AEA, LXXV, 2002, 297, pp. 89 a 102. ISSN 0004-0428

BIBLIOGRAFÍA (*)

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara y ROLDÁN MARRODÁN, Francisco Javier. *El retablo de las Navas de Tolosa de la Catedral de Pamplona. Una obra de escultura bruselesa del siglo XV.* Pamplona, Fundación Fuentes – Dutor, 1999.302 pp. con numerosas ilustraciones en color y en blanco y negro.

El magnífico retablo de las Navas de Tolosa así llamado por conservarse en la Capilla de este nombre de la Catedral de Pamplona es uno de los escasos ejemplares de su arte y caracteres que hasta la fecha se conocen.

El análisis de sus elementos materiales, estructura , en la que prevalecen los caracteres arquitectónicos, y de sus bellísimas esculturas de gran interés iconográfico se complementa con un exhaustivo estudio de sus caracteres que han decidido su clasificación como obra de talleres bruseleses de la primera mitad del siglo XV confirmada en un apurado estudio comparativo con obras de esta escuela y en concreto con las de Willem Ards su posible autor en colaboración con otro maestro anónimo.También se propone el nombre del donante don Juan Beaumont, fundador de la capilla.

Se acompaña asimismo un cuidado análisis de su restauración cuyos estudios parciales servirán de utilísima referencia para obras de este tipo.

La escultura flamenca en España no ha despertado demasiado interés en la bibliografía artística de nuestro pais no obstante su importancia y la belleza y calidad de algunos de sus ejemplares como el que aquí se estudia. Por ello la publicación de esta esplendida monografía será de gran utilidad a los estudiosos de un tema que aún, en su conjunto, está por hacer.

MARGARITA ESTELLA

VV.AA.: *Clausuras. «El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid». I Medina del Campo.* Valladolid, Diputación y Arzobispado de Valladolid, 1999. 200 pp. Con numerosas ilustraciones en blanco y negro y color.

Hace unos años la Excelentísima Diputación de Valladolid y el Arzobispado de esta Diócesis firmaron un convenio para que un grupo de expertos pudiera conocer, estudiar, restaurar y difundir en exposiciones temporales el patrimonio artístico de los dieciséis conventos de clausura de la provincia. Se trata de un proyecto ambicioso y de larga duración, que se ha dividido en varias etapas. El libro que ahora comentamos es el resultado de una primera campaña y abarca los estudios sobre la historia, arquitectura y patrimonio artístico, así como los avatares que han sufrido a lo largo de la historia y los inventarios completos de los objetos que se conservan en los conventos de Medina del Campo. Asimismo incluye el catálogo de la Exposición que se hizo en el Palacio de Pimentel, perteneciente a la Diputación de Valladolid, de una selección de las obras conservadas.

En él han intervenido diversos especialistas en los temas tratados, que se apoyan en numerosas fuentes literarias, bibliográficas y documentales, muchas de estas inéditas, pero también en fotografías antiguas, algunas de Laurent de 1877, de edificios destruidos o alterados. Con ello dan a conocer numerosos aspectos desconocidos hasta el momento tanto de la edificación de los conventos como de su patrimonio, el que tuvie-

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

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

ron y el que conservan, corrigiendo antiguas atribuciones, aportando otras nuevas y en general dando una visión exhaustiva de todos y cada uno de los conventos de Medina del Campo.

Se trata pues de una importantísima aportación para el conocimiento de una parte de la historia del arte de la provincia de Valladolid de la que hasta ahora se sabía muy poco, ya que no es fácil acceder a los conventos de clausura. Las numerosas ilustraciones y la cuidada edición se suman a la importancia del texto y convierten a este libro en obligada referencia para los estudiosos del arte castellano. Deseamos que el proyecto siga adelante y continúe la publicación de esta serie.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

RAMOS SUÁREZ, M.A. *El Patrimonio Cultural de Marchena y la ocupación napoleónica.* Ayuntamiento de Marchena, 1999. 91 pp., 15 ilustraciones. Índices bibliográfico, geográfico y patronímico.

Cuando se visita en Sevilla la Iglesia del Hospital de la Caridad, lo primero que sorprende al espectador es el panel con cuatro fotografías existente en la dependencia de acceso al templo. Aquellas reproducen los lienzos que fueron expoliados por el Mariscal Soult en esta institución y que hoy se encuentran repartidos por otros tantos museos del mundo. Posiblemente esta lamentable pérdida sea una de las consecuencias más conocidas de la historia de la ocupación de Sevilla por las tropas napoleónicas. De otros muchos sucesos similares se carece de información precisa, pues los estudios que se han dedicado a este tema son casi inexistentes. Mucho más grave es la situación en relación con el mismo periodo y circunstancias en otras poblaciones de la provincia sevillana. Por esta razón, debemos celebrar la iniciativa del Ayuntamiento de Marchena al publicar esta obra de Manuel Antonio Ramos Suárez, en la que se analizan las consecuencias y las repercusiones que tuvo la invasión francesa en esta población de la campiña sevillana.

En esta monografía hay que destacar su correcto e inteligente enfoque. En ella, desde la perspectiva del Historiador del Arte, se analizan las repercusiones que dicha invasión tuvo en el conjunto del Patrimonio Cultural existente en la población, tanto en el ámbito público, como privado o religioso. El esquema seguido en los análisis hay que relacionarlo con las líneas de investigación, que desde hace unos veinte años, se han dedicado al estudio y la protección de nuestro patrimonio histórico. Aunque cada día son más numerosas las obras dedicadas a ello, siguen siendo muy escasas en relación con la riqueza de nuestro patrimonio, especialmente las que se realizan desde la perspectiva o la visión del Historiador del Arte. En este sentido alcanzan especial valor por las dificultades que entraña las que se centran en el estudio de esos otros objetos que, por diversas circunstancias, han desaparecido, perdiéndose de nuestra memoria. El hecho de su desaparición, no significa que deban olvidarse, pues en realidad, como cualquier creación artística, se inscribe en el devenir de la historia y su conocimiento nos ayuda a valorar y entender mejor los ejemplos que han llegado hasta nosotros.

Si ya de por sí este trabajo es difícil, mucho más complicado resulta en aquellos casos en los que apenas existe bibliografía y documentación sobre los mismos. El autor del presente libro ha tenido que desarrollar una larga y complicada investigación no sólo en bibliotecas y archivos municipales, sino también en otras instituciones de ámbito provincial y nacional, encontrándose con una muy escasa documentación, con noticias sueltas e indirectas, que ha sabido interpretar y leer entre líneas para esbozar el panorama de lo acaecido en Marchena durante el primer cuarto del siglo XIX.

A pesar de la profundidad y rigor de los análisis que se desarrollan en el estudio, resulta una obra sorprendente y curiosa, incluso para los profanos en el tema. Su lenguaje ágil y sencillo, permite llegar tanto a profesionales en la materia como a aquellos otros ciudadanos que se sienten atraídos por el conocimiento de la tierra en la que viven. Organizada en dos grandes capítulos, en el primero se analiza social y económicamente la población de Marchena, antes, durante y tras la invasión. Este enfoque de carácter histórico sirve, no solamente para conocer el ambiente que se vivía en la ciudad durante el periodo, cuyo conocimiento era prácticamente nulo, sino también para contextualizar los acontecimientos de carácter artístico que se desarrollan en el segundo. En éste, el análisis se centra en las noticias relativas al expolio y a la recuperación del patrimonio de las instituciones civiles y religiosas existentes en la ciudad. Subdividido en diferentes epígrafes, se estudian de forma pormenorizada tanto los bienes inmuebles, como los muebles o el patrimonio bibliográfico y documental, aportando noticias de lo más interesantes y abriendo nuevos caminos para futuras investigaciones, tanto en la propia población como en otras ciudades españolas. Especial atención se dedica al patrimonio perteneciente a la Casa Ducal de Osuna y a las obras de rehabilitación que se debieron realizar en el palacio tras la retirada de los franceses. A ello hay que añadir un apartado de conclusiones, en el que se valoran la ocupación violenta de Marchena por las tropas francesas la noche del 28 de enero de 1810 y los saqueos cometidos en el mes de marzo de 1812, durante la retirada; la rehabilitación de edificios religiosos, como el Convento de San Francisco, que fue el más deteriorado; y la recuperación del resto del patrimonio

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

mueble, así como las pérdidas que experimentó el mismo, especialmente el perteneciente a las órdenes religiosas masculinas.

En la obra, como era de esperar, se aporta un apéndice documental, en el que se transcriben varios documentos analizados, siendo algunos de ellos de gran interés, caso de los inventarios de los distintos bienes que se encontraban en las parroquias durante la invasión francesa o los documentos que aluden a los destrozos causados en los establecimientos monásticos. Asimismo, se recogen varias ilustraciones, que si bien, al no conocerse fuentes gráficas para la localidad de Marchena, pueden servir para dar una idea de los acontecimientos acaecidos en la población. Por último, una exhaustiva bibliografía sobre el tema, de por sí bastante escasa, y un índice de nombres y lugares, completan el estudio.

Esperemos que ésta no sea la única obra de Manuel Antonio Ramos y que, en un futuro cercano, nos siga deleitando con otras muestras de su lúcida y brillante labor reflexiva e investigadora y que la presente sirva de ejemplo y modelo a otros noveles Historiadores del Arte que ahora inician su carrera profesional.

JUAN CARLOS HERNÁNDEZ NÚÑEZ

La pittura in Liguria. Il Cinquecento. A cura di Elena Parma. Banca Carige. Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. Edizione Microart's. Génova, 1999. 445 pags. 401 lams. en texto.

Cuarto volumen de la historia de la pintura en Génova, es una tarea comanditaria, dirigida por Elena Parma, dividida en ocho capítulos, el último de los cuales es el estudio de Rosa López Torrijos sobre la pintura genovesa en España. Ricamente ilustrado y esmerdamente editado, con numerosas fotografías inéditas, el libro se divide en dos partes y un apéndice. Elena Parma plantea los problemas de la pintura genovesa durante el *Cinquecento*, su conservadurismo y apego a las soluciones lombardas y flamencas, con artífices como Ludovico Brea, Pietro Francesco Sacchi, Simone Dondo y Antonio Semino; alterándose este panorama desde 1528, cuando Andrea Doria decora su palacio de Fassolo con artistas forasteros como Gerolamo da Treviso, Perin del Vaga, Pordenone y Domenico Beccafumi, los cuales incardinarán a Génova en la senda de la pintura clásica heredera del foco romano primordialmente.

La pintura genovesa de esos años se apoya fundamentalmente en la familia Semino, al tiempo que el ambiente genovés se enriquece con la llegada de nuevos forasteros de la envergadura de Baccio Bandinelli, Giovan Angelo Montorsoli y Gian Galeazzo Alessi, provocando una entrada de influjos de Miguel Angel en el ámbito rafaelesco genovés, cuyo mejor exponente es Perin del Vaga. En este ambiente tan complejo y rico, donde, además, Roma se ha convertido en una autoridad incontestable, se forman los dos pintores más importantes de Génova del siglo XVI: Giovanni Battista Castello, il Bergamasco y Luca Cambiaso.

Las poderosas familias genovesas de aristócratas y banqueros decorarán sus mansiones con grandes ciclos de pinturas al fresco, en tal cantidad, que la segunda parte del libro es el estudio pormenorizado de los mismos palacio por palacio. Aparece en ellos una combinación de mitología, historias de la Antigüedad, genealogía y acontecimientos contemporáneos, como las campañas militares de Carlos V, la batalla de Lepanto, las guerras de Flandes o la conquista de Portugal, en cuyas acciones fueron protagonistas de primer orden ilustres familias genovesas. En el último cuarto del siglo XVI el repertorio de los frescos de los palacios se enriquece con la aparición de historias bíblicas.

El interés pormenorizado que se dedica a estas pinturas, induce a pensar que en Génova hay un predominio absoluto de lo profano, siendo la pintura religiosa secundaria. Pero un cotejo al apéndice biográfico de los artistas genoveses, permite constatar, que los encargos religiosos son los predominantes y los que mantienen en constante actividad a los talleres. Génova no es distinta a otras ciudades de Italia y del resto de Europa. Causa extrañeza que no se preste atención al retrato, cuando ese género alcanza dimensiones extremadas en la *Loggia degli Eroi*, realizada por Perin del Vaga en el Palacio de Andrea Doria.

El estudio de Rosa López Torrijos sobre los artistas genoveses en España es de un valor inestimable. El punto de partida es la venida a España en 1537 de Antonio Semino y el escultor Niccolò da Corte, contratados por don Alvaro de Bazán el Viejo, para adornar su palacio de Granada. Semino estará de regreso en Génova en 1543. El contacto de los Bazán con Génova no se perderá, y don Alvaro el Mozo, Primer Marqués de Santa Cruz, encargará la culminación de su palacio del Viso a Giovanni Battista Castello, el Bergamasco, y la fabulosa decoración del mismo a la familia Perolli, encabezada por Giovanni Battista, los cuales, al modo genovés, pero plegado a las exigencias del comitente castellano, harán una de las apoteosis más espectaculares de la familia Bazán. También al servicio nobiliario, tanto del Conde de Priego, como del Duque de Medinaceli, estará Bartolomeo Matarana, cuya obra de más empeño será la empresa del ornato pictórico de la iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia, una de las empresas más ambiciosas en su género en la España de su época.

Pero el gran cliente de los pintores genoveses será Felipe II. A su servicio estarán Bergamasco y Luca Cambiaso con sus correspondientes talleres. Es decir, las cabezas de la renovación pictórica genovesa del

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

Cinquecento marcharán de Génova reclamadas por el Rey Católico. Los proyectos de ornamentación del Alcázar de Madrid, El Pardo, Aranjuez, Valsaín y, sobre todo, el Monasterio del Escorial, hacen de España un centro de producción genovesa de primerísimo orden, en donde están los artistas más prestigiosos, como bien puede constatarse con Lazaro Tavarone. Este longevo pintor, discípulo incondicional de Luca Cambiaso, con el que vino a España, cuando acabó su ingente tarea escurialense y otros trabajos esporádicos en otras obras reales, retornó a su patria en 1592, para ser el pintor más importante de finales de ese siglo y de las tres primeras décadas del *Seicento*, falleciendo en 1640. En definitiva, como muestra de las enormes complejidades que encierra nuestra Historia, uno de los aspectos más interesantes de nuestra pintura renacentista lo estudia Rosa López Torrijos dentro del discurrir de la pintura genovesa del siglo XVI. Todo un símbolo de lo que fue la Monarquía Católica y el complejo fenómeno del Renacimiento español.

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (coords.): *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»* (Editorial Complutense, Madrid, 1999, 359 págs., figs.).

En este libro se recogen las ponencias y mesas redondas del seminario dedicado al *scriptorium* alfonsí en el marco de los Cursos de Verano de El Escorial de 1997. Su objetivo fue tratar la gran obra del monarca castellano a través de investigaciones de reconocidos especialistas. En cuanto a su temática artística, cabe destacar tres exposiciones.

En primer lugar, la de Alejandro García Avilés, sobre «Alfonso X y la tradición de la magia astral» (pp. 83-103), sitúa diversas obras científico-astrológicas en la vertiente de la magia astral que le corresponde. Así, el *Picatrix* y el *Libro de astromagia* se adscriben a la magia astral harraniana, fundamentada en el principio estoico de simpatía de todas las partes del Universo entre sí y en el del neoplatonismo sirio sobre la irradiación de los influjos de unas partes del mundo hacia las otras. El mago, que se asimila a la deidad planetaria, debe capturar el poder de la naturaleza construyendo receptáculos adecuados, grabando ciertas imágenes cuando es conveniente y realizando rituales adecuados para que el poder quede recogido en los minerales preciosos; asimismo, durante las prácticas litúrgicas, el mago debe invocar a determinados ángeles, como mediadores para conseguir el favor de los planetas. Otro grupo de textos pertenece a la llamada magia «salomónica». Tal es el caso del *Liber Razielis*, que conserva la estructura heptapartita, atribuida a Salomón, correspondiente a los siete cielos, de manera que a cada firmamento le atañen unas determinadas prácticas mágicas que deben realizarse con determinados ritos e invocando los nombres de los ángeles señalados en el texto. Frente al grupo anterior, la invocación a los astros se realiza por medio de la ayuda de los ángeles, de determinados nombres y caracteres cabalísticos. El tercer tipo es más diverso y abarca textos astromágicos caracterizados por describir las virtudes naturales y ocultas halladas en los minerales, con la averiguación de los momentos astrológicamente propicios para potenciarlas grabando en las piedras ciertas imágenes mágicas con diversos fines, tal y como demuestran el *Lapidario* y el *Libro de las formas*. Estos tratados alfonsíes se convirtieron en auténticas obras obligadas de la literatura astromágica bajomedieval y moderna, difundiéndose, sobre todo durante el Renacimiento italiano.

El estudio de Ana Domínguez Rodríguez, posiblemente la máxima autoridad sobre la ilustración de manuscritos alfonsíes, está encabezado por el título «La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el Árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*» (pp. 173-214). Su objetivo es mostrar las múltiples posibilidades de investigación del llamado *Códice Rico* (Escorial, T.I.1). Utilizando un aparato crítico exhaustivo y un enfoque metodológico, como es normal en sus trabajos, propio de la escuela de Warburg, el estudio pone de relieve las innovaciones iconográficas de las *Cantigas* comparándolas con realizaciones artísticas coetáneas a fin de destacar el carácter vanguardista y novedoso de la religiosidad y del arte alfonsíes en la Europa del siglo XIII. Para ello, comienza con un resumen de la tipología del Árbol de Jesé desde el siglo XI al XIII, estableciendo cinco modalidades: el Árbol de Jesé indeterminado (el único personaje del árbol genealógico es el padre de David; la rama y la flor no se identifican con nadie); el inmaculatista (la Virgen, rama de la raíz de Jesé, ostenta la preeminencia, pero no aparece la flor identificada con Cristo); el mariológico (en lo alto del árbol, se muestra Santa María, cuyo protagonismo es evidente, con el Niño en brazos, confundiéndose la rama y la flor), de origen posiblemente relacionado con el Císter, es el tipo al que pertenecen las tres ilustraciones insertas en las *Cantigas*; el cristológico (Cristo, rodeado por los siete dones del Espíritu Santo, en lo alto como la culminación del árbol; debajo, la Virgen y sus antepasados regios); el último grupo, desarrollado en el Camino de Santiago, pudiera denominarse trinitario (sobre la rama que parte de Jesé y se prolonga en María florece la Trinidad del tipo *Paternitas*). La aparición del grupo mariológico en las *Cantigas* pone en tela de juicio la influencia del arte de la Isla de Francia en esta obra, que, además, presenta subvariantes iconográficas. En primer lugar, las representaciones se encuentran en las cantigas de loor 20, 70 y 80 y su relación con el texto es escasa. Sobresale la 20, en la que el rey adora el Árbol de Jesé, con un sentido dinástico claro al

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

presentar los escudos de León y Castilla; la aparición en la rama de David y Salomón es clave en cuanto que Alfonso X, llamado «nuevo Salomón», aparece dentro de una concepción absolutista del poder como intermediario entre sus súbditos y la divinidad. Destaca la originalidad de las cantigas 80 y 70, en las que desaparece el padre de David. Teniendo en cuenta que los mejores artistas y teólogos trabajaron para el rey Sabio, su obra pictórica debe situarse en relación con sus proyectos internacionales, cuyo mecenazgo se refleja prioritariamente en la ilustración de manuscritos más que en la arquitectura coetánea.

A continuación, se suceden tres investigaciones pertenecientes a un proyecto común: el estudio de la retórica en los textos (Jesús Montoya Martínez), en la música (Gerardo V. Huseby) y en las imágenes de las *Cantigas*, este último a cargo de Francisco Corti, bajo el título de «La guerra en Andalucía: aproximaciones a la retórica visual de las *Cantigas de Santa María*» (pp. 301-326), resulta ejemplar por la aplicación de una nueva perspectiva metodológica de investigación. Su autor resalta los principios organizativos de la narrativa pictórica de las *Cantigas* para destacar algunas normas del discurso visual, cuyas reglas específicas son distintas de las de la sintaxis textual. Sin embargo, existen conexiones entre la intertextualidad poética y la plástica. Dada la relación variable entre la cantidad de recuadros y de versos, el miniaturista debe seleccionar los pasajes que representará por medio de fórmulas iconográficas establecidas, algunas consagradas por la tradición, y a través de un repertorio de tópicos cuya conformación tiende a responder a las orientaciones temáticas derivadas del texto. Muchas veces, el trasvase de la imagen es costoso, sobre todo en las cantigas de loor. Esta actividad selectiva y creativa se complementa con una adecuada división del texto pictórico según un orden argumental que corresponde al concepto de *dispositio*, medio eficiente para la lectura, recepción y retención de imágenes. Una de las características de la narrativa pictórica medieval es la recurrencia a tópicos, que, en las *Cantigas*, son la vista panorámica, la acción intramuros, la audiencia y la imagen escultórica de Santa María con el Niño. Siguiendo las reglas clásicas de la *Rethorica ad Herennium*, la *inventio*, en la narrativa pictórica religiosa, consiste en componer un relato con imágenes que conmueva a los receptores para aceptar la voluntad divina. La *dispositio* corresponde al orden de los elementos proporcionados por la *inventio*, de manera que cada uno de ellos se sitúe en su lugar preciso. La *elocutio*, o exposición de los contenidos de la forma más conveniente, responde en las *Cantigas* al estilo sublime, caracterizado por su *elegantia* y *compositio*. A esto, hay que añadir otras figuras retóricas. Con todo, F. Corti insiste en que no se trata de buscar influencias precisas y directas de la retórica textual en el discurso pictórico, que se vale de tópicos, formulas iconográficas y nuevos motivos y composiciones.

En resumen, además del altísimo nivel general de este libro, una de sus mayores aportaciones consiste en replantear la investigación de la obra alfonsí desde nuevas vías, teniendo muy presente que debe actuarse desde una perspectiva integradora.

CARLOS MIRANDA GARCÍA

VV.AA.: *La Catedral de Oviedo*. Vol. I: Historia y restauración. 406 págs. con il. Vol. II: Catálogo y bienes muebles, 377 págs. con il. Oviedo, Ed. Nobel, 1999.

De un tiempo a esta parte están siendo frecuentes los proyectos editoriales sobre los edificios emblemáticos catedralicios, recordemos el de la catedral de Sevilla, quizás el primero, y el próximo a aparecer de la catedral de León.

Por ello hay que congratularse del proyecto que, encargado a especialistas en cada una de las materias, ha llevado a cabo la editorial Nobel, estudiando la catedral de Oviedo, en la que, como en otras españolas se van superponiendo estilos y gustos estéticos sobre el proyecto primitivo.

Todo ello puede llevarse a cabo gracias a un trabajo interdisciplinar en el que Historia, Religión y Arte se conjugan dando como resultado el espléndido primer volumen en el que César García de Castro Valdés estudia los orígenes de la Sede y su evolución hasta el siglo XII inclusive. El periodo gótico corre a cargo de Francisco Caso, quien con los criterios señalados aborda la construcción de los diversos espacios arquitectónicos de la catedral ovetense con la participación de obispos y cabildo en el desarrollo de la misma. En este sentido aborda también Germán Ramallo los periodos del Renacimiento y Barroco, pero sumándoles el aspecto decorativo del interior, debido a devociones particulares que construyeron capillas y enterramientos, amen de retablos y otros bienes. Vidal de la Madrid Álvarez se ocupa del siglo XIX y XX, en los que, además de las obras nuevas, se hicieron reformas y reconstrucciones. La reciente restauración de la catedral está minuciosamente estudiada desde los proyectos iniciales, estudiándose desde los problemas urgentes que afectaban a las estructuras, hasta las actuaciones y proyectos de intervención desde 1996. Estos aspectos corren a cargo de Cosme Cuenca Busto y Jorge Hevia Blanco.

El volumen II, dedicado al catálogo de las obras, que enriquecen el templo, está elaborado por los mismos autores del primero y las piezas adjudicadas a cada uno de ellos se hallan en relación con el periodo artístico estudiado en la primera parte.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Las fichas son modélicas y nos aportan algo más que las escuetas fichas a que muchos catálogos nos tienen acostumbrados. Solamente echamos de menos, en algunas en concreto, la no utilización en ellas de bibliografías puntuales que, sin embargo, aparece en la bibliografía general del volumen.

En resumen, un magnífico estudio de la catedral ovetense, en el que la editorial Nobel no ha regateado en medios para que, a través de una excelente edición rica en buenísimas fotografías en color, el lector disfruta y conoce este singular monumento.

ISABEL MATEO GÓMEZ

ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS: *El Grande y real Hospital de Santiago de Compostela.* Consorcio de Santiago. Ed. Electa. Madrid 1999. 339 páginas.

La presente edición sobre el Hospital de Santiago de Compostela desvela en primer lugar un intenso y fecundo trabajo en el que se demuestra una sólida labor de investigación con la que se ha sustanciado la visión nueva de uno de los edificios más representativos de la arquitectura española. Nos ofrece no sólo la coherencia estructural del edificio cuya historia y modelo cultural es variada en su especificidad y en su entramado tipológico, sino los criterios que han acompañado el proceso de construcción en su variable alcance.

No se ha escrito este libro con limitaciones. Se ofrece una monografía del monumento atendida por una metodologia rigurosa y la aplicación de un alto valor científico. Se aportan una serie de connotaciones que profundizan en su estructuralismo, en su perennidad tipológica, en su simbologia y en los criterios teóricos y técnicos que garantizan su ineludible validez como monumento artístico.

Es edificio que integra un dilatado proceso de construcción por ello era imprescindible la labor crítica que el autor ofrece para entender en su valor los periodos históricos en los que nace, se desarrolla y se configura definitivamente. Se ha conseguido rebelar la auténtica personalidad de este edificio cuyo alto nivel estriba no solo en el diseño original de su estructura, sino tambien en el carácter distintivo que le acompaña como obra del Renacimiento que acoge estructuras del barroco sin que la esencia de la obra deje de ser paradigma de las formas renacientes. El edificio, abierto a varias culturas mantuvo su propia y peculiar fisonomía renacentista.

El autor ha despejado incógnitas y ha precisado con un exhaustivo análisis aspectos sustanciales del monumento en los que apenas se habia reparado. Ha desvelado una historia cierta en sus encadenadas transformaciones o remodelaciones y apoyándose en la documentación escrita y en el análisis morfológico ha ofrecido una serie de dibujos que permiten el entendimiento de sus aspectos planimétricos sustantivos.

No ha faltado el testimonio de la significación socio-política y religiosa de este monumento, tampoco la preocupación estética de sus comitentes o el ser signo de beneficencia regia. El estudio también se explaya en el análisis estructuralista dando la justa definición a sus variables dominantes. También se ha prestado interés por la materia, como también se ofrece atención detallada de sus componentes consiguiéndose que el criterio científico se sobreponga a la hipótesis.

El autor con esta espléndida monografia no sólo ha superado los trabajos anteriores sino que ha resuelto cuestiones que hasta hoy no habían alcanzado una fiable respuesta.

V. TOVAR MARTÍN

BRASAS EGIDO, José Carlos, *Guido Caprotti da Monza. Un pintor italiano en Ávila.* Valladolid, edita Oscar y Edgar Caprotti, 2000. 167 págs. con numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.

El triunfo de las vanguardias y su visión estética ha contribuido a olvidar, y muchas veces también a desdeñar, la labor de artistas notables que se mantuvieron dentro de la tradición académica, aunque abiertos a ciertas novedades. Un conocimiento más completo del gran momento de las artes españolas que fueron las primeras décadas del siglo XX, exige recuperar para la historia a pintores que, sin la altura de las grandes figuras, desarrollaron una actividad digna y de calidad, incluso con proyección internacional.

Es el caso de Guido Caprotti, un pintor italiano que, a pesar de su origen, compartió la fascinación por Castilla de la generación del 98, y sobre todo por Ávila, la ciudad, sus pueblos, sus gentes, sus tradiciones... que inmortalizaron también, entre otros muchos, Zuloaga, Eduardo Chicharro y López Mezquita, de los que este pintor se puede considerar heredero directo. Caprotti, por encima de su formación y origen, asimiló el alma castellana con una compenetración absoluta, hasta el punto de convertirse en el máximo representante del regionalismo pictórico abulense.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

La trayectoria vital y profesional de este artista, que supera la simple dependencia del centro de otros pintores periféricos o provincianos, enriquece sin duda el panorama artístico español de su tiempo y justifica suficientemente la dedicación de un estudio monográfico. El profesor Brasas Egido lo realiza con la seriedad que le caracteriza. Apoyándose en una completa documentación y bibliografla dibuja con nitidez su personalidad y los hitos principales de su vida y de su variada producción a lo largo de los diez capítulos en los que se estructura el libro. El autor analiza con detalle su biografia, destacando su formación académica en Milán, sus viajes por las principales ciudades europeas y su llegada casual a Ávila, donde acabará instalándose definitivamente. Caprotti siguió manteniendo, sin embargo, un intenso contacto con los ambientes y circuitos artísticos nacionales e internacionales, como revelan su participación en exposiciones de ambos signos y la diversidad de sus amistades.

Especial atención en este estudio merece la temática característica de este pintor, en particular los tipos y escenas abulenses donde acierta a plasmar la vida cotidiana y los personajes más pintorescos de la ciudad y sus pueblos, huyendo del fácil folklorismo para reflejar con objetividad la dureza de las gentes humildes. Destaca también su sensibilidad para el paisaje y su dedicación al retrato, género en el que gozó de una fama que superó nuestras fronteras. La investigación se completa con espléndidas reproducciones de los cuadros más representativos del artista, que siempre son de agradecer. Todo lo dicho convierte a este libro en una referencia necesaria sobre la pintura regionalista.

NIEVES RUPÉREZ ALMAJANO

M.ª Carmen Lacarra Ducay, *El Retablo mayor de San Salvador de Zaragoza.* Con la colaboración de R. Conde y Delgado de Molina, y J. Delgado Echevarria. Zaragoza, Ed. Librería General S.A, Gobierno de Aragón (Dpto. de Cultura y Turismo) 2000. 311 págs. Con 157 ilstrs.

Como bien dice en sus palabras de introducción a este trabajo don Javier Callizo Soneiro, Consejero de Cultura del Gobierno de Aragón, la solidez del trabajo va avalada por la seriedad científica de Mª del Carmen Lacarrra. En 1999 se hizo una edición de lujo de este mismo estudio con motivo de la restauración del retablo, pero, al agotarse la edición, se pensó en hacer una nueva, más asequible al público en general, con nuevas aportaciones al estudio de la obra.

No cabe duda de que el retablo mayor de la Seo constituye una de las obras mas bellas ejecutadas en Aragón entre 1431-1520. Este largo periodo propició que fueran tres arzobispos los que consecutivamente mantuvieran el mecenazgo de la obra: don Dalmau Mur, que ya en Tarragona cuando ocupó la silla arzobispal propició la realización del retablo mayor con el Maestro Pere Joan, y que trabajó también para él en el retablo de la Seo. A continuación le suceden como mecenas los arzobispos Juan de Aragón y don Alonso de Aragón. De todos ellos hace la profesora Lacarra una sucinta pero documentada biografia, matizando, además, el interés de cada uno en la obra.

Con este mismo criterio de rigurosidad documental se estudian cada uno de los escultores: Pere Joan, Franci Gomar, maestro Ans Piet Danso, Gil Morlanes el Viejo y maestro Megas, asi como los pintores: Tomás Ginés, Bartolomé Bermejo, Miguel y Bartolomé Vallés, Martín Bernat y Miguel Jiménez. Datos biográficos, estilísticos y de participación en la obra se desgranan a través de las páginas y de los esquemas artísticos.

El capitulo de iconografia está elaborado por Lacarra y por Delgado Echevarría. La primera hace una meticulosa descripción iconológica de las figuras que integran el retablo y que van a conducir a la narración iconográfica.

Comienza con la iconografia, del banco en las leyendas de San Lorenzo, San Valero y la historia de San Vicente, aportando en ellas los textos que las soportan y un análisis descriptivo y estilístico. Se pasa luego al cuerpo central del retablo en el que la Epifanía —con el cortejo real y el anuncio a los pastores— aparece en el centro enmarcada por la Transfiguración y la Ascensión. Su estudio es semejante al del banco pero se aporta una rica documentación de archivo en la que se describe minuciosamente como debe concebirse la escena. Destaca la profesora Lacarra en la Epifanía el hecho de que el Niño señale con su dedo índice la moneda que sostiene en la otra mano queriendo llamar la atención sobre ella, identificando la moneda con «el juanins», ducado aragonés de Juan II, usada sin duda aquí como pieza propagandística del linaje real del que descendían los prelados zaragozanos desde el arzobispo Juan I (1458-1475), y, precisamente el arzobispo en la sede en el momento de encargarse este grupo era Juan I, hermanastro del futuro Fernando el Católico. Con la misma minuciosidad se estudian las figuras que aparecen en el cuerpo superior bajo doseletes formando grupos de correspondencia iconográfica.

La flora y fauna que ensambla y decora toda esta joya escultórica y arquitectónica es analizada por Javier Delgado Echevarria con minuciosidad haciendo una breve introducción a la presencia de esta temática y

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

seguidamente describiendo por zonas el ensamblaje de animales y plantas con sentido simbólico. Entre ellas destacaríamos los reptiles que aparecen en el árido paisaje de San Vicente muerto en el muladar de las afueras de Valencia, el oso comiendo avellanas —tan frecuente en orlas miniadas y sillerías de coro— y el perro olfateando las huellas de los Reyes en la escena de la Epifanía, sobre el que el autor se interroga si su presencia se debe a una orden de Herodes.

El índice documental que acompaña al texto es enriquecedor y substancial a él, lo mismo que las láminas y la cuidada edición del libro.

ISABEL MATEO GÓMEZ

R. FERNÁNDEZ GRACIA: *Don Juan de Palafox. Teoría y promoción de las Artes.* Pamplona, 2000, 438 págs. Con 38 láms.

De la dedicaciòn a la figura de Palafox, del profesor Fernández Gracia, son magníficos testimonios sus trabajos, *Alegoría y emblemática en torno al virrey don Juan de Palafox, Nacimiento e infancìa del Venerable Palafox, El Venerable Juan de Palafox. Semblanza biográfica*, y la edición critica del manuscrito de Argaiz, *Vïda de don Juan de Palafox.* A la vista de estos trabajos y de las fuentes y bibliografía existente, anteriores a ellos, podria considerarse imposible una nueva aportación al personaje. Sin embargo, precisamente por todo ello, y por el exhaustïvo espígue en los archivos nacionales de México y del Vaticano, el autor ha podido dar una vision en la que se aúnan y justifican los diversos quehaceres de Palafox, a favor de un conocimiento de la estética artística.

El autor ha dividido su esplèndido trabajo en seis capitulos. De ellos ha dedicado el primero y el segundo a su biografía y formación cultural y artistica, valedora de sus pensamientos teóricos sore el arte. Son, sin embargo, el tercero y cuarto capitulos, los que aportan mayor novedad a propósito de la asimilación, por parte de Palafox, de las novedades artisticas imperantes en la Corte, que trasvasaría a su solar natal de Ariza, y el de su etapa, como obispo de Puebla, en donde su labor como mecenas fue extraordinaria. De esta etapa poblana habría que destacar la construccion de la catedral con su ornamentación interior, pero, además, alrededor de ella habria que destacar la fundación y construcción de edificios de «especial significación» como colegios, palacio arzobispal, etc. y sobre todo, la biblioteca Palafoxiana a la que donó más de cinco mil volümenes. EI capítulo quinto, como obispo de Burgo de Osma, a su regreso a España, carece del interés del anterior, al tratarse de una etapa más modesta. Interesante y curioso es el capítulo sexto dedicado a las raíces familiares y literarias de las imágenes de devoción que acompañaron a Palafox a to largo de su vida. Finaliza el libro con un enriquecedor apéndice documental, una relación de los archivos consultados, una amplia bibliografía y treinta y ocho interesantes láminas en las que se reproduce una traza de retablo hecha por el obispo, asi como otras muestras de entrañable valor personal.

Con este libro se ha podido perfilar la figura de don Juan de Palafox, cuyo bagaje de conocimientos, expresados de diversas formas, aúnan un entendimiento reflexivo de todo lo aprendido y que dio lugar a formulaciones de conceptos teóricos y estéticos del arte.

ISABEL MATEO GÓMEZ

CANTERA, M. J. y ZALAMA, M.A. (Coordinadores), *Carlos V y las Artes. Promoción Artística y Familia Imperial.* Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid. Salamanca, 2000, 374 págs.

Hemos de agradecer a la Junta de Castilla y León y a la Universidad de Valladolid la publicación de este libro que reúne diversos trabajos de especialistas sobre arte áulico de época imperial. R. Domínguez Casas analiza los símbolos borgoñones —Toisón de Oro— así como los mitos de ese origen como Hércules, Sansón y Gedeón, que estuvieron presentes en la fiesta durante todo el reinado de Carlos V. Pasa después revista a la fiesta en el Renacimiento, empezando por las Bodas Imperiales y siguiendo por los sucesivos *Triumphi* en Italia en los que se recuperaba la iconografia de la Antigüedad y Carlos V era festejado como un emperador romano. M. A. Zalama trata del doble expolio a que fue sometido el tesoro de la reina Juana I en Tordesillas, por parte de su hijo el Emperador para dotar a su hermana Catalina que iba a convertirse en reina de Portugal y para sí mismo, para pagar el ejército contra los comuneros. También disfrutaron de sus bienes otros miembros de la familia real. Aporta un importante Inventario de joyas, muy rico y detallado, y de objetos de plata y hace el seguimiento del destino de las piezas . Un extenso y documentado estudio dedica M. J. Redondo Cantera a la arquitectura de Carlos V y a la intervención de la emperatriz en los palacios y fortalezas. El Emperador que tuvo una corte itinerante de tradición medieval tomó la decisión de cons-

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

truir el Palacio de Granada destinado a su residencia y a la representación del poder imperial. Cree la autora que la intervención de la emperatriz fue decisiva en el cambio de los usos residenciales de la monarquía española, Revisa las casas prestadas por sus súbditos que habitó la emperatriz y las residencias habitadas por la pareja imperial. Hace notar que los inicios de la construcción del Palacio de Carlos V se corresponden con uno de los periodos de regencia de la Emperatriz y que simultáneamente se prepararon los aposentos nuevos para el Emperador y para su esposa en la Alhambra, en los que no había reparado la historiografia hasta el momento. Importante apartado lo forma el plan de Alcázares trazado por el propio Emperador y el papel jugado por la Emperatriz en estas obras y también en la arquitectura militar. F. Marías quien considera a esa insólita arquitectura, como «trampa historiográfica» pues pone a prueba la validez de algunos métodos de análisis. Partiendo de una frase de Fray Prudencio de Sandoval, cronista del Emperador, que calificó al Palacio como «edificio romano que no castellano», Marías revisa los modelos tipológicos y morfológicos de la Antigüedad romana y de su renovación renacentista que Machuca, un arquitecto puesto al día, plasmaría en un proyecto *romanamente antico e moderno*, pero a su vez, deudor en la distribución de sus espacios de formas de vida derivadas de tradiciones castellanas. También eran de origen castellano, en opinión del autor, la importancia dada a la figuración escultórica, a la riqueza ornamental, a la estereotomía y a los ricos abovedamientos entre otros rasgos. A. Bustamante García en una extensa y minuciosa investigación analiza las vicisitudes por las que atraviesa Valladolid como corte imperial prestando particular atención a las empresas arquitectónicas y artísticas que el Emperador o el príncipe Felipe promueven. Analiza el autor las distintas casas que habitó el Emperador con su Corte. Revisa el gusto artístico de Carlos inclinado a lo italiano como su abuelo Fernando a través de las empresas artísticas que emprende. M. C. Porras Gil trata de la defensa de los reinos hispánicos por medio de las fortificaciones. Es en Italia donde primero se desarrolla la teoría sobre la ciencia de fortificar que pasará a España a través de traducciones y también, de algún tratado propio como el de don Luis de Escrivá. Será el propio Emperador quien decida personalmente el carácter de sus fortalezas y su localización. N. García Tapia y M.J. Redondo Cantera abordan el estudio del Real Sitio de Aranjuez como cazadero de Carlos V. Los autores hacen un estudio muy documentado de la historia del Real Sitio, de la forestación del lugar por el propio Emperador, la preparación de una huerta y una primera ordenación del territorio de la Isla, además de la construcción de una presa sobre el Tajo y una red de acequias. Sobre todo ello volvería a intervenir Felipe II de manera más científica. Especialista en el tema M. Mancini aborda el estudio de la relación entre el Emperador y Tiziano que se produce a lo largo de treinta años y se fundamenta en casi cincuenta cartas y documentos. Esta relación se plasmará en el campo del retrato en el que Tiziano fue preferido a Parmigianino. I. Mateo Gómez ofrece un completo estudio de la pintura toledana en tiempos del Emperador. Tras la sublevación de Toledo y conseguida la paz, llegan importantes encargos monacales a Borgoña en gran parte desaparecidos. A la llegada de don Alonso de Fonseca a la sede toledana, Juan Correa de Vivar se convertirá en su pintor preferido. A Correa se le deben retratos de Carlos V «a lo divino» algunos en el Breviario de Carlos V de El Escorial, encargado por Fonseca. J. J. Martín González llama la atención sobre obras artísticas de procedencia americana en la colección de Carlos V a través del Inventario realizado tras su muerte en 1558. Estas obras fueron objeto de almoneda y la colección se dispersó. A. Allo Manero trata de las exequias celebradas por Carlos V que innovaron, con la introducción de nuevas imágenes, el aparato fúnebre de tradición medieval. Así surgieron imponentes túmulos que guardaban analogía formal con piras funerarias romanas, mausoleos como el de Halicarnaso, templos cristianos o construcciones eucarísticas. También se utilizó una reconversión del *capelardente* medieval. Túmulos y programas iconográficos debidos a insignes humanistas fueron publicados en forma de descripciones o libros de exequias ilustrados. En un extenso artículo M. M. Estella Marcos estudia el mecenazgo artístico de la reina María de Hungría, hermana del Emperador, centrado en sus palacios de Binche y Mariemont y a su conocido afán coleccionista de pinturas y esculturas. Se centra en la colección de escultura basándose en el Inventario de sus bienes de Simancas. Destacan los encargos hechos por la reina a los Leoni y la decisión regia de adquirir los famosos «Moldes» que el Primaticcio hizo de esculturas famosas de Roma, ayudado por Vignola, cuya pista trata la autora de seguir y cree localizar. J. L. Cano de Gardoqui García estudia a través de los Inventarios que aporta el conjunto de bienes de don Juan de Austria que muestran una ambivalencia entre lo medieval y lo moderno, al igual que su hermano el Emperador, y un gusto marcado por lo suntuario y sofisticado. El Emperador heredero de los bienes y de las deudas de don Juan, los pondrá en almoneda reservándose unos pocos objetos para sí. Finalmente M. Kusche analiza los bienes artísticos de don Juan de Austria fijando su atención en los retratos de éste de mano de Sánchez Coello que mantuvo una extraordinaria relación con el hijo del Emperador. Analiza la propuesta del pintor portugués para organizar la Galería del Pardo. En conjunto, *Carlos V y las Artes* reúne un considerable número de aportaciones que por su importancia y novedad lo hacen de manejo imprescindible y constituye una de las contribuciones más sólidas a la conmemoración del V Centenario.

CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA

AEA, LXXV, 2002, 297, pp. 89 a 102

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

SANZ, María Jesús, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela.* Caja-Sur Publicaciones. Córdoba, 2000,152 pp. con ilustraciones en color.

En este nuevo libro María Jesús Sanz, especialista de larga trayectoria de la platería española, plantea un tema de especial interés como es el origen de la custodia de torre, una de las piezas de más importancia del ajuar religioso, tanto por su tamaño como por la función que desempeña en la festividad de Corpus. Aún contando con precedentes medievales, como las custodias de Ibiza y de Sangüesa, la autora considera a Enrique de Arfe como el creador de la custodia de torre apoyándose en el testimonio de su hijo Juan de Arfe y confirmando así una opinión tradicional sostenida por algunos autores. Ahonda en la relación entre las microarquitecturas en plata que son las custodias con la arquitectura real aportando numerosos ejemplos alemanes, belgas, franceses y castellanos. Significativa le parece la semejanza de estructura de la custodia gótica de torre con la estructura de los retablos y especialmente con el templete de madera del retablo mayor de Toledo, atribuido a Copin de Holanda. Es probable, por tanto, que el modelo de custodia de torre se acuñara por la confluencia de ideas de escultores, pintores y plateros.

Entra después en el análisis de las custodias de Enrique de Arfe, la de Sahagún de original estructura gótica aireada o traslúcida, relacionada con la arquitectura de su tiempo, la de Zamora de gran tamaño, la de Cádiz, a la que la autora ha dedicado una monografía con anterioridad, tiene marca de Córdoba y cree será obra de un discípulo, y finalmente las de Córdoba y Toledo. Ambas aparecen muy relacionadas entre sí, la de Córdoba con restauraciones de los siglos XVI-XVII, donde aparecen las famosas Danzas de Corpus, y la de Toledo que, aún siendo gótica, ofrece ya aspectos renacentistas y que es, sin duda, la pieza de más envergadura de toda la producción de Enrique de Arfe.

Un importante capítulo lo constituye el estudio de la generación de plateros que introdujo las formas renacentistas en las custodias de torre, entre las décadas 30 y 40 del siglo XVI. Entre ellos, selecciona tres figuras que estuvieron relacionadas con Enrique de Arfe: Francisco Becerril, Antonio de Arfe y Juan Ruiz, cuyas custodias presentan evidentes similitudes. Becerril encabeza la escuela conquense que agrupa una serie de custodias estudiadas por Amelia López-Yarto, que siguieron el modelo de la desaparecida custodia de Cuenca, cuya estructura puede reconstruirse a través de las descripciones de Ponz y Ceán. Antonio de Arfe, preside la escuela castellano-leonesa. Formado con su padre Enrique en el taller de León se alzará con la custodia de Santiago de Compostela, y la de Medina de Rioseco. Finalmente Juan Ruiz encabeza la escuela andaluza y es artífice de particular importancia sobre el que María jesús Sanz anuncia una próxima monografía. Conocido como el Vandalino y valorado por Juan de Arfe «fue el primero que torneó la plata en España» «y enseñó a labrar bien en toda Andalucía», su vida familiar y laboral se ve iluminada ahora con trece interesantes documentos inéditos que compensan, en parte, la escasez de su obra conservada. Destaca la desaparecida custodia de Jaén de la que existen fotografías, y se le atribuyen la de Santo Domingo (República Dominicana), la de Fuenteovejuna, y la de Huéscar (Granada); esta última obra de un discípulo.

Pasa después a analizar cuestiones tan esenciales como el diseño arquitectónico de la custodia que contaba con dibujos previos o maquetas de madera, la aplicación de los órdenes clásicos que estructuran los cuerpos, que presentan torres en los ángulos, así como los ritmos arquitectónicos y los repertorios ornamentales. Un denso capítulo lo dedica al estudio de la escultura y a los programas iconográficos que desarrolla Enrique de Arfe y a partir de él sus discípulos. Termina señalando los paralelismos, tanto en arquitectura como en escultura, de los tres maestros y su dependencia de Enrique de Arfe. Este nuevo libro de la profesora María Jesús Sanz supone una importante aportación a la historiografía de la platería española, profundizando en un tema central de la misma, el papel de Enrique de Arfe en los orígenes de la custodia de torre como definidor del tipo, y el de sus discípulos en el desarrollo y evolución renacentista del mismo.

MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA

ARIAS SERRANO, Laura: *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la postguerra: La Iglesia de Santa Rita (1953-59)*, Madrid, Editorial Complutense, 2000, 146 pp., ilus. en b/n y color.

No es la basílica de Aránzazu, ni ha tenido detrás sus empeños, su plantel de artistas y su significación. Comparada con ella resulta prácticamente una desconocida y poco o casi nada se ha relacionado su proyecto y realización con el avance y la promoción vanguardista de la España del momento; pero, sin embargo, la iglesia madrileña de Santa Rita, que tan minuciosamente nos presenta y describe la profesora Laura Arias en este libro, tiene mucho que ver con el tiempo en el que se construyó y su doble mirada artística —rememorativa del pasado autóctono y ávida de aplicar las lecciones del arte internacional-, hablándonos, cuando menos, de la pereza con la que fueron entrando entre las nuevas construcciones religiosas los modos artísticos del arte avanzado, pese a que no dejaron de introducirse.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Fue Santa Rita una gran empresa constructiva y religiosa de la Orden de los Agustinos Recoletos, llevada a efecto, por las mismas fechas que el santuario vasco —muy bien documentado, por otra parte, en el estudio de Isabel Monforte (*Arantzazu*, San Sebastián, 1994)—, por los arquitectos Antonio Vallejo y Fernando Ramírez de Dampierre. Se construyó en dos fases: la de la residencia (1953-1956) y la de la iglesia (1956-1959), ambas con un sentido más acomodaticio a las circunstancias que Aránzazu, lo cual seguramente les evitó problemas, pero también se reflejó más en su resultado, en el que se plasmó claramente la citada dualidad. Bien dice la autora que «Santa Rita no es una obra *vanguardista* ni revolucionaria, pero sí hay que considerarla acorde con su tiempo y con sus necesidades. En ella, más que asombrar por su osadía técnica se ha querido asombrar por su calidad constructiva»; asegurando más adelante que, esta iglesia y su fachada, «han querido unirse también a este intento por encontrar una arquitectura nacional, en base a esa tradición madrileña revitalizada en los años de postguerra».

Ciertamente, el recuerdo escurialense se torna insoslayable en su aspecto exterior (por más que poco antes ya se hubiera acusado al mismo Gutiérrez Soto de querer llenar España de «escorialitos pequeños») y lo más novedoso se instala en lo inusual de la planta circular y lo diáfano de los volúmenes interiores de la iglesia. Pero, sin duda, lo más interesante del conjunto se encuentra en la propia decoración de ésta, a pesar de la inevitable presencia, tan característica del momento, del emparejamiento entre tradición y arte de avanzada, entre la moderación y sujeción académica y la inquietud y exploración con los lenguajes de vanguardia. Así, frente a la contenida y pesada fachada *retablística* de Martínez «Penella», encontramos en el interior, en palabras de la autora, «un verdadero abanico de tendencias, que responde en su estética al gusto imperante en los años cincuenta y sesenta; un estilo moderno pero no rompedor, que abusa de mosaicos y fondos alicatados, y que mezcla imágenes de aspecto convencional con otras donde lo esencial y geométrico se convierte en distintivo de modernidad». En este arco artístico, Arias nos va describiendo las obras realizadas para el templo por Francisco Galicia, Javier Clavo, Penella, Juan José García, Francisco Farreras, Félix Burriel, José Luis Sánchez, Arcadio Blasco, Juan Barba o *Resti*. Algunos siguieron trabajando cerca de la arquitectura religiosa y sus proyectos —Arcadio Blasco y José Luis Sánchez, por ejemplo, también concursaron en 1961 en la decoración del ábside de Aránzazu—; Clavo o Blasco ejercitaron aquí sus habilidades con el mosaico y la cerámica aplicada a la arquitectura; Farreras o José Luis Sánchez nos ilustran sobre los orígenes de su futura abstracción; y hay quien como Juan Barba, dada su total lejanía de los circuitos comerciales, se nos descubre aquí en todo su esplendor y con toda la fuerza de un bravo y castizo expresionismo.

De este modo, en este primer estudio que recibe esta interesante iglesia, Laura Arias nos hace un pormenorizado recorrido por el edificio, analizándonoslo desde su gestación hasta su conclusión, desde su exterior hasta cada uno de los elementos que visten su interior, entre los que llama la atención la decoración mural de Barba para la cripta de San Nicolás Tolentino. De ello resulta un buen y aconsejable punto de arranque para continuar los análisis y contrastar —frente a proyectos como el de Aránzazu, más singulares y estudiados— donde quedó, en la España interior y en un medio tan presente y atendido como el de la construcción de edificios religiosos, el tono medio de la pretendida renovación artística de los años cincuenta.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

SOFÍA DIÉGUEZ PATAO y CARMEN GIMÉNEZ (Ed.): *Arte y arquitectura funeraria (XIX-XX). Dublín, Genova, Madrid, Torino.* Comisión Europea y ed. Electa, Madrid, 2000. 359 pág., planos e ilustraciones en b/n.

Este libro es fruto de un proyecto conjunto entre universidades y otras entidades de cuatro ciudades europeas y ofrece una visión global de la arquitectura y el arte funerario europeo. Para ello se analizan cuatro cementerios: el de San Isidro en Madrid, el Mount Jerome Cementery de Dublín, el Cimitero Monumentale di Staglieno en Génova y el Cimitero Monumentale de Turín. Se han seleccionado los monumentos funerarios más representativos de cada uno, a la par que se ha reconstruido la fisonomía arquitectónica y ambiental del conjunto. Aunque la arquitectura funeraria sea un tema que produzca cierto respeto y cautela en el público general, para los estudiosos es un elemento sumamente significativo de la cultura de la época (en los casos estudiados el origen de los mismos es la primera mitad del siglo XIX) y una manifestación fundamental del arte y los principios plásticos de las diversas situaciones culturales y localizaciones, además de un documento histórico y sociológico excepcional.

En el libro se analizan la variedad tipológica de los monumentos, panteones y capillas, las estructuras arquitectónicas del conjunto, las aportaciones escultóricas, las simbologías más habituales, etc. Se pone de manifiesto el gran interés que presenta el arte funerario como repertorio arquitectónico y escultórico producto de diversas épocas y culturas, suponiendo en numerosísimas ocasiones un anticipo de futuros estilos o tendencias arquitectónicas y artísticas en general. Igualmente, no se pasa por alto que los conjuntos de los cementerios arquitectónica y paisajísticamente son lugares con una viva dimensión naturalista. La arquitectura

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

y arte funerarios conforman una importante faceta del patrimonio histórico y cultural europeo, que el texto trata de resaltar para potenciar su conservación y su estudio. El análisis realizado en los cuatro ejemplos seleccionados es ejemplar y detallado, dando una profunda visión del fenómeno artístico de la cultura funeraria. Pretende ser una llamada de atención que contribuya a la conservación de los monumentos y promover la disposición de instrumentos legales para un plan sistemático de intervenciones a nivel europeo, hoy en día inexistente, para que este rico patrimonio y todo su trasfondo simbólico no se pierdan o caigan en el olvido.

EVA RODRÍGUEZ ROMERO

IGNACIO HENARES CUÉLLAR y SALVADOR GALLEGO ARANDA (Eds.): *Arquitectura y Modernismo: del Historicismo a la modernidad.* Ed. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2000. 483 pág., ilustraciones en b/n.

Este libro recoge, corregidas y aumentadas, las ponencias y comunicaciones que fueron presentadas en el «*Congreso Nacional de Arquitectura Modernista*» celebrado en Melilla del 23 al 26 de abril de 1997 y que fue organizado por el grupo de investigación «Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía», del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. En la conferencia inaugural «Para una valoración histórico-cultural y estética de la arquitectura modernista», el profesor don Ignacio Henares Cuéllar centra el tema con su visión global de los aspectos socioculturales que posibilitaron el modernismo, sin reducirlo a un mero problema de estilo y visto ya hoy en día como un capítulo esencial de la modernidad. Resalta asimismo la ambigüedad inherente del fenómeno modernista como rasgo a revalorizar en este fin de siglo por su capacidad para relativizar e integrar valores diversos, así como el papel fundamental que jugó el modernismo en nuestras ciudades como proyecto integrador.

El contenido se organiza en tres bloques temáticos, que abordan el «Modernismo como estilo», la «geografía del Modernismo» y la «Melilla modernista». En el primer epígrafe aparecen diversas visiones históricas y teóricas, muchas de las cuales aportan luz a la conflictiva y fecunda convivencia o articulación del eclecticismo con los historicismos y con el modernismo, fruto del cambio de siglo y «prólogo» o parte de la modernidad. Otras comunicaciones se centran en las técnicas constructivas analizando las bóvedas tabicadas, las cerámicas y otras artes industriales. Algunas abordan cuestiones sobre patrimonio histórico y su conservación, así como sobre el planeamiento urbanístico y las ordenanzas en la época modernista. Igualmente se estudian el ornamento y la dialéctica modernismo/modernidad, y temas como la escultura aplicada a la arquitectura, etc. En el segundo bloque se recogen interesantes comunicaciones sobre el modernismo en diversas regiones y ciudades de nuestro país como Cataluña, Valencia, Mallorca, Andalucía Oriental, Aragón, Comillas, Bilbao, La Coruña y Orense, e incluso ciudades no españolas como Génova, aunque se echa en falta alguna aportación sobre las manifestaciones modernistas en otras áreas occidentales y en Madrid, donde últimamente se han desarrollado varias tesis doctorales sobre el tema. El tercer bloque se centra en el estudio desde enfoques plurales del modernismo en Melilla. Con todo ello se consigue una revisión y puesta al día del conocimiento y análisis del fenómeno modernista en España desde diversos puntos de vista, con una selección de ejemplos puntuales representativos en paralelo con visiones globales sumamente interesantes.

EVA RODRÍGUEZ ROMERO

ESTERAS MARTÍN, Cristina: *La platería de la colección Varez Fisa. Obras escogidas. Siglos XV-XVIII.* Madrid, Tf. Editores, 2000, 317 pp. con numerosas ilustraciones.

El coleccionismo de obras de plata no está muy extendido en España, lo que da al conjunto estudiado en este libro un carácter de excepción, a lo que hay que sumar el hecho de que el más de centenar y medio de piezas han sido reunidas por el Sr. Varez Fisa en el plazo de no muchos años y con criterios muy selectivos. Del total de la colección, la profesora Esteras, cuyo prestigio es ampliamente reconocido, ha seleccionado ciento cinco atendiendo a su tipología, procedencia y antigüedad en unos casos, en otras al marcaje y buen estado de conservación y siempre a su calidad que es excepcional en todas ellas. Ha procedido a su estudio y catalogación minuciosa y razonada, prestando especial atención a las marcas, que consigue identificar casi en su totalidad y entre las que descubre nuevas variantes como la de Córdoba de finales del siglo XV o principios del XVI del cáliz n.º 1 o corrige la lectura de otras conocidas como las del píxide de Burgos (n.º 4). Añade obras al catálogo de plateros conocidos, como el relicario que atribuye a Enrique de Belcove (n.º 24) y un cáliz marcado por Francisco de Vivar (n.º 8), del que hasta ahora sólo se conocía la custodia del monasterio de Santo Domingo de Silos. Especial interés tiene el cáliz marcado en Santiago de Guatemala por Pedro Xuárez de Mayorga hacia 1550 y no sólo por la belleza de su estructura sino también, como dice la autora,

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

por la originalidad y desarrollo del esmalte, con un amplio repertorio vegetal en colores singulares, en relación con talleres italianos y centroeuropeos tanto de platería como de lapidaria, lo que evidencia fuentes grabadas comunes.

Otro elemento a destacar es la presencia de un amplio repertorio de piezas de carácter civil dada la escasez de obras de este tipo conservadas. Entre ellas cabe destacar por su número y calidad, las fuentes y los jarros, muchos de ellos de pico y de diversas procedencias, entre los que se encuentra el que quizá sea el más antiguo de los marcados en Valladolid obra de Juan López hacia 1556 (n.° 30), y dos de los que en los documentos se conocen como «italianos» o a «la italiana» pese a que se realizaron en toda Europa, uno de los cuales está directamente inspirado en el modelo tipificado por Juan de Arfe (n.° 38). Pero también se estudian salvas, como la zaragozana de hacia 1500 (n.° 5), y salvillas, piezas para beber como bernegales o un cuenco hecho en Burgos a finales del siglo XV, único en España por su antigüedad y características formales (n.° 6), saleros (n.os 7 y 74), candeleros (varias piezas), cajas como la vallisoletana de hacia 1554 (n.° 25) o la madrileña de 1762 (84), arquillas, tinteros, platos, bacías etc. En fin un repertorio tipológico difícil de encontrar unido y que nos pone en contacto con la riqueza que había en las casas españolas, y no sólo en las de las capas más altas de la sociedad, tal como se deduce de los inventarios y se nos describe en la literatura de las distintas épocas representadas.

La edición, lujosa y muy cuidada, con un impresionante repertorio fotográfico, se completa con una amplia bibliografía, y con unos índices tipológico, geográfico y onomástico y se cierra con una traducción del texto en ingles.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde.: *El Convento de la Merced Calzada de Sevilla. Actual Museo de Bellas Artes*, col. Arte Hispalense, n.° 71, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, Area de Cultura y Deportes, 2000, 197 pp. y 16 ilustraciones a color comentadas.

En este libro, resultado de un trabajo de investigación dentro del programa de doctorado del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de Sevilla, su autora analiza la historia del Convento de la Merced desde su fundación hasta que sus dependencias sirvieron para albergar el Museo de Bellas Artes de la ciudad.

Comienza el libro con una *introducción histórica* sobre el edificio que albergó a la orden mercedaria en el que da cuenta sobre su origen en la ciudad, inmediato a la conquista aunque no se ha encontrado su carta fundacional, su primer emplazamiento y el definitivo a partir de 1251. Se describen los daños que sufrió durante la invasión francesa y lo que supusieron las desamortizaciones con derribo de parte de las dependencias conventuales y la formación del Museo de Pinturas, que en principio compartió edificio con otras instituciones culturales para después ser sede exclusivamente del Museo de Bellas Artes.

Le sigue un gran capítulo sobre el *Patrimonio Histórico* que se ha dividido en los apartados de arquitectura, escultura y pintura, en el que se describen todas las dependencias conventuales y las obras que contenían. Para la reconstrucción del convento han utilizado variadas fuentes documentales entre las que destacan el manuscrito de mediados del siglo XVII de fray Juan Guerrero que se conserva en la Biblioteca Nacional, un dibujo de la planta del convento de la misma época, la planta que en 1835 levantó B. Corrales tras la desamortización, así como las descripciones de eruditos decimonónicos y otros estudios más recientes. Asimismo se han manejado contratos, cartas de pago y otros documentos que acreditan la importancia y la riqueza de las obras atesoradas en este convento, muchas de las cuales están desaparecidas o dispersas, en cuyo caso se ha tratado de citar las distintas manos por las que han pasado hasta su actual emplazamiento.

Con este estudio se ha reconstruido un edificio cuya morfología sufrió modificaciones con el cambio de uso y se transformó o perdió su decoración originaria.

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO

Exposición. Diócesis de Ciudad Rodrigo. *Jesucristo. Imágenes del misterio.* Salamanca, 2000, 144 págs. con numerosas ilustraciones en color.

Con motivo de la celebración del Jubileo y del Cincuentenario del Restablecimiento de la Jerarquía de la Diócesis de Ciudad Rodrigo, se celebró en la iglesia de San Agustín de este lugar una exposición para mostrar su patrimonio artístico y cultural tanto a estudiosos como al público en general. Actuó como Comisario

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

Eduardo Azofar, profesor de la Universidad de Salamanca, quien consiguió reunir cincuenta piezas entre pintura, escultura, platería y objetos litúrgicos procedentes de iglesias y conventos de la Diócesis.

El catálogo, cuidadosamente editado y con espléndidas fotografías en color comienza con dos estudios, «Jesucristo, imagen del Invisible», escrito por Julián López Martín, obispo de la Diócesis y «El Patrimonio Artístico de la Diócesis de Ciudad Rodrigo» por José Ramón Nieto González profesor de la Universidad de Salamanca. El catálogo propiamente dicho, recoge las fichas de las piezas que abarcan desde el año 1500 hasta el siglo XIX, de las cuales un número considerable corresponde a obras inéditas hasta el momento. Las fichas, además de los datos técnicos aportan aspectos estilísticos, iconográficos y, en algunos casos, la procedencia de los modelos utilizados por los artistas y están muy bien hechas y razonadas por un grupo de especialistas en cada materia. Varias de las piezas han sido restauradas para la ocasión, figurando también en la ficha correspondiente las fotos anteriores a la restauración. Únicamente echamos en falta las fotografías de las marcas de las piezas de plata.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

AEA, LXXV, 2002, 297, pp. 89 a 102

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es