbito social. El segundo volumen comprende otros 55 trabajos de diferentes estudiosos universitarios no afiliados al Proyecto de Investigación pero que presentaron breves comunicaciones al Congreso que, con el mismo título que aquél, fue convocado en la Universidad de Murcia los días 29 al 31 de octubre del pasado año 2003. El Congreso fue un éxito de participación y de asistencia, y así hubo de dividirse en tres mesas que agruparon las comunicaciones a tenor de las secciones en que se dividió el Proyecto. Los objetivos de éste están expuestos por el director y coordinador de ambos, el profesor Ramallo Asensio, en las páginas 11-40 del primer volumen, sirviendo de marco a los estudios y comunicaciones que responden o intentan responder a los puntos allí planteados. Pienso que su lectura servirá para comprender mejor la vasta y compleja serie de cuestiones que plantearon nuestras catedrales al desarrollarse a lo largo del devenir histórico, demostrando que eran y siguen siendo organismos vivos capaces de adaptarse a las más diversas situaciones y contingencias.

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

LIZZIE BOUBLI, *L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation*. Paris, CNRS éditions, 2003. 192 p., 24 fotos, 4 en color.

En este libro, fruto de muchos años de investigación, de análisis y reflexión de Lizzie Boubli, conservadora de dibujos del Museo del Louvre, intenta determinar los principios básicos que permitan comprender el proceso de creación de una obra a partir del dibujo, del «acto de dibujar». Su experiencia, su trabajo diario gracias al cual ha podido examinar miles de dibujos en colecciones de todo el mundo, la han llevado a comprobar la veracidad de lo que afirman los textos teóricos acerca del papel del dibujo y la práctica real del mismo que se llevaba a cabo en los talleres italianos de pintura de los siglos xv y xvi, tanto por parte de los alumnos como de los maestros. Para ello, lo primero era establecer una tipología de los dibujos, para pasar después a un análisis y una interpretación más teórica, tras haber fijado previamente una terminología coherente y fundamentada.

La obra se divide en tres partes: en la primera se estudian los usos de la variante como una práctica habitual y tradicional del dibujo en los talleres italianos del Renacimiento y como un elemento fundamental en cada paso de la creación de la obra de arte. Sirven de ejemplo los innumerables diseños de Fra Bartolommeo en Florencia y Federico Barocci en Urbino. A lo largo de cuatro capítulos va analizando las «reprises» (estudios más detallados de un fragmento de una figura), las variantes complementarias (múltiples variantes para una misma figura que modifican su aspecto general sin cambiar su estructura), las variantes utilizadas como repertorio de modelos (con la posibilidad de ser utilizadas en obras y con fines iconográficos diferentes) y las variantes de taller (se analiza su empleo en las botegas de Tintoretto, Fra Bartolommeo y, principalmente, de Rafael).

La segunda parte estudia las prácticas y modos de la invención, y de la composición según los tratados de teoría artística del siglo xvi y analiza las variantes de disposición (*dispositio* o variantes de detalles, no de la composición completa). Para el estudio de las «variantes progresivas» toma como ejemplo principal la manera de trabajar de Veronés; las variantes de asimilación son las que se basan en un motivo de otro artista. Termina esta parte analizando a través de varios ejemplos los cambios iconográficos que se producen al pasar de la variante a la variación.

Por último, en la tercera parte titulada «Dessiner sur le vif: la vie en mouvement» se estudia algo fundamental en la pintura, la creación del movimiento, basándose principalmente en Leonardo, primero a través de sus textos y después en la práctica según distintos métodos: por descomposición, o a través de la síntesis.

La variante se presenta pues como el medio de buscar sobre el papel las expresiones más naturales, es un instrumento de conocimiento que da la posibilidad de elegir la mejor opción y, al ser flexible, permite llegar a la variación. Las alternativas ofrecidas por las variantes pueden llevar a cambios iconográficos superficiales y de detalle o hasta una modificación profunda de la estructura de la obra que hacen difícil identificar la composición inicial. Este libro de Lizzie Boubli, profundo y riguroso, que incluye al final una bibliografía muy completa sobre el tema, es una aportación fundamental al conocimiento del dibujo italiano del Renacimiento.

ELENA SANTIAGO PÁEZ

AEA, LXXVIII, 2005, 309, pp. 107 a 114

MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA. *Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia: Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. [Exposición] Museo de Bellas Artes Gravina, Alicante, 7 de octubre de 2003 al 11 de enero de 2004. [Textos y catálogo de Adela Espinós Díaz]. [Valencia]: Generalitat Valenciana, [2003]. XV, 131 p.: il. col. y n.; 28 cm . Bibliografía: p. 125-131.

En el catálogo se estudian una selección de 46 dibujos, principalmente italianos y franceses, de la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia. Entre los italianos del siglo *xvi*, la autora presta especial atención a dos diseños de la escuela genovesa atribuidos, uno, a Luca Cambiaso y otro a Lazzaro Tavarone y uno de la etapa romana de Romulo Cincinato, artista florentino vinculado, como los anteriores, a la decoración del monasterio de El Escorial.

Del siglo *xvii*, el conjunto más importante es el de los apuntes para la decoración del Casón del Buen Retiro del napolitano Luca Giordano. También es excelente el dibujo del boloñés Agostino Mitelli que trabajó en la decoración del Alcázar de Madrid en tiempos de Felipe IV. La escuela florentina está representada por una exquisita muestra a pluma y aguadas de colores de Stefano della Bella.

Cinco composiciones de tema histórico de Pietro Antonio Novelli y los retratos de Carlos III y María Amalia de Sajonia de Francesco Liani son un buen ejemplo de cómo se hacían los dibujos para grabar en el siglo *xviii*. Del *settecento* napolitano se expone un espléndido desnudo masculino de Corrado Giaquinto.

Entre los dibujos franceses, donados en su mayoría por el académico Mariano Torra para que sirvieran de modelo a los alumnos de la Academia de San Carlos, hay obras de los artistas más importantes de los siglos *xvii* y *xviii*. Del primero, hay excelentes ejemplos de la manera de dibujar de Sebastián Bourdon, Le Sueur y Charles Le Brun, Legros y Nicolas de Poilly. Del *xviii* hay interesantes obras de Boucher, Van Loo, Greuze y Jean Baptiste Marie Pierre.

Figura también una espléndida Academia de Mengs, figura capital en la formación de los pintores españoles de la segunda mitad del siglo *xviii*.

Adela Espinós ha llevado a cabo un riguroso y completo estudio de cada uno de los dibujos seleccionados para la exposición, muchos de los cuales se han mostrado por primera vez en esta ocasión.

ELENA SANTIAGO PÁEZ