

BIBLIOGRAFÍA (*)

BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.: *La policromía barroca en Álava*. Diputación Foral de Álava. Vitoria, 2001, 396 págs. con ilustraciones en color y en blanco y negro.

Se aborda el estudio de un tema casi inédito en el que no se ha investigado hasta el momento y al que el autor ha dedicado su Tesis Doctoral bajo la dirección del profesor Vélez Chaurri, adaptando al caso barroco la metodología empleada de modo novedoso por el profesor Pedro L. Echeverría Goñi en su «Policromía del Renacimiento en Navarra». El resultado no ha podido ser más satisfactorio y sus conclusiones pueden ser aplicadas a marcos geográficos más amplios.

Fernando Bartolomé, que tiene ya publicados diversos artículos sobre el tema, ha estructurado el trabajo en cinco grandes apartados, el primero sirve de contextualización histórica y el segundo define la policromía y su función fundamental en la imaginería religiosa barroca y la figura del pintor-dorador en sus aspectos familiares, profesionales y sociales con un estudio de la clientela muy documentado. El tercero aborda el proceso de contratación, ofrece un inteligente y pulcro manejo de las abundantes noticias e interesantes cuadros de relación entre la contratación de las obras y el periodo estacional así como de precios. Verdadero núcleo del libro es el cuarto capítulo dedicado a la *Policromía en Álava* en el que se trata en primer lugar de aspectos técnicos precisados a través de la documentación y algunos formularios para pasar a continuación a analizar los modelos ornamentales, una de las partes más trabajadas del libro, distinguiendo los organismos vegetales, las imitaciones textiles y las formas artificiales, rocallas y cartelas, miniaturas y paños. Recoge el autor un amplio repertorio ornamental en cuyas fuentes europeas indaga. Fundamental me parece los tres periodos o fases sucesivas de la policromía que propone y que denomina con expresiones extraídas de la documentación lo que constituye un acierto: Pintura del *natural* (1580-1675), de las *lucos y sombras* (c. 1675-1735) y rococó o *chinesca* (c. 1735-1775). Esta fase da paso a la policromía neoclásica denominada de *paños naturales*. Finalmente en el quinto capítulo el autor estudia los pintores-doradores alaveses con sus correspondientes catálogos de obras.

El libro incorpora al final un glosario de términos que resulta muy útil para la comprensión del mismo. Fernando Bartolomé maneja los datos documentales y las referencias bibliográficas con rigor y precisión y los interpreta consiguiendo así un trabajo maduro con discurso propio. Una conclusión importante es, sin duda, la dependencia de la policromía alavesa de los centros castellanos de Madrid y Valladolid, otra las tres fases de evolución que propone y sus respectivas denominaciones que, a buen seguro, podrán aplicarse en otros escenarios geográficos peninsulares. La edición de la obra, magníficamente ilustrada, ha sido posible gracias a la Diputación Foral de Álava.

M.^a CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA

Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco. María Carmen Lacarra Ducay (Coord.). Institución «Fernando el Católico». Zaragoza, 2002. 396 págs. con numerosas il. en b/n.

El volumen, que recoge las lecciones impartidas en el curso de la Cátedra «Goya» del año 2001, presenta interesantísimas visiones de la evolución del retablo en distintas épocas del gótico al barroco en las zonas geográficas españolas más importantes en aquellos tiempos en relación al tema tratado.

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

Redactados los trabajos por los mejores conocedores del tema en distintas áreas, inicia la serie un extenso resumen sobre *El retablo gótico en Castilla*, sabiamente elaborado por Clementina Julia Ara, que nos introduce en su evolución desde el frontal hasta su culminación en los magníficos retablos de Gil de Siloe, el magistral maestro de los últimos años del siglo xv. Jesús María Parrado del Olmo estudia a *Pedro de Guadalupe (¿-1530)* y *la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo xvi* analizando el interés de este escultor en la introducción de las nuevas normas renacentistas por su intervención en el retablo mayor de la Catedral de Palencia y otras obras aunque aclara que su labor no tuvo la repercusión lógica, al menos en estos años, pues los retablos que se hacen en las primeras décadas de esta centuria en esta zona están más en la línea del último gótico burgalés tanto por la conocida estancia en Valladolid de sus dos mejores representantes, Gil de Siloe y Simón de Colonia como por la resistencia general que se advierte a la introducción del modelo renacentista. La situación cambia con la difusión de los modelos que pudieron proporcionar retablos como el de la Capilla Real de Granada, el mayor de la capilla del Condestable en la Catedral de Burgos o el de la Mejorada de Olmedo, aunque por ejemplo en la zona de Zamora siguen construyéndose retablos góticos hasta el 1530. Un cuidado estudio de Carmen Lacarra da noticia exhaustiva sobre *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)* en la Seo de Zaragoza construido en dos fases, sotobanco y banco debidos al gran escultor barcelonés Pere Johan y encargado del cuerpo del retablo el no menos célebre Ans Piet Danso, el llamado Maestre Hans, con la intervención de otros grandes artistas en los años que transcurren desde el inicio de su construcción hasta su restauración después de su incendio, ya a fines del siglo xv, por Morlanes el Viejo interviniendo en su policromía grandes pintores de la época como Bartolomé Bermejo. Carmen Morte se ocupa en un extenso estudio de *La gran renovación escultórica en Aragón* en la primera mitad del siglo xvi en la que los nombres de Morlanes el Viejo, Damián Forment, Gabriel Joly, Esteban de Obray y Giovanni Moreto dan ya idea de su importancia. Centra su estudio en la figura del valenciano Forment, el factor más importante de esta renovación, cuyas numerosas y magníficas obras pudieron llevarse a cabo por su organizado taller en el que se forman los mejores escultores de la zona incluido el castellano Gregorio Pardo, el hijo de Felipe Vigaray o Bigarny. Se analiza su sistema de trabajo y la importancia que concedió al diseño aunque apenas se ha conservado alguno de su mano. *La producción de retablos en piedra en Cataluña durante el período gótico* se analiza minuciosamente por María Rosa Terés Tomás que nos introduce en un tema menos conocido por el estudioso. Su modelo, que en principio fueron los trípticos de marfil de la época, los relaciona con lo francés advirtiéndose una derivación a lo italiano en el grupo de San Juan de las Abadesas. Se analiza la importante labor de los escultores reales como Jaume Cascalls, el interés de los retablos de la zona de Lérida y la excepcionalidad de los últimos ejemplares como el de la Catedral de Tarragona en el que interviene el ya mencionado escultor Pere Joan. Joaquim Garriga Riera estudia los *Escultores y retablos renacentistas en Cataluña (c. 1500-1640)*. En una breve y lúcida introducción establece la evolución del retablo en el renacimiento que desde un primer momento de la tradicional retablística «a la flamenca» evoluciona hacia su «italianización» en un proceso relativamente corto pero que en su último estadio no consigue imponer la unidad visual de la representación, la unificación óptica de la imagen que lleva a Italia, en sus últimas consecuencias, al «mirabile composto» berniniano. La descripción y avatares del retablo del Monasterio de Poblet, obra de Damián Forment y el primer retablo escultórico renacentista en Cataluña, la personalidad de Díaz de Liatzaso y Juan de Tours y de otros muchos escultores trabajando en la región, la preponderancia de la obra escultórica en los retablos del último tercio del siglo xvi y la interesante personalidad de Agustín Pujol II son los temas que completan este denso estudio. Jesús Criado Mainar estudia *Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo xvi. 1550-1590*. Expone como a la gran época de la escultura aragonesa de la primera mitad de la centuria sucede una etapa mucho menos brillante debido, entre otras causas a que los mejores discípulos de Forment, como Gregorio Pardo, Arnao de Bruselas o Juan de Beauves trabajaron como profesionales fuera de Aragón y también por que Zaragoza pierde su papel rector. En una amplia visión de la escultura aragonesa de estos años destaca algunas empresas de indudable interés como la decoración de la Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza, cuyo diseño y control ejerció el pintor Cósida, la importante huella de la obra de Anchieta en Aragón, la actividad de otros artistas menos famosos y otros aspectos como la influencia que se advierte de Serlio en la retablística a partir de los años de 1560. Un último capítulo debido a Ernesto Arce Oliva se ocupa de *El retablo escultórico en Aragón durante el siglo xvii* al que de forma intencionada no da el nombre de «barroco» por circunstancias que lo aconsejan. Uno de sus párrafos se extiende en el análisis de «el artista y su clientela», destacando la poca relevancia social de el escultor en la época. Destaca la importancia del retablo romanista que tomó como modelo el de Astorga de Becerra y diferente del más clasicista inspirado en el del Escorial trazado por Juan de Herrera. De acuerdo a sus normas también evoluciona en este doble sentido el lenguaje propiamente escultórico proporcionando ejemplos claves para la comprensión de estos conceptos. Muy a finales de la centuria se inicia la época de los retablos del pleno barroco o churriguerescos con influencias berninescas muy marcadas en algunos casos y destaca el interés de la figura del escultor Gregorio de Mesa y su hermano Antonio. La síntesis que se ha expuesto quiere dar noticia de estos interesantes estudios que proporcionan un análisis muy profundo del arte de la retablística en Aragón y Cataluña del Gótico al Barroco sin olvidar lo que ocurre en Castilla.

MARGARITA M. ESTELLA

AEA, LXXVII, 2004, 305, pp. 99 a 105

TRUNK, Markus. *Die «Casa Pilatos» in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen in Spanien des 16 Jhs.* Mit Fotos von Peter Witte. Mainz am Rhein. Verlag Philipp von Zabern, 2002. (Madrider Beiträge. Band 28. Deutsches Archäologisches Institut Madrid). 322 págs. con 89 láms. B/N.

La monografía que ahora se analiza estudia la amplia y no documentada colección de Antigüedades que reunió en los años de su mandato como Virrey de Nápoles (1558/59-1571) Pedro o Per Afán de Ribera, I Duque de Alcalá, conservada en su mayor parte en el lugar de origen para el que fue destinada, la llamada «Casa de Pilatos» en Sevilla. Complemento del estudio es la revisión de otras colecciones españolas de Antigüedades que también se conformaron en el siglo XVI.

En un amplio primer capítulo se estudia la historia de este Palacio ducal que según aclara el autor se atiene en sus líneas generales a la magnífica monografía de Lleó Cañal, aunque en su caso añade algún dato, como por ejemplo el referido a la efectiva donación de Pío V de alguna antigüedad a Per Afán de Ribera. Se analiza la construcción del palacio desde los tiempos del Primer Marqués de Tarifa, Don Fadrique Enriquez de Ribera, que inicia la remodelación de su antigua fábrica y enriqueció su patrimonio artístico con ricas esculturas italianas de la época, completada a «la italiana» por Per Afán de Ribera. Sigue el estudio del origen de la colección de esculturas antiguas, los avatares que a través del tiempo sufrió, la construcción de su otra residencia palacial en Bornos, muy similar a la sevillana, y el traslado a Madrid de parte de sus Antigüedades cuando la Casa de Medinaceli hereda los bienes de los Duques de Alcalá.

En una segunda parte muestra la disposición de las obras reunidas en el «Patio Grande», el «Jardín Grande» y el «Guardarropa», destinado a Antiquarium, para cuya construcción Per Afán de Ribera lleva a Sevilla al italiano Benvenuto Tortello. La organización sigue las pautas comunes a las de los Palacios italianos de la época presidida por un determinado programa que también al pasar los años ha variado. De la restauración de las esculturas antiguas en mal estado se ocupó el también italiano Giuliano Menichini.

Después de referirse a las imitaciones existentes en la colección, en la que hay que destacar la ausencia de falsos, y aludir a concretos problemas iconográficos de alguna de sus piezas expone más ampliamente la historia de algunas de las colecciones de Antigüedades españolas de la época en general muy poco conocidas con un apéndice sobre las que se formaron en los siglos XVII y XVIII, analiza la historiografía española sobre el tema y el papel que jugaron en la formación de las colecciones los diplomáticos destinados a Italia, la labor de los cronistas e historiadores y otros aspectos de este mundo de amantes de la Antigüedad.

El núcleo fundamental del estudio lo constituye el minucioso catálogo de las obras de la colección en cuyas fichas se analiza uno a uno los problemas que presentó su estudio. Incluye la descripción de 86 esculturas, 28 inéditas, de las que 36 son cabezas y estatuas antiguas, 37 relieves y otras representaciones plásticas de la Antigüedad como Apolo, Baco etc. (cat. 378-38), además de 17 esculturas modernas, copias de originales antiguos incluida una muy poco común réplica de una estatua tipo del Hermes Richelieu.

La magnífica monografía, de tanto interés para el arqueólogo como para el historiador del arte moderno, concretamente de los dedicados al Renacimiento, tiene una base documental de gran interés en la que apoya sus conclusiones como el minucioso análisis de los inventarios de la familia incluido el fundamental «Inventario de los bienes de la Casa de Pilatos» redactado en 1751, cuyo transcripción se incluye, o de las referencias literarias de la época. Sus minuciosos índices, cuidada tipografía y magníficas láminas facilitan la consulta de la publicación, sin duda imprescindible para el interesado en el tema.

MARGARITA M. ESTELLA

AGÜERA ROS, J. C.: *Pintores y pintura del barroco en Murcia.* Murcia, Tabularium, 2002, 479 págs. + 313 figs.

La trayectoria investigadora del profesor Agüera sobre nuestra pintura barroca avala el interés del libro que hoy nos presenta. El autor ha conseguido insertar en el panorama pictórico español la pintura murciana, como un foco destacado de producción enriquecido por los contactos con otras escuelas nacionales y foráneas, amén del conocimiento del mundo del grabado, especialmente el flamenco.

Para llegar a un pormenorizado conocimiento de la pintura barroca murciana, el autor ha espigado en fuentes antiguas y abundante bibliografía, ofreciéndonos una crítica sobre ella, especialmente de los estudios específicos y puntuales aparecidos sobre el tema, en general, y sobre los diversos pintores que la constituyeron. Este capítulo significa una verdadera aportación documental y un instrumento utilísimo de trabajo.

En otro apartado del libro el profesor Agüera aborda el estudio de los diversos pintores murcianos subdividiéndolos por «generaciones»: la del primer cuarto del siglo XVII, la de los nacidos hacia el año 1600, la generación activa en 1660, y los epígonos. La metodología seguida, como el propio autor indica en la intro-

AEA, LXXVII, 2004, 305, pp. 99 a 105

ducción, es la utilizada por Angulo y Pérez Sánchez en sus volúmenes de la Pintura Española, es decir, una biografía y un catálogo razonado de la vida y obra de cada pintor. En casos puntuales se citan sucesos históricos y otros de matiz más cotidiano, que marcaron cambios de estilo y encargos.

En cada pintor se profundiza en sus fuentes de inspiración —muchas marcadas por el grabado— y su aportación personal que, como en el caso del San Lucas pintado por Francisco García Pérez, en la Capilla de los Vélez de la catedral murciana, muestra una curiosa y nada usual iconografía.

Pintores como Orrente, Miguel de Toledo, Acevedo, Suárez, Villacís, Gilarte, Senen Vila, etc., son representantes de un interesante y fructífero periodo de nuestra pintura barroca, que no se limitó a cubrir las necesidades de la comarca murciana, sino que fructificó fuera de ella y que, en otro aspecto, confirma la interrelación de las escuelas peninsulares.

Completa este panorama un capítulo dedicado a los doradores y otros artífices de la pintura murciana, así como un apéndice de obras anónimas y una completísima bibliografía final. Todo ello ilustrado con excelentes fotografías y una cuidadosa edición.

ISABEL MATEO GÓMEZ

HIDALGO OGÁYAR, Juana: *Los Mendoza y Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002. 148 pp. con ilustraciones en blanco y negro.

La doctora Hidalgo lleva muchos años investigando las relaciones de la familia Mendoza con el Arte. Fruto de sus últimos estudios es este libro en el que deshace la maraña familiar de miembros que se casan entre sí y llevan los mismos nombres y apellidos y que tantos quebraderos de cabeza han proporcionado a los que se han acercado a esta familia. Esta aclaración es, ya, una importante aportación para que el «quien es quien» de los Mendoza.

Según palabras de la autora, a partir del establecimiento de la Universidad en Alcalá de Henares, se fundaron numerosos colegios y conventos con el apoyo incondicional de poderosas familias que se convirtieron en sus patronos y adquirieron el derecho de enterramiento. Entre estas familias destacó, precisamente, la de los Mendoza, muchos de cuyos miembros, sobre todo femeninos, y de varias de sus ramas, estuvieron muy relacionados con la fundación o ampliación de nuevos establecimientos.

A través de un apoyo documental importante ha ido encontrando estas relaciones, entre las que cabe destacar la fundación del Convento de Dominicas de Santa Catalina con los bienes de doña Juana de Mendoza y Zúñiga, en su propia casa, con la condición de ser enterrada en su iglesia; el Convento de Dominicos de «la Madre de Dios» con los de doña María de Mendoza de la casa de los Condes de Mérito y completado por don Gregorio de Silva, príncipe de Mérito, que adquirió el patronato; varios miembros de la rama de los condes de Coruña, fueron patronos del Colegio del Santo Ángel de la Guarda, el colegio de Santa Catalina o de «los Verdes» etc. Pero quizá haya que destacar a los Marqueses de Mondéjar, íntimamente relacionados con Alcalá y que realizaron no pocas fundaciones. Entre ellos destaca otra María de Mendoza, hija del segundo marqués de Mondéjar, la cual, en 1571, deja una fuerte suma de dinero, como renta anual, a los jesuitas. Estos ya tenían una fundación en Alcalá, pero con este dinero pudieron construir un gran colegio e iglesia de la que doña María adquirió el patronazgo, con derecho a ser enterrada en ella. Otros miembros de la familia dejaron, con posterioridad, cuantiosas sumas de dinero para mantener el patronato.

Completa la publicación una bibliografía específica, entre la que figuran varios trabajos de la doctora Hidalgo que, como se ha dicho al principio de esta reseña, lleva muchos años dedicada al tema.

Es, en resumen un libro muy trabajado, que aclara numerosos puntos oscuros de fundaciones y patronatos y una magnífica aportación para el mejor conocimiento de la ciudad de Alcalá de Henares, hoy Patrimonio de la Humanidad.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

CABALLERO, María Rosario: *Inicios de la Historia del Arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, 307 pags., ilustraciones en blanco y negro.

El fructífero desarrollo que la Historia del Arte operó en Europa, a lo largo del siglo XIX, no tuvo correspondencia en España hasta las últimas décadas de la centuria, cuando ésta fue estableciéndose paulatinamente en distintos ámbitos. La Institución Libre de Enseñanza, creada el 29 de octubre de 1876 e impulsada por la primordial actividad de Francisco Giner de los Ríos y Manuel B. Cossío supuso, en este sentido, un

AEA, LXXVII, 2004, 305, pp. 99 a 105

importante empuje al incluirla como parte de su avanzado proyecto docente en busca de una educación integradora.

María Rosario Caballero, doctora en Historia del Arte y profesora de la Universidad de Murcia, muestra, mediante un exhaustivo y documentado estudio, como esta disciplina se introdujo en el ámbito educativo, a pesar de no figurar en los planes oficiales, gracias a la labor desarrollada por los institucionalistas; poniéndola en conexión con el contexto social, político y cultural en el que cobra sentido. Muchos estudios se han ocupado hasta el momento de la importancia de la Institución y su transgresor modelo educativo, pero ninguno había precisado de modo tan explícito sus aportaciones en el campo de la educación estético-artística.

Dividida en tres partes y a lo largo de siete sustanciosos capítulos, la autora analiza cómo la Institución supuso un punto de arranque fundamental para que la Historia del Arte desde la iniciativa privada, se incorporara en la enseñanza española, con gran rigurosidad en sus contenidos y en la práctica docente empleada. La primera parte la dedica al marco de referencia en el que se desarrollan los acontecimientos, haciendo especial hincapié en la integración de la materia en el sistema educativo liberal, el análisis de los distintos planes de estudio hasta 1934 y la presencia de la materia en otras instituciones. En la segunda parte aborda los principios directores de la Institución; dedicando un extenso capítulo a Giner y Cossío como decisivas personalidades impulsoras en la enseñanza del Arte. Tras éste, se ocupa de la metodología didáctica utilizada, empleando como base documental los *Boletines* de la misma. Finalmente, concluye ubicando el modelo de enseñanza propuesto por la Institución para la Historia del Arte dentro del proceso que ésta sufre en la segunda mitad del XIX, en el contexto de los modelos historiográficos. De esta forma, se analiza desde una doble perspectiva; como disciplina presente dentro del proyecto institucionalista de complementar la formación de los alumnos con materias no contempladas en la enseñanza oficial, y buscando interrelacionar los distintos ámbitos y medios de la cultura, donde el Arte interpreta un papel protagonista. Todo ello, permite valorar la importancia que la Institución tuvo en los derroteros que ha adquirido esta disciplina en España, e induce a reflexionar sobre la importancia de esta valiosa herencia y la necesidad de recuperarla.

A lo largo de las páginas se armoniza la rigurosidad científica con un tono ágil que evita un ritmo tedioso, combinación perfecta para una obra de esta índole donde la presencia de elementos anecdóticos es la justa para no distanciarse del objetivo propuesto. Todo esto se complementa con la paciente recopilación bibliográfica y los apéndices donde se analizan y comentan documentos decisivos referenciados en el texto. Su discurso supone una rotunda reclamación de lo necesaria y eficaz que resulta la presencia de la Historia del Arte en la enseñanza obligatoria española, muy en boga en la actualidad por la polémica creada en torno a las continuas e infructuosas reformas educativas. A esto hay que añadir el constituirse como guía fundamental para todo aquel que quiera acercarse al aprendizaje de la materia de un modo integrador, alejándose del dogmático y exclusivo uso del manual.

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN

VV.AA.: *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria II. Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto, Villas de Escalante y Santoña*. Santander, Gobierno de Cantabria, 2001, 619 págs. *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria III. Santander y su entorno*. Santander, Gobierno de Cantabria, 2002, 840 págs. Ambos con numerosas ilustraciones.

En el número 300 de esta misma revista, se publicó un comentario sobre el primer tomo de esta colección, en la que se deseaba que el ambicioso proyecto de catalogar el patrimonio cultural de Cantabria siguiese adelante. Hoy vienen a nuestras manos dos tomos más que amplían nuestros conocimientos sobre esta Comunidad. En ellos han intervenido un numeroso grupo de especialistas en distintas materias, tanto profesores de la Universidad de Cantabria, como conservadores de museos e investigadores y becarios.

El segundo tomo revisa todo el patrimonio de los pueblos comprendidos en el título. El tercero, dedicado a la ciudad de Santander y alrededores, está formado por una serie de estudios sobre las distintas etapas que transcurren entre la prehistoria y la actualidad y que dan una visión de conjunto de lo que supone el patrimonio que atesora la ciudad y su entorno. Cada uno incluye el catálogo propiamente dicho que comprende edificios, museos y monumentos, archivos, bibliotecas y colecciones. Además se añade el catálogo monumental de los municipios de Camargo y Astillero. Ambos se completan con amplias bibliografías, índices y numerosas fotografías.

Continúan la pauta del primer tomo en lo que a metodología se refiere, presentando un estado de la cuestión y el aparato crítico correspondiente, abriendo numerosos caminos para posteriores y más sistemáticas investigaciones. Para ello han consultado numerosos archivos, bibliotecas y fondos gráficos, tanto de organismos oficiales como de entidades privadas. Esta labor se completó con un trabajo de campo exhaustivo. El resultado es una obra de fácil consulta y que reúne todo un conjunto de datos imprescindibles para conocer el patrimonio de una comunidad de la que hasta el presente no habían trascendido muchas noticias.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

AEA, LXXVII, 2004, 305, pp. 99 a 105

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier: *Damián Garrido. Un orfebre del siglo xx*. Madrid, s.e., 2002, 206 pp. con numerosas ilustraciones en blanco y negro y color.

Pocos son los plateros que, en estos momentos, siguen utilizando las técnicas tradicionales de trabajo, ya que, desde hace tiempo, han sido sustituidas por las mecánicas. Uno de estos plateros ha sido Damián Garrido, que falleció durante el proceso de impresión del presente libro dedicado a su vida y a su obra. Inició su formación muy pronto, también como antiguamente, a los doce años y llegó a conocer de una manera exhaustiva todas las actividades que componen el oficio ya que toda su vida continuó experimentando técnicas y métodos, llegando a fabricar sus propios utensilios imitando los antiguos, cuando ya no era posible encontrarlos en el mercado. Su admiración por las obras de platería de los siglos xvi al xviii, le llevó a realizar multitud de piezas que, sin ser copias exactas, revivían el pasado. Pero también, ya en fechas más tardías, y animado por sus hijos, hizo sus propios diseños de piezas con un estilo muy sencillo, pero muy elegante y de enorme personalidad.

En su biografía se nos relata todas las etapas de su aprendizaje, sus viajes de perfeccionamiento, los importantes encargos que empezó a tener desde muy pronto y los distintos talleres en los que trabajó a lo largo de su vida, ya que el éxito obtenido le llevó a tener que ir mudándose a espacios mayores, hasta terminar en una nave industrial en Arganda del Rey, cerca de Madrid, donde en la actualidad sus hijos continúan trabajando con el mismo entusiasmo que vieron en su padre.

En sucesivos capítulos se nos informa sobre las marcas que utilizó, los premios a los que se hizo acreedor y las exposiciones individuales y colectivas en las que participó, así como el catálogo de sus últimas obras, de diseño propio, realizadas en la última etapa de su vida.

Por último se hace una descripción minuciosa de cada uno de sus métodos de trabajo, todos ellos, como ya se ha dicho, herederos de los más antiguos sistemas. La edición, bilingüe en español e inglés, está muy cuidada y las fotos hacen justicia a la belleza de las piezas.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

MIRAMBELL ABANCÓ, Miguel: *La pintura del siglo XVI en Vic y el taller de los Gascó*. Patronato de Estudios Osonenses. Vic, 2002. 454 pp. Fotografías en blanco y negro.

Tesis doctoral presentada en el año 1996 en la Universidad de Barcelona, el año 1997 obtuvo como trabajo de investigación el premio Plana de Vic.

En la primera mitad del siglo xvi en Vic y alrededores, el taller de pintura más relevante fue el de la familia Gascó, mediante las dos personalidades más destacadas del obrador, la producción llevada a cabo por ambos se puede dividir en dos grandes periodos:

– 1502/1503-1529: periodo donde sobresale la figura fundadora del taller Joan Gascó (nacido en Tafalla, Navarra-Vic, 1529), la primera noticia sobre su presencia en Vic se sitúa entorno a los años 1502-1503, en la capital vigatana obtiene una especie de protectorado o mecenazgo del canónigo de la catedral de Vic, Onofre Santmartí, también otros canónigos contrataron obras con el artista. Su producción pictórica ha estado fijada por los estudiosos en setenta y dos obras (en general pinturas sobre tabla para retablos), de las cuales nada más se conservan treinta y una (mayoritariamente en el Museo Diocesano de Vic, comarca de Osona, provincia de Barcelona), obra suya se podía encontrar en poblaciones como: Sant Joan de Fàbregues, Vilanova de Sau, Vic, Sant Joan de les Abadesses, Corcó, Sau, la Seu d'Urgell, Granollers, Moià, Sant Pere de Torelló, Cabrera, Folgueroles, Torelló, Orís, Sant Miquel del Fai etc... Su «manera» pictórica se caracteriza por un desinterés por la espacialidad, desconoció el tratamiento con un único punto de fuga, esto comportaba dislocaciones y amontonamientos de los grupos de las figuras; su interés se centró en la representación de las figuras con efectos volumétricos y naturalistas.

– 1529-1546: toma el relevo generacional su hijo Pedro o Perot Gascó (murió en julio de 1546), desde el 19 de febrero de 1523 ya consta como pintor, siendo a partir de este momento cuando padre e hijo trabajan de manera conjunta en el taller hasta la muerte de Juan Gascó. Su producción pictórica ha estado fijada por los estudiosos en treinta y dos obras, que podíamos encontrar en poblaciones como: Vic, Sant Esteve d'en Bas, Tavertet, Torelló, Castelló d'Empúries, Sant Joan les Fonts, Taradell, Muntanyola, Folgueroles etc... Entre padre e hijo son evidentes las diferencias pictóricas. En este caso la obra de Pedro Gascó se caracteriza por: una aplicación de una cierta espacialidad, una mejora en la relación dimensional de las figuras respecto al escenario y la escala de reducciones, las figuras son más estilizadas, una habilidad miniaturística y detallista en los elementos florales y vegetales situados en los primeros planos, mientras que la obra se vincula a prototipos flamencos con aspectos italianizantes procedentes de la pintura nórdica. En palabras del autor «...en este trabajo se ha variado sustancialmente el corpus pictórico del taller gasconiano, concretamente porque

AEA, LXXVII, 2004, 305, pp. 99 a 105

se ha ampliado con nuevas incorporaciones, porque se han desatribuido algunas de ellas a Juan Gascó y se han asignado a su hijo Pedro y porque se han cuestionado veintidós antiguas atribuciones».

El trabajo, además de centrarse en estos dos artistas, también profundiza en otros temas vinculados al central, como son: la pintura vigatana antes de la llegada de Juan Gascó, otros pintores contemporáneos a Juan y Pedro Gascó, el periodo de 1546 a 1550, el periodo de 1550 hasta el final del siglo XVI y un apartado dedicado a las pinturas renacentistas anónimas conservadas en el Museo Diocesano de Vic.

Mencionar finalmente la cantidad importante de reproducciones fotográficas de pinturas, algunas de las cuales (muchas han sido destruidas a lo largo de los siglos) nada más se conocen a través de fotografías antiguas.

RAMÓN RIBERA

Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y Revisiones. Alberto VILLAR MOVELLÁN y Antonio URQUIZAR HERRERA, Eds. Universidad de Córdoba- Grupo ARCA, 2003, 438 págs. con numerosas il. en b/n.

La publicación de estas Actas de las III Jornadas dedicadas al gran escultor Juan de Mesa en el 375 año de su muerte que ha coincidido con el aniversario de la realización del magnífico grupo de la Piedad o de las *Angustias*, última de las grandes obras del insigne cordobés para la iglesia de San Agustín, hoy en la de San Pablo, en Córdoba, proporciona una aportación de extraordinaria importancia para el estudio de su personalidad y obra artística.

En una breve introducción Villar Movellán recuerda los últimos acontecimientos conmemorativos celebrados en memoria del artista el año de 1983 que aconsejaron a los organizadores de estas Jornadas a enfocarlo en la interpretación del hecho artístico sin olvidar la labor investigadora sobre su documentación. Las sucesivas ponencias tratan por ello del sentido de la imagen sagrada y el que en concreto representó para los jesuitas. Otros estudios se ocuparon de definir las claves estéticas de Juan de Mesa en relación con las de su época o la causa del infortunio crítico del artista prácticamente desconocido hasta el siglo XIX. El ambiente de una Córdoba brillante en los primeros años del siglo XVII favoreció la llegada a la ciudad de Juan de Mesa para realizar el grupo citado de las *Angustias* y el magnífico *Nazareno* de La Rambla (Córdoba).

Poco podemos añadir a este sucinto y claro resumen del contenido de la publicación pero en las múltiples sugerencias que ofrece la lectura de las diversas ponencias y comunicaciones debe recordarse el estudio del devenir de la imagen sacra a través de los tiempos, más especialmente durante el período que se extiende entre el Concilio de Trento y el del Vaticano II llevado a cabo por Plazaola Artola. Destaca la lúcida interpretación del expresivo «pathos» de la escultura alemana, como en la producción de George Petel, contemporáneo de Juan de Mesa, expuesta por Lucia Longo. Ya en el campo concreto de la escultura sevillana Gómez Piñol estudia su evolución en los primeros años del siglo XVII y añade noticias sobre obras de nueva atribución como la interesante *Inmaculada* del ex-convento sevillano de Santa Clara considerada ahora de Martínez Montañés o el pequeño *Genio funerario infantil* atribuido a Alonso Cano, en el convento de San Leandro. Es muy interesante el profundo análisis llevado a cabo por Villar Movellán del infortunio crítico que pesó sobre la obra de Mesa prácticamente desconocido hasta Ponz, estudio que intenta explicar el silencio de Pacheco en relación con la famosa controversia sobre la consideración social de los artistas con amplia noticia sobre los problemas iconográficos en la representación del Crucificado. En relación a una posible estancia de Juan de Mesa en Granada, Sánchez Mesa analiza la obra de los hermanos García a los que ahora se les atribuye el famoso *San Juanito* siempre considerado obra de Alonso Cano, así como se discuten algunas obras de Alonso de Mena al que se atribuyen otras. Se destaca el amplio estudio de Urrea sobre los modelos icónicos del castellano Gregorio Fernández, riguroso contemporáneo de Mesa como imprescindibles elementos de comparación con los utilizados por otras escuelas. Colón Perales estudia el desarrollo de la imagen procesional de Juan de Mesa y Aranda Doncel traza el panorama, muy al pormenor, de la Córdoba seiscentista destacando la importancia de sus humanistas tan célebres como Pérez de Oliva, Ambrosio de Morales y Pablo de Céspedes sin olvidar el especial auge de la vida de las Cofradías religiosas. Rodríguez G. de Ceballos se ocupa de la religiosidad postridentina, de la que se nutre en gran parte la escultura de Juan de Mesa, especialmente promovida por los Jesuitas que encargan al cordobés algunas de sus obras más señeras como el *Cristo de la Buena Muerte* y posiblemente las cabezas de los *Santos japoneses*, atribuidas hasta ahora a Martínez Montañés.

Las comunicaciones trataron de la llegada a Canarias de esculturas sevillanas (Amador Carrero), de la importancia de los escultores Pedro Fernández de Mora y sobre todo de Ortiz de Vargas en Málaga, donde inicia el famoso coro cuya terminación se encomendará a Pedro de Mena, estudio conjunto de Galisteo Martínez y Sánchez López. Raya Raya habló de la etapa manierista de la escultura cordobesa, con ejemplos tan interesantes como las cúpulas y cimborrio del crucero en la Catedral de Córdoba, cubiertos de yeserías con

AEA, LXXVII, 2004, 305, pp. 99 a 105

relieves. Castro Castillo analiza el descubrimiento de Juan de Mesa en los periódicos del primer tercio del siglo xx. Gonzalez Torres y Martos Villasclaras trataron de la estela del artista, más o menos original, en la escultura contemporánea de los Crucificados, y las breves comunicaciones de Gil Arévalo, Ortega Ortega y Dabrio González trataron del proyecto de un monumento al escultor, la restauración del Nazareno de La Rambla y las confusiones habidas con el nombre de Juan de Mesa, común en su época. También se trató de la atribución al escultor del bello *San Juan Evangelista* de Estepa (Díaz Fernández), de las especiales circunstancias de la donación del famoso *Cristo* en Vergara (Guipúzcoa) (Aramburu y Gil Massa) así como de la iconografía del San Juan Evangelista en la obra del escultor cordobés, al que se le atribuyen nuevos ejemplares (Torrejón Díaz).

La brevedad de estas notas apenas pueden dar idea del interesante conjunto de estudios analizados que el lector sabrá apreciar en su consulta que consideramos imprescindible para la comprensión de la obra del gran escultor.

MARGARITA M. ESTELLA

H. C. JACOBS, *Divisiones Philosophiae. Clasificaciones de las Artes y las Ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana, 2002, 129 págs.

Los escasos medios dedicados a la literatura de las artes, hace resaltar la importancia de este libro —muy sintetizado— referido a España. En él se muestran las líneas tradicionales y los profundos cambios que se produjeron en cuanto al concepto del Arte y la Ciencia, desde la Edad Media al Siglo de Oro.

El conocimiento de la literatura sobre las artes liberales y las artes mechanicæ hasta el siglo xviii, ha propiciado —como hemos dicho— este interesante y útil trabajo dividido en cinco capítulos. El primero de ellos está dedicado en conjunto a estas dos «artes». El segundo trata de las «clasificaciones» de los siglos xii al xv, resaltando las sugerentes aportaciones del *Libro de Alexandre*, Alfonso X, Ramón Llull, Marqués de Villena, don Alonso de Cartagena, el Tratado de Astrología, Alfonso de la Torre y Pero Guillén de Segovia. En el apartado tercero se expone la ampliación del concepto de las Artes Liberales a los *studia humanitatis*, según los humanistas italianos con Petrarca a la cabeza. En España Juan Huarte de San Juan, Juan de Pineda, Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Diego de Saavedra son excelentes representantes.

Finalmente, en el capítulo cinco, se hace un recorrido iconográfico sobre las representaciones españolas de las Artes Liberales durante la Edad Media y el Siglo de Oro, con una dedicación especial a los frescos de la Biblioteca escurialense.

ISABEL MATEO GÓMEZ