

BIBLIOGRAFÍA (*)

MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *Pintura Toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, C.S.I.C. Instituto de Historia, 2003, 331 pp. + 282 figs.

La aparición de este volumen constituye una importante novedad para todos los que se interesan por la historia de nuestra pintura. Toledo, a lo largo del siglo XVI, fue uno de los centros más interesantes y más activos de toda la península, pero en su último tercio, con la capitalidad del imperio establecida en Madrid, y el influjo de los artistas italianos o españoles del Escorial, perdió mucho de su peso e importancia, y ello ha causado una cierta despreocupación por estudiar a los pintores que seguían al servicio de la Iglesia y la nobleza toledana, todavía poderosas.

En esta ocasión se ha realizado un monumental trabajo de documentación y de análisis estilístico que ha dotado de cuerpo a muchísimos artistas que eran apenas un nombre. Las minuciosas investigaciones documentales de Amelia López Yarto, han proporcionado un caudal de noticias y nombres de artistas que asoman por primera vez a la luz. Los rigurosos análisis estilísticos e iconográficos de Isabel Mateo, han permitido ordenar y dotar de coherencia a la infinidad de lienzos y tablas anónimas que se encuentran en las iglesias de la comarca toledana o que, destruidos, queda de ellos testimonio fotográfico.

La idea de las autoras era inscribir su trabajo en el proyecto que Diego Angulo y yo mismo, iniciamos en el remoto 1969. El propósito es el mismo: trazar pequeñas monografías de artistas y círculos artísticos que proporcionen una visión detallada que permitiese, un día, realizar una síntesis fundamentada. Sin embargo, la disposición del libro es bastante diferente de los volúmenes de aquella serie precedente. No hay catálogos de la obra de cada artista y sus obras conocidas y las ilustraciones correspondientes, se intercalan acompañando el texto. También se incluyen los datos referidos a los artistas de los que no se conserva obra, insertándolos entre los demás, por orden alfabético. Quizás se eche de menos una ordenación cronológica que permitiese calibrar la evolución y la asimilación de formas dispares. La pintura toledana se ha polarizado en dos figuras: Juan de Borgoña en la primera mitad del siglo XVI y El Greco, en el último cuarto del siglo. Pero en la segunda mitad del siglo se produce una evolución desde las formas cuatrocentistas de los herederos de Borgoña hasta las que muestran un conocimiento del manierismo o las severas del contrarreformismo escorialense.

En este libro, se puede seguir este recorrido con abundantes datos y obras. Artistas como Diego de Aguilár, padre e hijo, la familia Cisneros, y los más importantes Correa de Vivar y Francisco Comontes (a quien ya había dedicado notables trabajos Isabel Mateo), muestran como la herencia de Borgoña se va enriqueciendo con aportaciones del pleno renacimiento rafaelesco y leonardesco; e incluso, con las formas plenamente manieristas, quizás por el influjo de Alonso Berruguete.

Las formas de riguroso contrarreformismo, que culminaron con los pintores que mueren con el siglo, como Blas de Prado († 1599), o los que ya pisan en el XVII, como Luis de Carvajal († 1607) o Luis de Velasco († 1606), se imponen al compás de los artistas de El Escorial, pues no en vano, algunos toledanos, especialmente Carvajal, dejaron obras importantes en el monasterio.

Todos los artistas citados y otros muchos, ven trazadas sus biografías y reconstruidas sus trayectorias artísticas con obras documentadas, firmadas o atribuidas con cierto fundamento. Es este el aspecto en que las autoras arriesgan más, pues no siempre se puede estar de acuerdo con ciertas atribuciones hechas a partir de fotografías a veces de dudosa nitidez. Pero el esfuerzo por poner un orden, en la ingente cantidad de material utilizado, bien compensa los riesgos de algunas afirmaciones discutibles. Novedades singulares suponen las

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

aportaciones de las personalidades de artistas como Blas Pablín o Paulín (de ambas formas se le menciona) conocido sólo como oficial de Correa, o el hasta ahora desconocido Cornelio Cyaneus, autor del retablo de Villar de Pedroso, fechado en 1562 y de evidente calidad. El conjunto de pintores desconocidos de los que se aportan datos, fechas y contratos, servirán en lo futuro para precisar aún más en el bosquejo de obras, magistralmente esbozado por las autoras, pero donde todavía queda mucho por hacer.

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

ENRIQUE VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003. 650 páginas, 589 ilustraciones en color.

Desde hace más de un cuarto de siglo, el profesor Enrique Valdivieso viene estudiando la pintura sevillana de todas las épocas especializándose en el período barroco. Su directo conocimiento de las obras le ha permitido publicar numerosísimos trabajos en solitario o en colaboración con otros investigadores. Con el malogrado Juan Miguel Serrera, Enrique Valdivieso publicó en 1985 un volumen sobre *La Pintura Sevillana del primer tercio del siglo xvii* (C.S.I.C.), primer estudio detallado de dicha escuela. Desgraciadamente los siguientes volúmenes no llegaron a publicarse. Ha escrito varios libros de historia general, catálogos de iglesias y monumentos, monografías de pintores y ha sido comisario de exposiciones tan relevantes como *Valdés Leal* (1991) y *Zurbarán* (1998). Si insistimos en su abundante bibliografía sobre la pintura sevillana es para remarcar que nadie mejor que él podía enfrentarse al estudio de la *Pintura Barroca Sevillana*.

Como varias de sus obras, este libro ha sido magníficamente publicado por la editorial Guadalquivir con el mismo cuidado y bello aspecto que la *Historia de la Pintura Sevillana* del mismo autor que tuvo un verdadero éxito con sus tres ediciones (1986, 1992, 2002). La generosa dotación de ilustraciones, casi 600 láminas todas en color, hacen de este volumen no sólo un instrumento de referencia para el especialista sino una espléndida obra para cualquier aficionado a la pintura sevillana.

Basándose en muchos años de investigaciones y el descubrimiento de nuevos cuadros, el libro tiene por objeto ofrecer una visión total y enriquecedora de la pintura barroca sevillana desde finales del siglo xvi hasta el siglo xix. El estudio ha sido dividido en varios apartados. En los dos primeros el autor analiza con claridad y a ciencia cierta «El devenir histórico» y «La actividad artística» de la Sevilla de los siglos xvii y xviii, insistiendo en la personalidad de la pintura sevillana en el mundo barroco español. Un breve capítulo, «Del manierismo al barroco: una transición enfrentada», analiza los pintores del tardo-manierismo los cuales manifiestan una cierta inclinación hacia el naturalismo.

«El siglo xvii: el triunfo del Barroco», tan importante en maestros de primera fila (Pacheco, Roelas, Herrera «el Viejo», Velázquez, Cano, Zurbarán, Herrera «el Joven», Murillo o Valdés Leal) como en pintores menos relevantes, está dividido en tres tercios. En esta parte, más de la mitad del libro, se da a conocer detalladamente no sólo la obra de los grandes artistas del Siglo de Oro sino también personalidades importantes como Antonio Mohedano, Juan de Uceda, Francisco Varela, Juan del Castillo, Pedro de Camprobín, los seguidores de Zurbarán (Ries, Ayala, los Polanco) o de Murillo (Nuñez de Villavicencio, Meneses Osorio, Sebastián Gómez, Esteban Márquez y un largo etc...), los pintores extranjeros que ejercieron en Sevilla (Legot, Schutt, Van Mol) y otros pintores secundarios que completan la increíble riqueza de la escuela sevillana del siglo xvii.

El «siglo xviii: Luces después de las sombras» ocupa unas 130 páginas. Aunque dicho siglo represente la decadencia económica para la ciudad hispalense, la vida artística sigue muy activa y creativa: esta época no se había verdaderamente estudiado hasta esta publicación. Veremos aparecer nuevos temas como el de la *Divina Pastora* o los trampantojos de Germán Llorente, nuevas composiciones alegóricas o históricas en grandes frescos que cubren y renuevan las paredes de las iglesias (Lucas Valdés). Pervive el murillismo en el estilo de Domingo Martínez, quien aporta en Sevilla el arte Rococó procedente de Francia. El y su yerno, Juan de Espinal, figura dominante de la segunda mitad del siglo en Sevilla, continúan en el monasterio de Buenavista la tradición de los grandes ciclos monásticos.

Para establecer esta nueva historia de la *Pintura Barroca Sevillana*, Valdivieso ha utilizado el importante cúmulo que personalmente tenía recogido y aprovechado también las novedades de las recientes celebraciones de sucesivos centenarios de cuatro de los mayores pintores sevillanos: Zurbarán, Velázquez, Cano y Valdés Leal. En las ilustraciones se reproducen obras famosas imprescindibles para el estudio de la pintura sevillana barroca, pero también se añaden varios cuadros poco conocidos o recién descubiertos. Su inmenso y directísimo conocimiento de la pintura sevillana permite al autor atribuir, confirmar o cambiar atribuciones. Por ejemplo, una serie de *Sibilas* de colección particular francesa atribuida a Polanco (Lám. 35), una *Inmaculada* de la cual se conocen varias versiones atribuida a Pablo Legot (Lám. 178), otra *Inmaculada* del Museo Lázaro Galdiano que se creía obra de Luis Paret aparece como Juan de Espinal (Lám. 550). No podemos evocar aquí todas las novedades aparecidas en este suntuoso volumen, el primero en tratar tan pormeno-

AEA, LXXVII, 2004, 307, pp. 327 a 336

rizadamente estos dos brillantes siglos artísticos, pero podemos saludar la aparición de esta espléndida obra, notable aportación para el estudio de la historia del arte sevillano.

ODILE DELENDA

RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Santo Dominguito de Val, mártir aragonés. Ensayo sobre su historia, tradición, culto e iconografía*. Zaragoza, Delegación de Gobierno en Aragón, 2003. 134 pp., con 62 ilustraciones en blanco y negro y color.

El doctor Rincón lleva muchos años dedicado a la investigación del arte aragonés y a la de la iconografía de santos españoles. Ambas vías se unieron en su libro *Iconografía de los Santos Aragoneses* y vuelven a unirse en éste que tenemos en las manos sobre un santo aragonés y zaragozano para más señas, lo mismo que su autor. Con este estudio ganó el Primer "Premio de Ensayo" convocado por la Delegación del Gobierno en Aragón en 2002. En él recoge una tradición aragonesa muy entrañable y muy querida en toda la región, la de Santo Dominguito de Val, martirizado en Zaragoza el 31 de agosto de 1250.

El libro está dividido en dos partes claramente diferenciadas. En la primera narra la historia, tradición y culto al niño santo. Y lo hace fundamentalmente a través de los cronistas de los siglos XVI y XVII Jerónimo Blancas, Francisco Andrés de Ustarroz y Joseph Dormer, así como de otros textos antiguos y artículos más recientes que recogen una abundante documentación. Sobre todo se hacen eco de un antiguo manuscrito atribuido al obispo Arnaldo de Peralta (siglo XIII) que se conservaba en la Seo. Narra, además, los avatares que han sufrido sus reliquias perdidas y reencontradas varias veces, la historia de la cofradía fundada, al parecer, en el mismo siglo XIII y el culto que se le rindió desde poco después de su muerte y que aun se le sigue rindiendo. También aporta numerosos datos sobre la capilla de la Seo en la que se encuentran sus reliquias.

La segunda parte está dedicada a la iconografía del santo. Generalmente se le representa vestido de Infante y clavado en la cruz en la que murió. Hay algunas excepciones en las que aparece con su aspecto infantil e igual ropaje y sus atributos que pueden ser la cruz, una palma, una lanza o un libro de devoción o, menos habitualmente, un martillo, los clavos y una corona de espinas. Los cronistas antes citados dan cuenta de las esculturas más antiguas de las que se tienen noticias, aunque ya no se conservan.

El doctor Rincón ha recogido un nutrido grupo de ejemplos tanto de escultura como pintura, grabado o dibujo, la mayoría de Zaragoza y su provincia, pero, también, de sitios alejados de esta ciudad como la de la catedral de Palma de Mallorca, la de la iglesia de San Nicolás de Sevilla, que procede del convento de San Francisco o la de Santa María la Mayor de Oliva.

Tanto los ejemplos de escultura como los de pintura son en su mayoría de los siglos XVII y XVIII, destacando los de José Luján y Goya que le representan en la gloria con otros santos, y los de otros pintores posteriores como Marcelino de Unceta y otros artistas zaragozanos hasta el siglo XX. Todos estos casos son esculturas o cuadros sueltos, pero también se conserva una serie de trece cuadros de escuela aragonesa de mediados del siglo XVII en la Diputación de Huesca, en la que se relatan otras tantas escenas de la vida y martirio del santo. Muy curiosas son dos narraciones ilustradas por sendos dibujantes en fechas recientes. Una *Vida* escrita por el jesuita J.F. Kieckens e ilustrada por Joaquín Torres García en 1896 y un poema de otro padre jesuita Dionisio Cabezas con una serie de dibujos de Ramiro Ros Rafales, obra de 1907.

El libro, muy completo en todos sus aspectos, termina con una amplia bibliografía específica.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

SANCHO, José Luis. *El Palacio de Carlos III en El Pardo*. Madrid (Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico), 2002, 317 pp.

En absoluta consonancia con su trayectoria de estudioso de la arquitectura y decoración interior palaciegas del siglo XVIII español, y en relación directa con sus anteriores trabajos que viene realizando desde 1986 sobre los palacios del Patrimonio Nacional, José Luis Sancho ahora nos ofrece, en un tomo elegantemente editado, una visión completa del palacio de El Pardo durante la época de Carlos III.

Después de un breve repaso de la historia de este real sitio anterior a la época de Carlos III, Sancho hace hincapié en que durante el reinado de este monarca El Pardo sirvió con regularidad de residencia invernal de la corte, entre el 7 de enero y vísperas de domingo de Ramos. Esta utilización explica, por un lado, la necesidad de la ampliación del edificio llevado a cabo por el arquitecto Francisco Sabatini, y por el otro la gran cantidad de tapices requeridos para cubrir los paños de las paredes durante los meses fríos. La primera parte del libro trata de estos temas y personajes de manera más global, mientras que la segunda parte consiste en

AEA, LXXXVII, 2004, 307, pp. 327 a 336

un recorrido “virtual” del edificio, sala por sala, demostrándonos cómo era el palacio en su momento de más esplendor. Abarca todos los aspectos de la decoración desde los frescos y estucos para las bóvedas hasta el mobiliario y los relojes de sobremesa, con especial énfasis en las famosas series de tapices basados en los cartones de Francisco de Goya y sus coetáneos. El autor concluye que el sentido de la decoración de las salas está integralmente relacionado con sus respectivas funciones de la época. Insiste, por ejemplo, como ya publicó en 1997 (*Permanencia de la Memoria, Cartones para Tapiz y Dibujos de Goya*, cat. expo. Museo de Zaragoza, pp. 68-69), que el destino original de la serie de tapices de las estaciones, concebidos por Goya, era la pieza de conversación de Carlos III, y no la sala de comer del rey ni la del príncipe, como se ha ido asertando.

Este es un estudio muy documentado con extensas notas y un amplio apéndice documental en el cual se incluye el Inventario del Palacio de El Pardo de la Testamentaría de Fernando VII (el autor, en su calidad de conservador del Patrimonio Nacional, tiene un acceso privilegiado a los planos y documentos del Archivo General del Palacio Real). También se basa bastante en la tesis doctoral de Concepción Herrero Carretero sobre la Real Fábrica de Tapices de Madrid (1992), y un libro de José Luis Souto Alonso titulado *Madrid simbólico*, aún en prensa en 2002. Algunas fuentes citadas en las notas en forma abreviada no aparecen en la bibliografía (ej: Dowling, p. 119, nota 26; García Frías, p. 60, nota 12; Marías, p. 34, notas 2 y 3; Ruiz Hernández, p. 120, nota 23), y un índice onomástico al final del libro hubiera sido deseable. Por lo demás, es un tomo escrito con estilo y que contiene una generosa cantidad de excelentes imágenes, las más graciosas son las hermosas acuarelas de reconstrucciones de los aposentos reales con los tapices *en situ*, llevadas a cabo por Francisco Javier Hernández Alonso (siguiendo las indicaciones de J.L. Sancho), las cuales ya aparecieron en otro libro reciente del autor (*El Palacio Real de El Pardo*, Barcelona y Madrid, 2001, pp. 78-85).

ISADORA ROSE-DE VIEJO

ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba de la Diputación Provincial, 2002, 455 págs.

En plena efervescencia de los estudios iconográficos, el profesor Andrés Ordax nos presenta esta densa publicación, fruto de una intensa y nada fácil tarea acometida a lo largo de varias décadas de búsqueda y estudio de cuantas representaciones del monje ha tenido noticia. El santo extremeño (Alcántara, Cáceres, 1499 - Arenas de San Pedro, Ávila, 1562), preclaro representante de la renovada rama de los franciscanos descalzos, fue beatificado por Gregorio XV en 1622 y de esos momentos data el primer tipo iconográfico que quedó fijado a partir de los grabados del italiano Luca Ciambelano como escritor y en meditación, para incidir en los aspectos de éxtasis y ascesis en la etapa barroca y culminar, tras su canonización por Clemente IX en 1669, en su triunfo glorioso.

Tras una aproximación histórica a la religiosidad de la época en que vivió el santo —que coincidió en el tiempo con Teresa de Ávila—, Salvador Andrés hace mención de los más destacados hermanos de la orden, como san Pascual Bailón, y luego emprende un riguroso recorrido por las manifestaciones artísticas del fraile alcantarino, que muestran en sus inicios una imagen muy acorde con el austero espíritu de los descalzos: de rostro enjuto -de *tan extrema flaqueza que no parecía sino hecho de raíces de árboles*, como indicara la santa abulense-, calvo, con hábito remendado y corto manto sobre los hombros, tal como lo presentara Ciambelano en 1618 y 1620.

Centenares de representaciones de san Pedro de Alcántara son analizadas por el profesor vallisoletano, que las encuadra en las diferentes variantes iconográficas que establece de su figura: como escritor sentado o de pie; entre orando y meditando y también en ambas posiciones; y hasta como penitente o incluso como caminante, sin que falten otras representaciones más barrocas por su arrebatado, como las que muestran al fraile ante una cruz o abrazado a ella o las que, a partir de su canonización, lo sitúan en la Gloria. Y no faltan otros muchos temas más precisos como la toma de hábito y profesión del fraile, los momentos de éxtasis y milagros -como el del báculo convertido en higuera-, sus relaciones con santa Teresa, la aparición de María con el Niño en la enfermedad del santo, su tránsito, etc. Tampoco olvida el autor las fiestas con motivo de la beatificación y canonización, que dieron origen a fastuosos decorados y arquitecturas efímeras tanto en El Vaticano como en Madrid o en Arenas de San Pedro y hasta en tierras americanas.

Otro capítulo del libro está dedicado a los monumentos y santuarios alcantarinos, que oscilan entre el diminuto de El Palancar y el más grandioso de Lisboa —que guarda espléndidos azulejos con un rico repertorio iconográfico del santo—, pasando por el castellanense de Villarreal y el de Arenas de San Pedro, este último alhajado por Carlos III merced a la intercesión del padre Eleta, precisamente fraile descalzo. Y en el afán del autor de abarcar hasta la última representación del santo, no deja de incluir las más recientes creaciones salidas de las manos de Pérez Comendador, Juan de Ávalos, Venancio Blanco, Navarro Gabaldón, Antonio Oteiza, etc.

AEA, LXXVII, 2004, 307, pp. 327 a 336

Un extenso aparato bibliográfico completa esta cuidada publicación del profesor Andrés Ordax, que, por su tenacidad en la búsqueda y acierto en las valoraciones artísticas, puede ser tomada como modelo para acometer investigaciones semejantes respecto de otros santos. Felicitaciones muy sinceras, pues, al compañero y amigo por el excelente y utilísimo trabajo que nos brinda. Y un consejo para el lector: que nadie pierda el tiempo en comprobar si está recogida cualquier representación que uno haya podido ver en tal o cual iglesia, convento o museo; creo que no sólo están todas las que existen, sino hasta incluso las que puedan imaginarse en lo sucesivo.

FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL

Musée du Louvre. Département des Peintures. Catalogue Ecole espagnole et portugaise. Par Veronique Gerard-Powell et Claudie Ressor. París. Reunion des Musees Nationaux. 2002. 448 pp.

La publicación del catálogo de la pintura española y portuguesa del Museo del Louvre ha de ser celebrada como un verdadero acontecimiento por todos los amantes de la pintura. Es absolutamente modélico. Se conjugan en él un conocimiento riguroso de la documentación, rastreando la historia externa de las obras con una minuciosidad casi detectivesca, una casi exhaustiva investigación técnica en los casos en que era precisa para aclarar ciertas dudas, y una extraordinaria sensibilidad para calibrar el valor estético de las piezas maestras que el Louvre atesora.

El catálogo se abre con una muy bien documentada historia de las colecciones españolas del Louvre, desde las pocas obras presentes en las colecciones reales de Francia, hasta las últimas adquisiciones encaminadas a completar la presencia de la escuela española con obras de artistas no representados en la colección.

El catálogo propiamente dicho se ordena por siglos y, dentro de cada siglo, por orden alfabético de autores. Las fichas de ciertos cuadros son verdaderos ensayos o artículos de investigación apurados hasta lo más minucioso, con una bibliografía exhaustiva y unos utilísimos informes del estado de conservación. Gracias a esta ejemplar labor se han podido precisar algunas atribuciones objeto de discusión. Por ejemplo, la serie de *Hombres ilustres* procedentes del Studiolo de Urbino, en la que, a pesar de las precisiones apuntadas ya en 1991 por Reynaud y Ressor, ciertos autores se obcecaban en negar la intervención de P. Berruguete. No creo que, tras la publicación de este catálogo, quede alguna duda respecto a la presencia de Berruguete en el Studiolo y a su decisiva participación en el ciclo.

Importante aportación es la historia del soberbio lienzo de Carreño con la *Fundación de los Trinitarios* trazada con ejemplar minuciosidad.

La colección del Louvre, como es sabido, custodia muchas obras maestras de Ribera, Zurbarán, Herrera, Murillo y otros maestros; las excelentes fichas del catálogo suministran información completa y, a menudo novedosa, sobre lienzos más o menos conocidos, y sitúan en su correcto emplazamiento las obras más o menos imprecisas de atribución problemática.

El catálogo incluye las obras que el Louvre tiene depositadas en ciertos museos de provincia, obras generalmente de segundo orden, pero algunas de interés e, ignoradas, y otras que, siendo copias de originales conocidos, proporcionan datos valiosos para la valoración de artistas como Murillo, cuyo prestigio hizo que se multiplicasen sus copias. También incluye unas noticias sumarias de los cuadros que fueron en otro tiempo considerados españoles y han sido reatribuidos con posterioridad a otras escuelas, y, como anexos, proporciona las listas de obras españolas que figuraron en el inventario del Museo Napoleón y una lista de obras de colecciones nobiliarias españolas secuestradas por el Imperio Napoleónico. Todas las obras van reproducidas con muchos detalles y se acompañan de hasta 165 imágenes que proporcionan información complementaria.

Las responsables de este excelente trabajo, Veronique Gerard, Claudie Ressor, con la colaboración puntual de Philippe Lorentz y Almudena Ros de Barbero, han realizado un soberbio trabajo. Las fichas de los lienzos de Goya, que han sido redactadas por Jeanine Baticle, están llenas de noticias biográficas, fruto de su personal investigación y de muchas observaciones inteligentes y el Catálogo todo, como decíamos al principio, es absolutamente modélico y una aportación excepcional al conocimiento de nuestra pintura fuera de España, con un manejo exhaustivo de la bibliografía española más reciente, que, por desgracia, no es habitual en los historiadores extranjeros.

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

SALORT PONS, Salvador: *Velázquez en Italia*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002.

A fines del año 2002, aunque distribuido realmente a principios del año pasado, vio la luz el libro de Salvador Salort Pons, *Velázquez en Italia*. Su autor, doctor en Historia del Arte precisamente por las investi-

AEA, LXXVII, 2004, 307, pp. 327 a 336

gaciones que precedieron a la publicación de este estudio, materia de su Tesis Doctoral, había publicado con anterioridad resultados del trabajo que venía desarrollando en Italia desde hacía varios años. La base sólida de sus investigaciones eran los nuevos hallazgos documentales o la relectura de noticias ya conocidas que, aparte de su interés artístico, aportaban una trama personal, casi diaria, de la vida del pintor en Italia, sobre todo en lo relativo a su segundo viaje, allí donde se pensaba que ya estaba todo dicho. El libro presenta dos apéndices documentales de gran importancia, Apéndices **A** y **B**, en que se aporta un número sorprendente de documentos inéditos, como la carta a Roma del Cardenal Barberini (doc.a1, doc.a4, doc.a9), de diciembre de 1626, en que se envía un dibujo, retrato del Conde Duque, mencionando a Velázquez como pintor de Olivares. También el encargo al pintor, por parte de Giovan Carlo de' Medici, de algunos retratos de la familia real española (doc.a31), comentando el elevado precio que se hacía pagar Velázquez, la lentitud en terminar sus obras y el que dejase estas repeticiones de los retratos reales en manos de sus ayudantes, que no eran tan buenos.

El libro se abre con un importante capítulo donde priman los «documentos» visuales. No son éstos, cuando están tratados con el rigor con que lo hace Salort, menos importantes que la documentación de archivo, pero sí más complejos de analizar, al ser recibidos muchas veces como información subjetiva. La documentación que aporta, las pruebas y las informaciones cruzadas, revelan que las fuentes propuestas no son un deseo subjetivo de Salort sino una posibilidad real en la formación e intereses de Velázquez. Pintura de maestros del siglo XVI y muchos de sus contemporáneos, sobre todo de Guido Reni (p. 70), dejan ver que Velázquez tenía los ojos bien abiertos y que era, además, un «moderno», situado de lleno en la corriente vanguardista romana.

De ese capítulo se deriva, de forma natural, una parte fundamental del libro, como es el catálogo de las obras que Velázquez pintó en Italia, cuya cronología se revisa, o se precisa. Las noticias del catálogo se unen a las expuestas en los capítulos correspondientes, pero cabe destacar aquí las ideas sobre los dos paisajes de Villa Medici, considerados por Salort del primer viaje, con un análisis formal especialmente lúcido, y para los que propone la hipótesis, algo débil en su argumentación, de que puedan representar el mito de Teseo y Ariadna. Se fijan asimismo algunas novedades, como los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón, del Palacio Sacchetti en Roma, ya publicados anteriormente por el autor en el *Burlington Magazine*, así como algunas referencias documentales sobre el propietario de la *Costurera*, de la National Gallery de Washington, o del *Autorretrato*, del Museo de Valencia, que pertenecieron al famoso *castrato* Farinelli, y *El retrato de Juan de Pareja*, que fue de la colección Rufo. A ello hay que unir la gestación y derivaciones del retrato del Papa Inocencio X, nunca bien explicadas, a pesar de su importancia y de los estudios previos. Salort ha encontrado uno de los documentos más reveladores del catálogo, que ayuda a establecer con seguridad la fecha de realización del retrato del Papa y el de su cuñada, donna Olimpia, en julio de 1650 (doc.a66, doc.a67, pp.452-453) y no en abril de ese año, como argumentó Enriqueta Harris (E. Harris, («Inocencio X» *Velázquez*, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Madrid 1999, pp.203-219). La nueva cronología evidencia, además, que Palomino fantaseaba al afirmar que Velázquez retrató a su esclavo, Juan de Pareja, como ensayo para pintar al Papa, lo que era a todas luces, y ahora queda demostrado, una de esas leyendas de artistas, con un punto de ingenuidad de otros tiempos. Es interesante, por otro lado, la revalorización de la *Riña ante la embajada de España*, de la colección Pallavicini, publicada por Longhi hace años como de Velázquez y explicada ahora con un nuevo y brillante análisis formal que aclara las dudas sobre su paternidad, demostrándose, además, documentalmente que Velázquez pintó *bambocciate* o pintura de género, en Roma. Un asunto que se ha hecho de actualidad, es la identificación del conocido como *El Barbero del Papa*, recientemente adquirido por el Prado, para el que el autor apunta la posibilidad, a través del análisis del cuadro como retrato íntimo, sin pretensiones oficiales, de que se pueda tratar de Juan de Córdoba, amigo y mano derecha de Velázquez en Roma, coleccionista de obras de Algardi.

El segundo viaje a Italia constituye, sin duda, uno de los capítulos fundamentales del libro, al ser resultado de los hallazgos documentales más numerosos. Se utilizan 24 documentos rigurosamente inéditos, todos recogidos en el «Apéndice documental B», que han de añadirse a los publicados por el autor en *Archivo Español de Arte*, en 1999, sobre el segundo viaje, más los 26 conocidos y publicados en otros lugares, no incluidos en el recientemente publicado *Corpus Velazqueño* (Madrid, 2000). Finalmente, aparte de los documentos, Salort utiliza dos fuentes muy poco conocidas en España, que merecen un estudio en mayor profundidad, pues son asombrosamente ricas en información artística: El *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterrae*, de Domenico Laffi, publicado en Bolonia en 1682, y el manuscrito de Giovanni Mitelli, *Vita et opere di Agostino Mitelli...*, conservado en el Archivo del Archiginnasio de Bolonia.

El capítulo III es resultado de la investigación documental de Velázquez en Italia, que se completa en el «Apéndice documental B», al tratar de los artistas que vinieron a España a trabajar para Felipe IV, algunos como resultado directo de las gestiones realizadas por Velázquez en ese segundo viaje. Dionisio Mantuano, Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna.

El capítulo IV revisa las relaciones artísticas entre Madrid y Módena, tomando como eje a Velázquez. Salort ha releído la documentación publicada por Venturi, aportando nuevos documentos, como el que revela las instrucciones del Duque de Módena a su embajador en Madrid, Ottonelli (doc.a91), en que proponía a

Felipe IV, a través de Velázquez, el regalo de un cuadro de Correggio, nada menos que *La Noche*, ahora en Dresde, a cambio de la devolución del presidio de la ciudad de Correggio, controlado por los españoles. Otros documentos inéditos aclaran y precisan la procedencia de obras importantes de la colección real, que guarda en la actualidad el Museo del Prado, no recogidos aún en las recientes publicaciones del Museo sobre algunas de estas obras, como el que trata sobre la escultura clásica de la *Apoteosis de Claudio*, llegada a Madrid, como regalo del cardenal Colonna al rey en 1665, con motivo de la boda de la infanta Margarita con el emperador Leopoldo de Austria. Otro documento habla del grandioso lienzo de *Jesús ante los doctores* de Veronés (Prado), de un *Autorretrato* de Tiziano (Prado) y de *La bajada de Jesús al Limbo*, también de Veronés, en El Escorial. No se sabía que estas pinturas habían pertenecido al Almirante de Castilla y fueron puestas a la venta en Génova en 1647, fecha que hace posible, según Salort, la intervención de Velázquez en su adquisición para el rey. Esta documentación permite, además, aclarar la procedencia de *Jesús ante los doctores*, de Veronés, así como pensar que el *Autorretrato* de Tiziano viejo, del Prado, que siempre se ha pensado era el que tenía Rubens, sea el que tenía el Almirante y, además, refuerza la atribución a Veronés de *La bajada de Jesús al Limbo*, que se ha puesto en duda en los últimos años, a pesar de su extraordinaria calidad.

MANUELA B. MENA MARQUÉS

BESERAN RAMÓN, Pedro. *Jordi de Déu y el italianismo en la escultura catalana del siglo XIV*. Diputación de Tarragona. Tarragona, 2003. 426 pp. Fotografías en blanco y negro.

Tesis doctoral presentada el año 1996 en la Universidad de Barcelona.

La historiografía artística medievalista catalana, ha centrado principalmente sus estudios en la influencia francófona ejercida en el arte catalán, dejando en cierta manera de lado otras posibles aportaciones como la que nos ocupa: la italiana; como dice el autor «...en la escultura la aportación italiana se atribuye como puntual e intrascendente a la hora de configurar una síntesis autóctona, basada en un galicismo determinante y exclusivo...»; esto viene a cuenta porque la primera parte del libro nos introduce a los primeros ejemplos de obras propiamente italianas realizadas en Cataluña, como son el sepulcro de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona, realizado en parte por Lupo di Francesco, u otras obras con claras influencias italianizantes como el sepulcro del Arzobispo de Tarragona y Patriarca de Alejandría Juan de Aragón, en la catedral de Tarragona, los retablos del apodado Taller de San Joan de les Abadesses; otros aspectos estudiados en este apartado son: el escultor Jaume Cascalls (su muerte acaecida en torno al año 1378) figura clave del siglo xiv influenciado por el maestro italiano Giovanni Pisano y otros artistas italianos; la influencia italiana en la pintura catalana; las zonas del Languedoc y la Provenza zonas receptoras de modelos italianos y a la vez propagadoras hacia las tierras catalanas.

La segunda parte se centra exclusivamente en la figura y eje central de la obra: el escultor Jordi de Déu, volviendo a las palabras del autor «...las novedades que este trabajo intenta aportar a la figura de Jordi de Déu son tanto de conjunto como de detalle: de entrada una visión global de esta figura para que comportase un análisis de toda su producción, ya que era un tema pendiente y a la vez necesario. Nada más desde una visión general se hacía posible ordenar el amplio listado de sus obras, no siempre documentadas, en una serie cronológica coherente, y que al mismo tiempo se ha modificado y enriquecido a la luz de nuevas propuestas...».

Jordi de Déu (su muerte acaeció probablemente hacia 1418) fue en un principio un esclavo griego adquirido por el escultor Jaume Cascalls que trabajó como escultor en el taller del mencionado Cascalls; la primera noticia documental al respecto sobre este escultor la encontramos el año 1363 con motivo de los trabajos que Cascalls llevaba a término en los sepulcros reales del monasterio de Santa Maria de Poblet, su «liberación» como esclavo (aspecto en cierta manera por esclarecer y precisar exactamente) se cree que sucedió entre el período de 1378/9 y 1380. Entre 1385 y 1390 se establece en Tarragona (donde instala su propio taller), entre el período de 1390 hasta el 1410/15? se instala en Barcelona. De su producción escultórica (influida por modelos italianos, transmitidos a la vez por su maestro Cascalls) podemos destacar: el sepulcro y retablo de Sant Martí para la iglesia de Santa Maria de Cervera, sepulcros reales del monasterio de Poblet, retablo de la Concepción para la iglesia de Vallfogona de Riucorb, retablo de San Lorenzo para la iglesia de Santa Coloma de Queralt, esculturas del muro de cierre del coro de la catedral de Barcelona, decoración escultórica de la fachada del Ayuntamiento de Barcelona, etc.

Concluimos esta breve recensión que daría para extendernos mucho más, mencionando la importante cantidad de reproducciones fotográficas que ilustran los textos.

RAMÓN RIBERA

AEA, LXXVII, 2004, 307, pp. 327 a 336

ROKISKI LÁZARO, M^a Luz. *Documentos sobre escultura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 2003. 640 pp.

Esta magnífica colección de documentos se compone de cuatro grandes secciones que reúnen en su primer apartado las noticias relativas a la vida familiar de los artistas, por orden alfabético. La segunda sección se ocupa de los documentos que se refieren a la formación del artista o a la distribución del trabajo incluyendo las muy interesantes cartas de aprendizaje o los contratos de compañías que tanto clarifican en el entendimiento del ejercicio de la profesión, dedicando una tercera parte a los aspectos del comercio de la madera, de especial relevancia en Cuenca por su conocida riqueza forestal. Un último apartado contiene los documentos referidos a la obra escultórica realizada completado por un importante apéndice documental sobre el mueble y alguna noticia sobre los Procesos inquisitoriales más conocidos que como se sabe aportan datos de extraordinario valor para la historia del arte de su correspondiente época.

Entre los nombres de artistas sobre los que se aporta documentación destacan los de Gaspar Berruguete, Pedro de Villadiego, Giraldo de Flugo, Esteban Jamete, sobre el que la autora aportó noticias fundamentales en otras varias de sus publicaciones, utilizadas ampliamente, no siempre respetando su novedad, en la bibliografía sobre el escultor, y aún otras noticias sobre Francisco de Luna, el «ymaginario» Micael Angel, Saceda, Tiedra o Villadiego. Se aportan Cartas de dote y arras, testamentos, poderes, noticias sobre pleitos habidos por ellos, Cartas de pago y finiquito etc.

Son muy interesantes los contratos de aprendizaje o los referentes a la compra de madera pero quizás, para el estudioso son más atractivos los relativos a obras escultóricas de importancia en la provincia como los que se transcriben sobre el interesante retablo de Santa Elena obra de Jamete, el de los Santos Fabián y Sebastián, debido a Tiedra o el encargo a Saceda de otro para la Capilla del Espíritu Santo, los tres en la Catedral. La noticia se acompaña, en su caso, de la bibliografía anterior que recogió el documento. Son importantes las noticias de por ejemplo la obra en estuco para la iglesia de los Jesuitas encargada a Musante y a Rómulo Cincinato, el encargo de un bulto de alabastro a Diego de Flandes o la referida al Arco triunfal que se erige a la entrada en la ciudad de Felipe III —Felipe II en el texto, por errata de la imprenta— y muy curiosa la referida a una muestra en madera que se haría para una «dança». La transcripción del proceso al platero Alexandre, cuyo nombre Tristán del Vago con un hermano pintor en Italia llamado Perino del Vago, datos que en su día preocuparon a la autora por la identidad del nombre de este último con el conocido pintor italiano Perino del Vago, no posible por la diferente cronología, o el proceso incoado al tapicero Botma, proporcionan asimismo noticias de gran interés para la historia artística en Cuenca en aquellos años.

No es posible destacar otros muchos aspectos que presenta esta importante publicación que con cuidadosos índices proporciona al investigador el instrumento ideal para el estudio del campo concreto de la escultura renacentista en Cuenca en un específico entorno constituido por artistas de otras ramas como el platero Becerril o el rejero Arenas, los principales mecenas de la ciudad, las condiciones socio-económicas en las que se desarrolla la actividad artística, etc. Modelo de investigación, sería de desear que esta rama de la historiografía artística se incrementara con ejemplares similares.

MARGARITA ESTELLA

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel, *La vista de Cuenca desde el Oeste (1565) de van den Wyn-gaerde*. Cuenca, Diputación de Cuenca, 2001, 412 pp., con numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.

Este libro, a pesar de estar fechado en el año 2001, se ha distribuido en el 2003, fecha en que llegó a nuestras manos. Su autor lleva un número considerable de años publicando estudios sobre su tierra, entre los que se encuentran diversas aproximaciones al tema de este libro: las vistas que Wyngaerde hizo en la provincia de Cuenca, tanto las de la capital de la provincia, como la de Belmonte. Ahora realiza un estudio integral y exhaustivo de una de las dos vistas de la ciudad, concretamente la del Oeste y anuncia una nueva publicación en la que analizará la del Este.

En primer lugar aborda el estado de la cuestión, tanto de los datos publicados sobre el autor, su estancia en España y diversos aspectos de su obra, como de las fechas y circunstancias de su visita a Cuenca y Belmonte, aportando sus propias opiniones sobre ambos temas. En este sentido, el profesor Ibañez piensa que Wyngaerde estuvo en Belmonte en 1563, dos años antes de fechar las vistas de Cuenca y que no existió el denominado «viaje a la Mancha» que incluiría Alcalá de Henares, Guadalajara y Cuenca, pues no se puede considerar a ninguna de las tres ciudades como manchegas y ni siquiera está clara «la existencia de un proyecto global de trabajo para las tres ciudades».

Ibañez ha buscado el lugar en el que se situó el pintor para dibujar la vista y ha llegado a la conclusión de que no fue uno solo, sino varios los lugares en los que se instaló para ver la totalidad de la ciudad, dada la

AEA, LXXVII, 2004, 307, pp. 327 a 336

especial configuración geográfica que tiene. Esto queda claro en los diversos dibujos que se conservan e incluso en el dibujo definitivo, en el que, al unificarlos, quedan falseadas algunas zonas que no se corresponden con la realidad.

En un tercer capítulo sitúa la vista del Oeste de Cuenca en el contexto de la obra de Wyngaerde y, sobre todo, en el de las representaciones de ciudades europeas, tanto de las precedentes como de las contemporáneas, ya que Europa, en esos momentos, sufría un auténtico «furor geográfico» según palabras del autor. Destaca, además, la variedad de métodos de trabajo del pintor nórdico, ya que se ajustaba a los contextos topográficos de las ciudades que representaba.

En el resto del libro, que suma las tres cuartas partes del mismo, desmenuza de manera magistral cada fragmento de la vista. Identifica los edificios, muchos de ellos desaparecidos o muy alterados por sucesivas intervenciones; señala diversos aspectos profesionales que aparecen en la vista, que hoy ya han desaparecido y cuyos solares han sido ocupados por el caserío: los madereros que hacían descender por el río Júcar los troncos de los árboles de la sierra hasta los embarcaderos de la ciudad, las olleras de San Antón, los molinos, batanes y tiradores; analiza los distintos barrios, tanto los modernos arrabales, como el casco antiguo, comparándolos con su representación en las vistas de Llanes (1773), el plano de Mateo López (fines del siglo XVIII), antiguas fotografías hechas entre los años finales del siglo XIX y los años cincuenta del XX, y su estado actual. Esto le lleva a deplorar la profunda transformación que ha sufrido la ciudad de Cuenca hasta fechas muy recientes, en la que ha perdido buena parte de su patrimonio arquitectónico y urbanístico por ignorancia, desinterés o especulación, o quizá por todo ello.

Se trata, en fin, de una interesantísima obra a través de la que podemos apreciar el pasado de una ciudad única, que, a pesar de sus pérdidas, es hoy Patrimonio de la Humanidad. La edición, muy cuidada y profusamente ilustrada, realza aun más el valor de este libro.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

PÉREZ SEGURA, Javier, *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC-MEIIAC (Col. «Biblioteca Historia del Arte», n.º 4), 2003.

Los flirteos entre el arte y el Estado han sido merecedores de más de un comentario en la historiografía artística actual, demostrándonos con claridad la existencia de un correlato político-artístico a lo largo de la historia. En esta misma línea, la obra de Pérez Segura nos aproxima a los años previos a la Guerra Civil, analizando con exhaustividad la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) y sus encuentros y desencuentros con el gobierno de la República.

La línea argumental se desarrolla a través de siete capítulos, en los cuales el autor parte de un análisis general de la situación del arte moderno durante la primera mitad de los treinta, para examinar, posteriormente, la formación, apogeo y decadencia del colectivo. Este periplo por nuestros agitados años prebélicos se completa con una extensa y detallada bibliografía sobre el tema.

El grueso de la obra, por tanto, se centra en las actividades de la SAI entre 1931-1936, ofreciendo una amplia panorámica de sus acciones y estrategias en pro de la revitalización cultural y patrocinio del arte moderno, como camino hacia la renovación del anquilosado gusto artístico del público español. Como demuestra contundentemente el autor, estas actividades se vieron amparadas por el Gobierno, que encontró en la SAI una agrupación perfecta para la renovación y modernización tanto de la cultura artística nacional, como de la imagen de la nueva España republicana. Dicha colaboración supuso un oportuno beneficio para el colectivo artístico, que fue dotado de apoyo institucional y de los medios económicos pertinentes para el desarrollo de su intensa labor de divulgación artística. Así, las empresas de la SAI tocaron campos tan variados como la exportación del arte moderno español, a través de la organización de exposiciones en el extranjero; el apoyo del arte vivo dentro de la península, mediante la realización de exposiciones monográficas de artistas como Torres García; la creación de un espacio para la reflexión sobre las artes plásticas, como la revista *Arte*; o los proyectos para el comisariado de exposiciones de artistas extranjeros en España. Desafortunadamente el apoyo estatal con el que contaba la SAI se debilitó hasta extinguirse durante el año 1933, rubricando la crónica de una muerte anunciada para el colectivo, que dio sus coletazos definitivos en la exposición de París de 1936. La utopía de la vanguardia artística abanderada por el Estado había llegado a su fin, disolviéndose directamente en la brutalidad de la Guerra Civil y en el oscurantismo de los años de posguerra. Estas circunstancias, a pesar de escindir la labor de la SAI y dificultar la materialización de sus objetivos iniciales, no empañan, como se demuestra tras la lectura de la obra, los años de fecunda actividad de esta Sociedad Ibérica con la cual se dieron destacados pasos para la superación del ostracismo del arte moderno español en Europa y en la propia España.

En conclusión, este libro supone un serio y riguroso trabajo de investigación que permite un avance para

AEA, LXXVII, 2004, 307, pp. 327 a 336

el descubrimiento de nuestros complejos años treinta, y que, como afirma en el prólogo Jaime Brihuega, está destinada a convertirse en obra de referencia durante largo tiempo.

Por otro lado, junto al papel esclarecedor del autor, hemos de destacar también el valor de la apuesta de la colección Biblioteca de Historia del Arte del CSIC, para la recuperación y entendimiento de la historia artística de nuestro —todavía hoy— desconocido siglo xx.

PAULA BARREIRO LÓPEZ

Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX. San Sebastián, Ed. Nerea, 2003. 191 págs. con ilustraciones en color.

El ambicioso proyecto de compilar el rico patrimonio artístico y arquitectónico del País Vasco, en tan pocas páginas, no defrauda debido a la excelente sintetización llevada a cabo por reconocidos especialistas en cada uno de los periodos, profesores de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco.

En cada uno de los estudios se abordan las obras de arte en el ámbito histórico y geográfico, en que fueron creadas, sin olvidar el análisis estilístico, los artistas que las crearon y las auspiciaron. El arte medieval corre a cargo de Felicitas Martínez de Salinas Oceo y Juan José Usabiaga Urkola, quienes se dedican a la escultura y a la arquitectura, en el Románico, extendiéndose más en el periodo gótico donde se incluyen, además, las artes figurativas. El periodo del arte moderno, dividido en dos apartados, el Renacentista y el del Clasicismo y Barroco de los siglos xvii y xviii, corren a cargo de Pedro Luis Echeverría Goñi y José Javier Vélez Chaurri. Finalmente, el Arte contemporáneo, del xviii al xx, es estudiado por Ana Begoña Azcárraga y Sesqui Castañer López.

Las ilustraciones que acompañan a cada texto, resaltan el interés de los mismos y abunda en la necesidad de este tipo de publicación para el conocimiento de cualquier tipo de lector, especialista o no, ya que muchas de las obras son difíciles de fotografiar o visitar. Si la pintura, por ejemplo del Renacimiento no ofrece ejemplos a destacar, no ocurre así con la arquitectura, con magníficos ejemplos como el palacio de Floreaga en Azcoitia, la Universidad de Oñate o el sepulcro de Cristóbal Martínez de Alegría, en la catedral de Vitoria. El periodo barroco destaca por su arquitectura civil y religiosa en la que se incluyen espléndidos retablos con magníficas esculturas, tanto de artistas del país, como el de Jáuregui, Gutiérrez y del Solar, en la iglesia de Santa María, de Amorebieta, como del madrileño Luis Salvador Carmona en el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Segura. En cuanto a la pintura, tanto madrileños importantes como Cajes, Antolínez y Carreño, como andaluces como Cano, están representados con espléndidas obras. El navarro Berdusán y el flamenco Gaspar de Crayer, se hallan también presentes en este panorama pictórico. El arte contemporáneo es importante en el País Vasco en todas sus manifestaciones, el puente de María Cristina de San Sebastián, el teatro Arriaga de Bilbao y la modernista Casa Montero, también en esta ciudad, hasta el Museo Guggenheim son sólo unos pocos exponentes de ello. Con la escultura y la pintura ocurre lo mismo, la calidad de los Zuloagas, de Zubiaurre en pintura, como los Chillida y Oteiza, hablan por sí mismos de la importancia del patrimonio vasco en el campo artístico.

La bibliografía y la magnífica edición subrayan la calidad del proyecto presentado en este libro.

ISABEL MATEO GÓMEZ