

RECENSIONES

FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: *Clepsidras y relojes musulmanes. Muslim Water Clocks and Mechanical Time Pieces*, Granada, Fundación El legado andalusí, 2010. ISBN 978-84-96395-69-5, 165 págs., 30 figuras, 4 láminas

Publica A. Fernández-Puertas en este libro bilingüe una historia de los relojes de agua y sol desde el siglo XIV a.C. hasta el reloj que se usó en la Alhambra en 1362, así como una serie de artilugios hidráulicos para los tronos de los šāh aqueménidas, los califas ‘abbāsīes y los emperadores bizantinos. Indica que el primer calendario fue el natural de los meses lunares, si bien la humanidad necesitó del calendario solar inventado en tiempos históricos. La clepsidra, o reloj de agua, apareció en Egipto y Babilonia hacia el 1400 a.C. De allí la ciencia griega desarrolló la clepsidra-horologio en sí misma o adornada con autómatas. A Ctesibio se le atribuye la introducción del flotador para regular mejor el paso del tiempo, según relata Vitrubio. Con la clepsidra se medían los grandes juegos del Circo Máximo de Roma. En el imperio bizantino los relojes de agua (como el de Gaza) en lugares públicos son los antecedentes de los horologios posteriores y sirvieron a los musulmanes para regir su horario religioso. El tratado árabe de “Arquímedes” describe la famosa clepsidra, artilugio que tenía la cara de la Gorgona, pájaro con las bolas y platillo al que caían y daban la hora; otros relojes recogidos son el de las columnas, el de los hombres que son decapitados, etc. En el califato ‘abbāsī fue famoso el reloj del árbol de plata, en una gran alberca, el cual tenía pájaros en las ramas que cantaban el paso de las horas. A. Fernández-Puertas hace un magnífico y exhaustivo estudio de las clepsidras, horologios y relojes en el Occidente Musulmán (al-Andalus y cortes del Magreb), y en el Próximo Oriente musulmán. En la Córdoba del siglo IX Ibn Ḥayyān relata cómo ‘Abbās ibn Firnās construyó un reloj (= *minkāna*) para el emir omeya Muḥammad I. En la ciudad palatina de al-Zahrā’, siglo X, han aparecido tres relojes de sol cuyo cuidador avisaba a los almuédanos del alminar de la mezquita para las llamadas a las oraciones litúrgicas. En el siglo XI, al-Muradī en Toledo estudió en su tratado dieciocho horologios. En época almohade, en el siglo XII, hubo un reloj junto a la mezquita Kutubiyya de Marrākuš, que algunos retrotraen a época almorávide. Alfonso X (1252-1282) describió en su *Libro del saber de astronomía* el reloj de mercurio inventado por el judío Rabbī Ishāq ibn Sīd. Restos de dos horologios públicos se conservan en Fez, uno frente a la puerta de la madraza Bū ‘Ināniyya y el otro dentro del alminar de la mezquita al-Qarawiyyīn. Junto con estos hubo otros palatinos en el Magrib como objetos de mobiliario que se utilizaron y se describen en la fecha de la Natividad del Profeta Muḥammad, de las cuales el autor hace restituciones en dibujos. Había uno en Fez en 1356 y otro en Tremecén en 1359; las horas se indicaban al dejar caer pájaros bolas en platillos que resonaban y se abría la correspondiente ventanita que indicaban la hora dada. Ibn al-Jaṭīb describe un *minkān* usado en el Mexuar de la Alhambra en 1362. A. Fernández-Puertas ha traducido y estudiado el texto y ha hecho una restitución científica del mismo con magníficos dibujos: era un mueble de doce lados con ventanita en cada uno; en la parte alta había un cirio con doce cuerdas incrustadas en la cera, que se quemaban al paso de cada hora, lo que dejaba libre el pestillo de cierre de la respectiva ventanita, la bola que al caer al platillo metálico sonaba y la figura

de una mujer quedaba vista portando el poema de cada hora. A. Fernández-Puertas estudia igualmente con profundo conocimiento y de manera detenida los horologios del Oriente Próximo. Desde el siglo XII-XIII aparecen los grandes creadores de relojes públicos y horologios con artilugios. Riḍwān construyó uno sobre la puerta Ŷayrūn de la mezquita omeya de Damasco con ventanitas que al abrirse mostraban la hora durante el día, la cual sonaba al soltar dos halcones bolas sobre cubetas metálicas; las horas nocturnas se señalaban en un arco provisto con doce círculos por los que pasaba la luz de una vela según avanzaba la noche. A. Fernández-Puertas resalta a al-Ŷazarī y sus maravillosos relojes con artilugios, que analiza de modo magistral y en detalle tanto en su forma como en su funcionamiento: el de los cinco músicos que tocaban sus instrumentos, el del cortador del cirio, la clepsidra del barco y el magnífico del elefante, que estudia con increíble minuciosidad. Algunos relojes se regalaban, como el que envió el califa ‘abbāsī Hārūn al-Rašīd al emperador Carlomagno en el 807, o el que el sultán ayyūbī al-Malik al-Kāmil dio al emperador Federico II Barbarroja en el 1232. Entre los grandes relojes públicos bizantinos medievales, A. Fernández-Puertas estudia el de Antioquía, el de Constantinopla y el de la isla de Malta, y ofrece traducida del árabe las descripciones de al-Qazwīnī. Este trabajo de Fernández-Puertas muestra no sólo su conocimiento de lenguas, sino el de la ciencia y arte musulmán en Oriente y Occidente. Es el primer trabajo histórico-artístico monográfico sobre clepsidras y horologios, según su cronología evolutiva y técnicas de funcionamiento, que se ha publicado en esta área de la ciencia del mundo del Islam. Todo el trabajo lo ilustra con treinta magníficos dibujos y cuatro láminas que aclaran el texto constituyendo una aportación muy importante al campo de la Historia del Arte y de la Ciencia musulmanas.

GASPAR ARANDA PASTOR

BELTING, Hans: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. Múnich, Beck, 2008. ISBN 978-3-406-57092-6, 319 págs, 109 ils.

Florenza y Bagdad. Una historia de la mirada de Oeste a Este, es un estudio del distinto modo de ver y articular el mundo de dos culturas, que utiliza estas ciudades como metonimias del Occidente de la perspectiva lineal y el Oriente de la matematización de la realidad. Continuando con sus aportaciones a la *Bildwissenschaft* desde la teoría de la imagen¹, teniendo en cuenta sus estudios antropológicos², y proponiendo su respuesta a la crisis que detecta en la narrativa historiográfica de raigambre renacentista³, Belting analiza estos universos visuales en seis capítulos, concluyendo cada uno con un «intercambio de miradas».

La perspectiva se ha convertido en un tema fundamental para la historiografía sobre historia cultural. Por ello Belting, tomando como percha la idea cassireriana de forma simbólica que ya Panofsky había empleado⁴, comienza aquí su estudio de la mirada, estableciendo que mientras los árabes sitúan la matemática en la base de la visión, Occidente intenta entender la visión a través de la matemática. Para ilustrarlo, estudia la difusión de la perspectiva lineal en otras culturas. El primer «intercambio de miradas» relaciona la pintura véneta con Turquía.

El segundo capítulo analiza la visión de las imágenes en contexto musulmán. Se estudian las raíces teológicas de su prohibición, la escritura como representación de la palabra transmitida y el carácter ofensivo de las imágenes, especialmente cuando interaccionan con el espectador. El intercambio de miradas se centra precisamente en este asunto en Occidente antes de la perspectiva.

¹ BELTING, H.: *Bild und Kult*, Múnich, Beck, 1990; *Das unsichtbare Meisterwerk*, Múnich, Beck, 1998 o *Das echte Bild*, Múnich, Beck, 2005.

² BELTING, H.: *Bild-Anthropologie*, Múnich, Fink, 2001.

³ BELTING, H.: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Múnich, Deutscher Kunstverlag, 1983; *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Múnich, Beck, 1995.

⁴ PANOFSKY, E.: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.

El tercer capítulo es sobre Alhazen; su síntesis físico-matemática de la naturaleza, su concepto de imagen, perspectiva, sombras, óptica, fisiología ocular⁵, medición lumínica, la cámara oscura y sus teorías estética y perceptiva. Belting relaciona el desarrollo óptico árabe con la importancia dada a la refracción lumínica, frente al pensamiento griego, centrado en su reflexión. Analiza la geometrización de la caligrafía, su valor semántico, y la síntesis físico-matemática que desmaterializó modelos visivos antiguos y sentó las premisas para el cálculo del proceso óptico que cristalizaría en Occidente. El *Blickwechsel* contrapone estas teorías con sus equivalentes en la Europa del XVII.

El cuarto capítulo analiza las reflexiones teóricas sobre perspectiva y percepción en el Occidente medieval. Primero, Bacon y Ockham. Uno, más aristotélico, relacionaba conocimiento y vista, mientras para el otro, más alhazeniano, el acto cognitivo proporcionaba certezas. Belting estudia este problema en los albores de la batalla entre empirismo y explicación teológica del mundo, y comenta las soluciones de Giotto en paralelo a las teorías de los perspectivistas. Además de Gaddi y los Lorenzetti, Belting estudia a Pelacani, un filósofo centrado en la matemática, próximo al círculo de Brunelleschi, que conocía a Alhazen, que oponía experiencia visual y conocimiento, y que inventa un nuevo espacio matemático. Repasa el modo en que Ghiberti y Piero introducen la óptica en la literatura artística y dedica el intercambio de miradas al estudio ghibertiano de Alhazen y Vitruvio, y la identificación serliana de *scaenographia* y perspectiva.

El quinto capítulo repasa el nacimiento florentino de la perspectiva lineal con punto de fuga. Belting revisa la aportación brunelleschiana y la historiografía renacentista⁶, la teorización albertiana y la evolución del concepto vitruviano de *scaenographia* en los teatros. Revisita las tablas de Urbino, Baltimore y Berlín, datándolas hacia 1470 y relacionándolas con Alberti. Centra el intercambio de miradas en el uso de la geometría en las *muqarnas*.

El último capítulo estudia la importancia del ojo como medio y símbolo, agente y sujeto de la mirada perspectiva albertiana, y la postura de Nicolás de Cusa, para quien la mirada absoluta es la del ojo de Dios. Asimismo Belting reflexiona sobre Narciso como inventor de la pintura, su relación con la mimesis, y la analogía entre lo pintado y el espejo. Finalmente repasa dos metáforas sobre la perspectiva: ventana y horizonte, tan relacionadas como los puntos de vista y fuga. El último *Blickwechsel* nos lleva a las *mashrabiya*, que dejan entrar luz, pero no miradas y crean juegos visuales por proyección. Finaliza sugiriendo que la ausencia de perspectiva es una forma simbólica.

En el epílogo se sostiene que convertir en imagen y darle existencia visible a la mirada del observador fue la ambición y la expectativa del arte moderno occidental; que las miradas no pueden ser determinadas fisiológicamente ni dependen exclusivamente de técnicas de percepción; que la mirada implica una autoafirmación; y que toda sociedad ejercita la mirada colectivamente, aunque la percepción sea individual.

Con este elenco de los temas tratados huelga decir que éste es un libro denso y ambicioso; original en su planteamiento y desarrollo; que propone importantes preguntas y les da innovadoras respuestas; y que, aun tratando un tema tan explorado como es la renacentista perspectiva lineal, resulta novedoso en su enfoque, estructura, contenido y conclusiones. Es, sin lugar a dudas, una prueba más de que el estudio de la Historia del Arte centrado en Occidente es incompleto y se ve sorprendentemente enriquecido cuando analizamos el modo en que interaccionan distintas formas de concebir la imagen⁷.

CARLOS PENA BUJÁN

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma
Fundación Barrié de la Maza

⁵ Véase ONIANS, J.: *Neuroarthistory*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2008.

⁶ BURNS, H.: «Quattrocento Architecture and the Antique», en *Classical Influences in the European Culture A.D. 500-1500* (ed. R. R. BOLGAR), Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 269-287; ONIANS, J.: «Brunelleschi: Humanist or Nativist?», *Art History* 5 (1982), 259-272; TRACHTENBERG, M.: *Brunelleschi, Michelozzo, and the Problem of the Pazzi Chapel*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2009.

⁷ ONIANS, J. (ed.): *Atlas mundial del arte*, Barcelona, Blume, 2005.

LÓPEZ TORRIJOS, ROSA: *Entre España y Génova. El Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2009. ISBN 978-84-9781-522-2, 312 pp., 112 ils.

La Casa de don Álvaro de Bazán constituye uno de los ejemplos más importantes que han llegado hasta nosotros, en un estado de conservación casi ejemplar, de la arquitectura y el arte de la época de Felipe II. No obstante, la pérdida de su localización en el eje de comunicación entre la corte y Andalucía, su razón de ser estratégica en la época medieval y altomoderna, conllevó su marginación al quedar esta villa feudal fuera de los grandes recorridos norte-sur, pareja a su abandono como casa principal del marquesado de Santa Cruz; las limitadas facilidades de acceso al archivo familiar y la aparente desaparición de algunos de los documentos básicos de su fábrica, que se citaban a finales del siglo XIX, han desanimado en el pasado a los estudiosos que se sentían atraídos ya por su arquitectura ya por su decoración pictórica y sus plurales programas de exaltación personal y del linaje. Por ello, no puede ser sino recibido con alborozo el estudio que a su edificio ha dedicado Rosa López Torrijos, que ha dedicado más de una década a esta obra desde un doble punto de vista artístico y documental.

El libro se estructura en tres capítulos, dedicados respectivamente, entre la leyenda autocelebrativa y la realidad documental, al linaje familiar más allá del abuelo don Álvaro de Bazán, héroe menor de la guerra de Granada, comendador de Valduerna y fundador del mayorazgo; el segundo, a las casas de Granada y El Viso del armador de flotas y capitán general don Álvaro de Bazán el Viejo (ca. 1492-1555), desde 1538 señor del Viso y Santa Cruz de Mudela, las cuales ya parecen haber seguido en su remodelación de 1536-37 un modelo genovés como el de la villa Doria en Fassolo con su importación de materiales prefabricados; y, por último, a la construcción del palacio manchego, que se organiza en dos amplias secciones dedicadas al proyecto original y su transformación a la italiana, que se iniciaría bien a fines de 1564 con la contratación en Génova de Juan Baptista Vergamasco (Giovanni Battista Castello il Bergamasco) y Juan Baptista Olamosquín (Giovanni Battista Perolli il Cremaschino)¹, o más bien desde 1566, fecha del contrato por dos años del arquitecto Andrea Roderio da Carona y tres socios.

La Casa del Viso, antes de la Encomienda de Calatrava, debió de haberse comenzado a remodelar al poco de recibirse en 1543 la licencia real para la posesión de una «casa fuerte», solución más limitada que la de la construcción de la fortaleza que había querido el nuevo señor de la villa desde su compra en 1539. No obstante, nada se sabe con certeza de ella hasta 1562, fecha en la que se contrataba la carpintería de suelos y armaduras de los dos pisos principales, los entresuelos y las torres del cuarto delantero de la casa. En consecuencia, nos encontramos con una casa habitada e inventariada en 1555, y que la autora supone que sería la de la encomienda de Calatrava sin mayores transformaciones, aunque las balaustradas del patio quizá testimonian una temprana importación genovesa.

El cliente de esta nueva casa sería ahora don Álvaro de Bazán el Mozo (1526-1588), desde 1569 I Marqués de Santa Cruz y quien alcanzó también tanto elevados títulos de la marina española [capitán general de la armada real (1554), de la armada de Poniente (1555), de la armada de avería (1562), de las galeras de Nápoles (1568), de la Mar (1574), o de las galeras de España (1576)] como importantes victorias.

No obstante el aspecto general del palacio, y el documento de 1562 así lo avalaría, parece haber mucho más de la antigua casa de don Álvaro el Viejo en el palacio de lo que podamos pensar por debajo de su epidermis genovesa; no sólo las proporciones generales de la fachada y del bloque nos vinculan su fábrica con las tradiciones españolas, y no las genovesas, sino que un análisis de los aparejos de sus fachadas parecen demostrar una remodelación de los vanos, e incluso un ensanchamiento de las torres con sus pequeñas troneras hacia los ejes de los muros, y, en consecuencia, que nos encontremos con una construcción que en 1562 ya estaba llegando a requerir suelos y techos, y tal vez no solamente para su delantera, sino para los tres cuartos que flanqueaban las torres –abaluartadas en planta– de la misma. El tipo de patio y de zaguán con dependencias laterales –que recuerdan las del palacio de Carlos V en Granada– y la colocación de la escalera como fondal vuelven a insistir en la preexistencia de una estructura española.

¹ Este contrato, de 15 de noviembre de 1564, citado a fines del siglo XVI por el cronista e historiador Esteban de Garibay, no ha sido hallado hasta la fecha, y no carece de problemas dado que Bazán no visitó la ciudad de Génova hasta 1565.

Como se analiza muy correctamente en el libro, la dependencia del tipo de casa respecto al Alcázar de Toledo (1545), comenzando por su nivel de sótanos y caballerizas, o la Casa de los Príncipes de Éboli de Pastrana, también diseñada por Alonso de Covarrubias a partir de 1543 (en que se permitió su construcción asimismo como casa fuerte de señorío), debiera haber justificado una cronología también temprana para el conjunto del Viso. El tipo de escalera –al margen del más tardío cerramiento de su caja– depende también de la del Alcázar, que ahora sabemos estaba ya proyectada en 1544, cuando el arquitecto porfiaba con el Príncipe Felipe para ejecutarla, costándole su insolencia una suspensión temporal de empleo, y que fue finalmente retomada en esta forma pseudoimperial en 1553. En paralelo, la autora emprende una encomiable reconstrucción de los usos funcionales de sus diferentes espacios, en la que puede también identificar en su «guardarropa» –en la torre nordeste– de nuevo la compleja, sedimentaria y fragmentaria, interrelación con Italia.

Así pues, parecería cobrar mayor importancia la estructura castellana subyacente a la intervención genovesa, propiciada ahora por su nueva experiencia –como capitán de la mar– en el Mediterráneo a partir de 1562. Los maestros de carpintería de Chinchón contratados en 1562 y fiados por Antonio Sillero el Mozo y Esteban de Valencia de Madrid nos vuelven a orientar hacia las fábricas de la corte y sus arquitectos, tanto Covarrubias como Luis de Vega. Y a las tradiciones castellanas habría que añadir la huella del proyectado monasterio del Escorial. La autora ha demostrado que El Viso poseía torres sobresalientes y cubiertas por tejados de pizarra, elementos que probablemente desaparecerían con el abandono del edificio, los efectos del terremoto de Lisboa y la restauración acometida por el arquitecto de la casa marquesal, desde 1770, Juan Pedro Arnal, con su restructuración del cuerpo central de la fachada como un enorme contrafuerte que se añadió a la estructura saliente de su portada y balcón.

Por estos años tanto el Alcázar de Madrid como el Escorial intentaban un proceso de romanización gracias a la intervención de españoles importados desde Roma y Nápoles, Juan Bautista de Toledo y Gaspar Becerra. El encargado de acometer la «italianización» del edificio de don Álvaro fue el Bergamasco, quien terminaría en septiembre de 1567 contratado también por Felipe II para sustituir a Toledo en el monasterio –donde diseñó la escalera que concluiría Juan de Herrera– y a Becerra en el palacio². Castello parece haberse trasladado a España con las galerías de don Álvaro en septiembre de 1566 y haber dado nuevos diseños para la remodelación de la caja de la escalera –abriendo nuevos vanos en el muro trasero para su iluminación–, la capilla y el patio, y probablemente de las líneas generales de su decoración pictórica.

Esta parte del estudio de la casa del Viso se ha dejado para otra ocasión, y tal vez habría sido deseable abordarla en algunos términos, como en sus arquitecturas fingidas, que debieran haber sido en parte inseparables de las reales, o en la posible exteriorización pictórica de las composiciones interiores. En este sentido, no sólo la nueva relación torres-frente, a la manera de la villa Giustiniani (Cambiaso) de Alessi, venía parcialmente a «civilizar» su aspecto externo, sino que la reconstrucción, por la autora, de sus fachadas laterales (p. 139, il. 56) abunda en esta línea, avalada por las parejas de ménsulas en la cornisa general del palacio. López Torrijos vincula su arquitectura principalmente con la del palacio de Tobia Pallavicino (1558-1563) del propio Castello, aunque es posible que se aproximara todavía más a la del palacio de Giambattista Spinola (ca. 1563-1566), obra del colaborador de Alessi Bernardino Cantone y del propio Castello. En cambio, la solución del patio con su motivo de pilastras adosadas –dóricas y jónicas³– a pilares y arco y entablamentos contrarios parece depender de sugerencias escorialenses más que estrictamente genovesas, aunque podamos encontrar soluciones próximas en el patinillo del palacio de Angelo Giovanni Spinola (1558-1564), de Cantone. Las puntas de diamante de los intradoses y enjutas de los arcos pueden encontrarse en el palazzo Paravicini y modelos próximos a los de las puertas dóricas y jónicas en el de Francesco Lercari (1565-1578), como variantes de una morfología de tradición alessiana y vignolesca.

Otro artista aparentemente desconocido surge en 1572-1573 dando trazas desde Nápoles, ciudad de residencia del marqués durante estos años. El «Theodoro Castilnovo» o «Theodoro Gueldre» que cobró por «una traza de la casa del Viso» debiera ser quizá el pintor de Gueldres Teodoro di Errico o Dirck Hendricz. Centen (ca. 1542-d. 1618), aunque parece haber sido sustituido finalmente en 1574 en sus propuestas por el cremonés Perolli y el veneciano Cesare de Bellis. No obstante, esa sección del ornato al fresco de

² Sorprende el olvido del inventario de bienes dejados a su muerte por Castello publicado por Amancio Portabales Pichel (1945).

³ Las del piso bajo son de orden dórico (en función de su basa ática) más que toscano (p. 198).

interiores y exteriores –galerías del patio y tal vez muros externos– ha quedado para otra ocasión, que esperamos con expectación.

El libro concluye con una *regesta* documental y un apéndice de documentos genoveses, testimonio del esfuerzo realizado por la autora en los archivos españoles e italianos.

FERNANDO MARIAS
Universidad Autónoma de Madrid

DE FRUTOS, Leticia: *El Templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009, 813 págs. ISBN: 978-84-935054-8-6.

Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, fue hijo del segundo valido de Felipe IV, don Luis de Haro, y sobrino nieta, por tanto, del primer valido del mismo rey, el célebre –y homónimo– don Gaspar de Guzmán, I Conde-Duque de Olivares. Esta singular genealogía y una vida que transcurrió entre 1629 y 1687 como alcalde del palacio del Buen Retiro en Madrid, embajador en Roma después y finalmente como virrey en Nápoles, donde falleció, han supuesto siempre una tentación que no ha pasado inadvertida para los historiadores del arte en busca de grandes coleccionistas barrocos como, en efecto, fue el VII marqués del Carpio –quizás el mayor del siglo XVII–. Sin embargo, carecíamos hasta la fecha de una monografía que rindiera los honores debidos a su figura, vacío resuelto ahora felizmente con esta obra grandiosa en fondo y forma.

Su autora no podía haber escogido mejor tema para doctorarse, esto es, para evidenciar su elevada capacidad investigadora. Con una erudición documental y bibliográfica exhaustiva que, no obstante, retrocede adecuadamente ante el peso del argumento y las hipótesis, el lector se sumerge en la trayectoria de un coleccionista «típico» del Seiscientos en el sentido de que el seguimiento del afán artístico de Carpio se lleva a cabo con la necesaria contextualización biográfica y política del protagonista, pero sin perder de vista que el objetivo del libro es reconstruir la formación y evolución de su gusto estético y de los usos sociales del coleccionismo desde su privilegiada juventud en Madrid hasta su encumbramiento virreinal en Nápoles. Naturalmente, el historiador convencional echará de menos la vertiente estrictamente ministerial de Carpio que muy probablemente habría ayudado a perfilar mejor algunos de sus hábitos coleccionistas. En sentido contrario, hay en la obra algunas aclaraciones sobre temas comunes que podían haberse obviado o resumido más. En cambio, el inevitable apego de esta clase de trabajos a las monótonas descripciones de los inventarios notariales se ha salvado aquí con la afortunada idea de incluir el grueso de esta documentación en un CD adjunto a la obra.

A modo de las piezas teatrales del Siglo de Oro, el estudio de De Frutos se divide en tres *jornadas* o partes que se corresponden con las tres etapas sucesivas que, supuestamente, determinaron las grandes fases del coleccionismo de Carpio: la madrileña (hasta 1677), la romana (entre este año y 1682) y la napolitana (cerrada abruptamente en 1687). Y, ciertamente, la autora logra explicar y convencer sobre cómo y por qué el marqués desarrolló su propio gusto dentro de unas coordenadas que, sin embargo, vinieron marcadas ya desde su juventud en Madrid por la pasión que en la corte del Rey Católico despertaban los artistas flamencos, los «clásicos» venecianos (en especial Tiziano) o Rubens, maestros que ocuparon un espacio en su colección que ya nunca perdieron. A fin de cuentas, su *formación* iniciática en el mundo del arte no pudo ser otra que la derivada de la contemplación e imitación del gusto real; fue ahí donde aprendió también –como tantos nobles europeos de su tiempo– las posibilidades que una determinada instrumentación del fenómeno creativo brindaba a su exaltación personal y proyección política, ya fuera mediante la mera acumulación de piezas, el mecenazgo o el patronazgo. Tras su aprendizaje en Madrid, Carpio desplegó su influencia en estos tres campos a partir sobre todo de su encuentro con los escenarios siguientes de Roma y Nápoles, tan fastuosos y susceptibles de ser explotados en su beneficio. Como embajador de Carlos II ante Su Santidad o como virrey en Nápoles, Carpio aportó la suficiente dosis de ambigüedad a sus compras artísticas, acumulación de libros y mapas, serenatas de música, decoración de residencias o encargos a genios como Bernini como para que todos dudaran de dónde empezaba su papel como ministro del rey de España y dónde acababa su estatus nobiliario. La fuente de vino con que, por ejemplo, agasajó al populacho romano con motivo de la presentación del tributo de la Hacanea al papa en 1677 mostraba no el escudo de la Monarquía española, sino los lobos del linaje de los Haro.

De Frutos encara este viejo problema del «diplomático-coleccionista» de forma lo más empírica posible para discernir hasta qué punto este despliegue estético obedecía a un gusto personal, al deseo de complacer a los demás o a ambos factores a la vez. De nuevo, no es sencillo trazar fronteras donde quizás no las hubiera en alguien que, como Carpio, se servía de agentes en Venecia para comprar cuadros que luego enviaba de regalo al rey mientras no dejaba de adquirir otras piezas para sí mismo. Sin olvidar el factor cuantitativo, ya que en menos de un quinquenio el marqués acumuló cerca de mil pinturas entre las expuestas en la embajada de la Piazza d'Espagna y las que atesoraba en La Vigna, su casa de reposo. Aquí, para establecer mejor la singularidad del comportamiento coleccionista de Carpio en Roma, habría ayudado a la autora comparar a su biografiado con la actitud de otros legados de España ante la Santa Sede, como fue el caso de Francisco de Moura, II marqués de Castel Rodrigo, en su relación con Francesco Borromini entre 1632 y 1641 –estudiado por David García Cueto–. En todo caso, los años romanos de Carpio muestran cómo sus gustos originales traídos de Madrid no resultaron óbice para que en Italia aprendiera otras formas de ver el arte gracias a las colecciones de los Barberini, los Colonna, la reina exiliada Cristina de Suecia o el cardenal Camillo Massimo. Así, la colección que el marqués llevó de Roma a Nápoles en 1682 mostraba ya visos bien diferentes de aquella reunida en España en los años previos, de lo que era una prueba irrefutable la incorporación de escultura clásica y egipcia.

En la capital napolitana el escenario para expandir la reputación de España (y la de su ministro) se amplió hasta casi no conocer límites. Ya no se trataba de un embajador, sino de un *alter ego* del monarca que, además, disponía de unas rentas nada desdeñables que se invirtieron en festejos tan inauditos como la corrida de toros celebrada en 1685 sobre un tablado flotante construido en el mar. Esta borrachera lúdica y ceremonial *pública* no frenó la compra compulsiva de obras para su colección *privada*, si bien Carpio no acabó de identificarse con la pintura napolitana (ni con su teatro, ni con su música) con la misma fruición que con el mundo artístico romano.

Quizás este detalle –su querencia por lo que Roma le enseñó en plena explosión barroca– hablaba de su condición social y familiar tanto o más que de su evolución estética. Porque Carpio, a diferencia de su padre –un noble medianiano y que entendió el valimiento como una prisión de su personalidad– parece que se sintió más próximo a su tío-abuelo Olivares, el gran valido cuya opulencia gestual y artística casaba mejor con las aspiraciones políticas y de reputación que Carpio desarrolló desde muy joven. Mientras que de don Luis de Haro apenas se conoce nada sobre su labor como mecenas (sí algo más sobre su afán por la pintura), sabemos que su hijo trató de reanimar en 1680 el viejo proyecto del Conde-Duque de fundar en Roma –donde había nacido– una academia de pintura para artistas españoles. Una obra tan esencial y sólida como la de De Frutos nos enseña, entre otras cosas, que la tópica contención y *falsa modestia* de Haro no fue el modelo que siguió su primogénito, mucho más proclive a pavonearse con ostentosa familiaridad entre papas, grandes damas y aristócratas. Como una fuente italiana señaló entonces, «colla sua reggia dissimoltura in qualità di privato» (pág. 243). Sus cuadros, dispersos por media Europa tras su muerte, así lo atestiguan.

RAFAEL VALLADARES
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

BARREIRO LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, CSIC, 2009, 445 pp. ISBN 978-84-00-08875-0.

Nos encontramos bastante alejados del momento inicial en el que el legado de la abstracción geométrica dejó de lado su particular hermetismo para ocupar un lugar cada vez menos opaco en el sistema de las artes. Hoy, los desaparecidos creadores Jorge Oteiza, Equipo 57, Eusebio Sempere o Pablo Palazuelo están lejos de ser desconocidos o infravalorados. Otros, como Elena Asins, Manuel Barbadillo o José María Yturralde, que irrumpieron con sus imágenes racionalistas a mediados de los sesenta, han tenido, sin embargo, una presencia más desigual en la conformación de los relatos del arte español de la segunda mitad del siglo XX. En cualquier caso, la proliferación de muestras retrospectivas y antológicas que durante los años ochenta y noventa se centraron en las aportaciones de estos artistas, ofreció un marco oportuno para un primer estado de la cuestión, para aproximaciones preliminares que contribuyeron a difundir y

recapitular la mayor parte de sus trayectorias. Aportaciones entre las que tampoco cabría olvidar valiosas investigaciones que de modo paralelo se llevaron a cabo desde el ámbito universitario y que se centraron en individualidades o en decisivas agrupaciones y colectivos. A estos primeros estudios se suma ahora la rigurosa y documentada contribución de Paula Barreiro López, que se ocupa de los artistas, sus obras y sus críticos desde una perspectiva integradora y pormenorizada, donde no hay cercanía que empañe el juicio, siempre condicionado por la historia personal.

Entre las innovaciones que ofrece el planteamiento general de la publicación, cabe destacar la relación que se establece entre lo ocurrido en España y lo acontecido en Occidente en relación con el desarrollo de la abstracción geométrica. Un objetivo que se evidencia desde el mismo capítulo preliminar, donde se hace un recorrido por los orígenes y el legado de las relaciones entre racionalismo y abstracción desde los primeros años del siglo XX hasta la amplia difusión y popularización que aconteció en los años sesenta. Unos años en los que la abstracción geométrica, más centrada en intereses perceptivos y cinéticos, trascendió los medios de difusión estrictamente artísticos para introducirse, bajo la popular denominación de *op art*, en los soportes de la cultura de masas. A continuación, el estudio se articula en torno a dos grandes secciones que corresponden con la irrupción de dos generaciones, dos tiempos vitales que implican diferentes aproximaciones a la noción de abstracción, de racionalismo y de comunicación con el espectador.

La primera se centra en los artistas que irrumpen en la Península después de estancias más o menos breves en París desde finales de los cuarenta. En esta primera parte destaca el detenido análisis y la precisa ubicación de la *Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español* (1960). A partir de este proyecto, al que la autora ya dedicó una publicación anterior, se analizan los distintos factores que condujeron a la crisis de las utopías abstractas hacia 1962, con una disolución de los colectivos y un progresivo abandono de los presupuestos estéticos del normativismo por una militancia en el *realismo*. En la segunda parte, se muestra cómo hacia 1965 emergió una sucesión de grupos y exposiciones de sesgo geométrico y una recepción teórica más permeable de las tendencias internacionales. El estudio también evidencia que, en el umbral de los setenta, se estrecharon aún más las primeras especulaciones entre arte y ciencia, presentes en los planteamientos teóricos de grupos como MENTE o Antes del Arte, y en una consecuente materialización práctica en los Seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, cuya disolución, en 1969, marcó en los años consecutivos una significativa recesión de las investigaciones estéticas racionales y constructivas.

Sobre este desarrollo histórico se organizan de modo simétrico en ambas partes del libro tres capítulos que tratan sobre la proyección de estos artistas en el exterior, de la conformación de los diversos frentes teóricos de legitimación estética y de los recursos plásticos utilizados para dar forma a sus investigaciones racionales sobre el espacio y el movimiento. Se trata, en definitiva, de un detenido análisis de varias respuestas plásticas a un mismo problema del que, en caso de poder extraer una singularidad, ésta sería, tal vez, el entusiasmo por la «Razón» como herramienta para la comprensión y activación de la realidad inmediata en la que vivimos.

De este modo, Paula Barreiro recorre las diferentes intensidades con las que esta tendencia internacional irrumpió y adquirió forma propia en nuestro país. El resultado, sostenido en una exposición clarificadora, nos ofrece un análisis certero a la luz de nuevas fuentes hemerográficas y de una cuidada documentación procedente de archivos privados como el de Equipo 57, Andreu Alfaro o Denise René, entre otros, que revelan la recepción pública de ciertas iniciativas grupales, la emergencia de proyectos frustrados, el establecimiento de relaciones personales y convicciones en el racionalismo que antes habían pasado desapercibidas. Por otro lado, la sucesiva confrontación de capítulos centrados en las organizaciones grupales, en la recepción crítica de estas propuestas y en la misma construcción de la imagen, permiten argumentar, frente a cualquier explicación autónoma, que su evolución es indisociable de los acontecimientos políticos y sociales de la España del desarrollismo, pero, sobre todo, de la articulación de un pensamiento crítico frente a la deshumanización de la Dictadura. Todo lo cual hace de esta publicación una aportación necesaria dentro de la actual revisión historiográfica de estas décadas fundamentales para la apertura artística e intelectual de la cultura española contemporánea.

JOAN ROBLEDO PALOP
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

ESPINÓS, Adela: *Líneas Maestras. Dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Cat. expo. Casa del Cordón, Burgos (Caja de Burgos Obra Social), 2010, 212 págs. ISBN 978-84-92637-31-7.

Siempre cabe congratularse de que aparezca una nueva publicación sobre dibujos españoles, italianos y franceses fechados entre los siglos XVI y XX y conservados en colecciones públicas españolas, especialmente cuando esa publicación se ocupa del sustancial fondo del Museo de Bellas Artes de Valencia, seleccionado y comentado por su conservadora, la distinguida experta en dibujos Dra. Adela Espinós. En este caso, se trata del catálogo de una exposición de 80 dibujos muy bien elegidos y ejecutados en una amplia variedad de medios, de los que el 25% nunca se habían expuesto anteriormente, realizada bajo el patrocinio de la Obra Social y Cultural de Caja de Burgos y que tuvo lugar entre el 25 de marzo y el 23 de mayo de 2010 en la histórica «Casa del Cordón» burgalesa.

Este catálogo bien diseñado, elegante y de fácil manejo en un formato casi cuadrado (21,5 × 19,5 cm) se compone de dos secciones distintas: la primera es un ensayo de la comisaria, y la segunda el catálogo de las obras expuestas, dividido en cuatro áreas temáticas y presentado en el mismo orden en que aquéllas se expusieron. La decisión de organizar los dibujos por temas –si bien que manteniendo la cronología dentro de cada área– correspondió a los patrocinadores de la muestra, que habían utilizado con éxito la misma organización del material en una anterior exposición de dibujos procedentes del Museo del Bellas Artes de Córdoba realizada en 1996. Esa forma de presentación refleja la voluntad de los organizadores y la comisaria de captar la atención y hacer accesibles los dibujos al gran público, normalmente poco acostumbrado a contemplar obras dibujadas sobre papel.

Así, en la primera subdivisión o área temática, «Representaciones», constituida por figuras y retratos, se presentan obras que por su época y estilo abarcan desde Pedro Orrente hasta Joaquín Sorolla y Ramón Stolz, entre otros. En la segunda, «Naturalezas», formada por paisajes, vistas urbanas y modelos de flores para tejidos, se han incluido obras de, entre otros, Juan Conchillos, Benito Espinós e Ignacio Pinazo. En la tercera subdivisión, «Visiones», figuran escenas religiosas y de vida civil dibujadas por Joan de Juanes, Francisco Ribalta, Esteban March, Vicente López, Jenaro Pérez Villamil y Mariano Benlliure Gil, entre muchos otros. Y en la cuarta, «Simulaciones», se ofrecen temas religiosos y mitológicos de Fernando Yáñez de la Almedina, Alonso Berruguete, Vicente Salvador Gómez, Luca Giordano y otros, así como «academias» (dibujos del natural de modelos masculinos desnudos) de François Boucher, Antón Rafael Mengs y Francisco de Goya.

En contraste con lo anterior, el ensayo de la Dra. Espinós es una presentación clásica por escuelas, comenzando por los dibujos españoles –en particular valencianos– y continuando con las obras italianas y francesas, organizadas cronológicamente dentro de cada país. Los dibujos analizados por la autora pero que no se expusieron se ilustran mediante pequeñas figuras incluidas en el texto. Sin embargo, e inexplicablemente, no hay referencias numéricas que remitan a los dibujos reproducidos en el catálogo de las obras expuestas, lo que plantea algunas dificultades para relacionar texto e imagen.

Si bien un porcentaje importante de los dibujos expuestos proceden de la colección histórica de la valenciana Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y han sido estudiados y catalogados por la Dra. Espinós en muchas de sus publicaciones anteriores (como, p. ej., *Dibujos Valencianos del Siglo XVII*, de 1994, y *Dibujos Europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia*, de 2003), se puso especial empeño en seleccionar obras adquiridas por la Generalitat durante los dos últimos decenios, y también en presentar dibujos nunca antes catalogados o expuestos. Tal es el caso de obras de Yáñez de la Almedina, Orrente, Sorolla, Rafael de Penagos, José Jiménez, Jacinto Capuz, José Moya, Manuel Castro y Ernesto Furió, entre otros, todas ellas reproducidas en planchas de buena calidad, en color y a toda página. También se hizo especial hincapié en exponer obras ejecutadas en una amplia variedad de técnicas que van de la cera sobre papel hasta la punta de plata, la aguada, el gouache, la acuarela, la tinta, el carbón, el lápiz, el pastel, la pluma, la sanguina y la tiza, a fin no sólo de transmitir la apreciación estética del arte de dibujar sino también de demostrar los métodos de preparación utilizados por los pintores antes de comenzar sus grandes lienzos. En conjunto, esta publicación es una contribución útil al estudio de la obra dibujada en España.

ISADORA ROSE-DE VIEJO

HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro: *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, 2009, 479 págs., ilustraciones en color, ISBN: 978-84-7798-280-7.

La Universidad de Sevilla se ha caracterizado siempre por contar con investigadores de referencia en el campo de la escultura y la retablistica, tanto en el Renacimiento como en el Barroco. Nombres como los de Diego Angulo, José Hernández Díaz o Jesús Palomero Páramo han contribuido notablemente desde metodologías y análisis bien diferenciados a arrojar luz a este campo de nuestra historiografía artística. En este selecto grupo de investigadores, las nuevas generaciones de historiadores del arte que actualmente trabajan en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, han contribuido notablemente con su incansable trabajo a enriquecer el estudio de esta forma artística con nuevas visiones. Aquí es donde se debe encuadrar sin duda el reciente trabajo de Halcón-Herrera y Recio. Su libro sobre *El Retablo Sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, está llamado a constituirse en obra de referencia, no sólo en el campo de la retablistica sevillana, sino andaluza y por extensión hispánica por la metodología empleada en el estudio de esta creación. Los citados autores ya habían abordado el estudio monográfico del retablo barroco, pero lo sorprendente es que, aun pareciendo que ése ya era un trabajo de referencia en su género, han sabido desbordar su propio campo de estudio para enhebrar un discurso novedoso que combina el conocimiento de los dibujos, las fuentes grabadas y sobre todo el conocimiento de la bibliografía previa citada con notable rigor y pulcritud. Frente a la bibliografía localista y con tintes propagandísticos y autocomplacientes tan frecuente en los centros periféricos, su enfoque denota una amplitud de miras y una evidente voluntad de dimensionar la producción retablistica sevillana. Y esta nueva dimensión que cobra esta manifestación artística se consigue gracias al enfoque aportado por los autores. El estudio del origen de esta afortunada creación en el retablo gótico sevillano es abordado por Francisco Herrera aportando interesantes paralelos con otras estructuras goticistas andaluzas y, sobre todo, con las fuentes grabadas que incluso para el siglo XV y principios del XVI contribuyen notablemente a explicar las formas propias de las estructuras y algunos relieves escultóricos, así como los paralelos con la pintura mural. La versatilidad del Renacimiento y los diferentes materiales, tipos y funciones es estudiada por Álvaro Recio, donde partiendo de la presencia de obras importadas propias del Renacimiento italiano y del estudio del retablo cerámico, pasa a abordar el rico patrimonio de retablos que aún conserva el antiguo reino de Sevilla planteando el interesante interrogante a la hora de abordar la figura de Juan Bautista Vázquez el Viejo: ¿retablista o escultor? De ambiciosa mirada es la propuesta de la interconexión en los retablos de este momento con la tratadística, campo sin duda fértil, abocado al más absoluto de los éxitos si se acomete con una visión y riqueza intelectual como la que aquí se pone de manifiesto. Por interés personal en la materia, encuentro sumamente interesante el trabajo de Fátima Halcón, quien estudia el retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII planteando nuevamente el fascinante tema de la traza y la influencia de los tratados italianos: Serlio y Vignola son referentes absolutos para entender el trabajo de Juan de Oviedo o Juan Martínez Montañés y por ende en los artistas protobarrocos. Nos congratulamos en que Halcón haya seguido la senda trazada por quien esto escribe, en estas mismas páginas de *Archivo Español de Arte*, en lo que respecta al Vignola del colegio de arquitectos de Valencia, cuya pertenencia posible a Alonso Cano explica la presencia de los dibujos de Montañés, Herrera, Jerónimo Hernández, y el ahora propuesto por Halcón a Diego López Bueno. Todo este análisis, combinado con el estudio del retablo pictórico sevillano que se abre camino al hilo del primer naturalismo, y en el que Alonso Matías ocupa una parcela destacada junto a la aportación de Alonso Cano en su etapa hispalense, trabajando junto a su padre Miguel Cano, son sin duda aportaciones y revisiones fundamentales. Las propuestas a identificar algún rasguño del granadino entre las trazas del Vignola valenciano, a quien esto escribe, le parecen al menos dignas de consideración por lo probables. De interés es la revisión que se hace del trabajo de Luis Ortiz de Vargas, sin duda figura clave en el Barroco. La misma autora se ocupa del capítulo dedicado al triunfo de la columna salomónica, nuevamente ambicioso por el conocimiento de las fuentes y el manejo de los dibujos, cuyo colofón es sin duda la figura de Bernardo Simón de Pineda y toda la pléyade de artífices secundarios que trabajan para el antiguo reino de Sevilla. Francisco Herrera se ocupa de un capítulo cuyo conocimiento ya había demostrado en artículos monográficos y en su tesis doctoral, el del retablo de estípites a lo largo de la primera mitad del XVIII. Aquí destaca su enfoque social e ideológico realmente ambicioso para un estudio de este carácter que consigue extrapolarse a toda una sociedad. La figura de Balbás o de Duque Cornejo estudiadas en este ambiente sin duda se entienden mucho mejor, como también se valora y explica muy bien el triunfo del estípite, para

el que los modelos de Dietterlin son cruciales. Álvaro Recio analiza la transición del retablo barroco al rococó periodo en que la personalidad de Cayetano de Acosta se entiende perfectamente también por las fuentes grabadas de Georg Ringle. Finalmente, este monumental trabajo concluye con el retablo neoclásico e historicista que constata la fortuna de esta forma artística incluso en estas fechas, ahora más que nunca valorada, como dice Alfonso Pleguezuelo en su prólogo, por tres investigadores maduros y experimentados. Únicamente ellos podían haber acometido una obra tan ambiciosa.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá

VIGO TRASANCOS, Alfredo: *A Coruña y el siglo de las Luces. La construcción de una Ciudad del Comercio (1700-1800)*. Universidade de Santiago de Compostela-Universidade da Coruña 2007. 415 págs. con ilustr. ISBN 978-84-9750-897-1 y 978-84-9749-256-0.

VIGO TRASANCOS, Alfredo y MERA ÁLVAREZ, Irene: *Ferrol y las defensas del puerto de guerra del rey. La Edad moderna 1500-1800*. Autoridad portuaria del Ferrol-San Cibrao. 2008. 298 págs. con ilustr. ISBN 978-84-96561-18-2.

La historia de la arquitectura y del urbanismo en Galicia durante la Edad Moderna cuenta en la actualidad con una bibliografía muy importante. Las investigaciones sobre el arte de la época barroca han sido prioritarias entre los historiadores durante los últimos setenta años. A partir del libro de Manuel Murguía *El arte de Santiago durante el siglo XVIII y los artistas que florecieron en ella* (Madrid, 1884), el estudio de la documentación sobre los arquitectos del setecientos y sus obras ha aumentado considerablemente, extendiéndose su área de construcción a todo el territorio de Galicia, aunque durante muchos años el mayor esfuerzo de los investigadores se centraba preferentemente en la ciudad de Compostela. Con la aparición, justo después de cien años del libro de Murguía, el profesor Alfredo Vigo Trasancos con el volumen *Arquitectura y urbanismo en El Ferrol del siglo XVIII* (Santiago, 1984) abrió una nueva etapa bibliográfica, ya que no sólo se ampliaba geográficamente el área de interés artístico sino también se incorporaba el estudio de las obras llevadas a cabo por los ingenieros militares dentro del ámbito gallego. Desde esta primera publicación del texto que había sido su tesis doctoral hasta hoy, Alfredo Vigo Trasancos no ha cesado de investigar acerca de un periodo en el cual se produce en Galicia el paso del barroco a lo neoclásico y a una nueva forma de concebir la ciudad.

Los dos libros que aquí reseñamos de Alfredo Vigo Trasancos, uno de ellos con la colaboración de Irene Mera Álvarez, merecen ser considerados como aportaciones capitales para el mejor conocimiento del siglo XVIII en España. En el volumen *A Coruña y el siglo de las Luces. La construcción de una Ciudad del Comercio (1700-1800)*, el título mismo es lo suficientemente elocuente respecto a su contenido y la idea de una ciudad-capital y burguesa, de un puerto y nuevo centro mercantil. Racionalismo y funcionalismo son dominantes en el siglo de la Ilustración. El análisis de las decisiones políticas, los proyectos y las realizaciones, el despegue comercial y el crecimiento demográfico son examinados a fondo desde su génesis hasta el momento de crisis en el momento crepuscular de las luces bajo el rey Carlos IV. Verdaderamente novedoso es no sólo el estudio de la nueva trama urbana sino el de carácter tipológico de la vivienda burguesa.

El volumen *Ferrol y las defensas del puerto de guerra del rey (1750-1800)*, escrito conjuntamente con Irene Mera Álvarez, ofrece la novedad de ser una visión sintética y exhaustiva de las fortificaciones militares de El Ferrol y su bahía. Los capítulos descriptivos e históricos, parten de la forja legendaria del "Gran Puerto de los Artabros" para llegar al estado actual de un conjunto sin par en Occidente.

Desde Estrabón hasta nuestros días la bahía ha interesado a los historiadores y geógrafos. Las ventajas marítimas de Ferrol para la seguridad de los navíos son proverbiales. La proximidad a la bahía de La Coruña y al faro romano de Hércules ha sido desde la Antigüedad fundamental para la navegación en el Océano Atlántico y el mar Cantábrico. El orto y el ocaso del sistema defensivo desde la época de los Austrias y el nacimiento en el siglo XVIII, bajo los Borbones, de un puerto considerado inexpugnable, ocupa la parte esencial de este denso libro. La renovación naval, el proyecto de modernización de los castillos, la creación

de un cordón amurallado de baterías costeras, de polvorines, el recinto fortificado de tierra para proteger la ciudad y el arsenal de la base naval de Ferrol son estudiadas de manera pormenorizada y a la vez sintética. El libro acaba justo en 1800 cuando La Coruña y Ferrol son atacadas por los ingleses que acaban de ser derrotados al asaltar la base naval fortificada en el siglo XVIII. Hoy su conjunto, restaurado, ofrece no solo el interés que despierta lo pretérito sino también constituye un conjunto de gran belleza paisajística, que queda perfectamente en este libro ilustrado con preciosos documentos gráficos y magníficas fotografías.

ANTONIO BONET CORREA

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

CALLE VIAN, Laura de la: *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices 1900-2000*. Fundación Universitaria Española. Madrid 2009. Colección Tesis Doctorales *cum laude* Serie A-31. ISBN 978-84-7392-739-0. 435 págs. con anexos digitales.

El libro recorre la historia de la Real Fábrica Tapices en el siglo XX, contemplando la doble faceta de su actividad vinculada al Patrimonio, de la Corona, República o Nacional y su actividad empresarial dirigida a particulares. Es en este último aspecto en el que se registra con exhaustividad la producción artística de la Fábrica que se extendía desde las copias de cuadros, las nuevas vías de experimentación y el fracaso de este aspecto, afianzándose en las versiones simplificadas y reducidas de paños antiguos y las composiciones decorativas estilo Aubusson.

El estudio, a partir de la exhaustividad inherente a una tesis doctoral, divide el siglo en tres etapas, deteniéndose con mayor amplitud en la correspondiente a la segunda mitad del mismo, analizando además de las vicisitudes de la fábrica, la reorganización empresarial y sus desencuentros con el Patrimonio Nacional, tras la creación de la Fundación Generalísimo. La producción artística de este periodo se centra en la reproducción de series antiguas, los tapices tejidos por primera vez basados en cuadros antiguos o modernos, labor en la que habían destacado en los años veinte Benedito y Utrillo y obras menores, como cuadros-tapiz, tapicerías para muebles y objetos decorativos.

A la primera actividad correspondería la reproducción de los tapices de la colegiata de Pastrana expuestos en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1949 y la realizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1953, promovidas por el marqués de Lozoya y publicitadas asimismo en la revista *Arte y Hogar*. Se destaca la compra por el gobierno portugués de las copias realizadas durante la República de la serie de Pastrana referentes a las conquistas norteafricanas de Alfonso V de Portugal, Arcila, Tánger y Alcázar Seguer desde 1957 en el palacio de los duques de Braganza en Guimaraes y algunos fragmentos realizados para la embajada de Portugal incluso uno completo encargado por el Ayuntamiento de Madrid. Asimismo se realizan en este periodo las reproducciones de los paños góticos de la Seo de Zaragoza, comprados por el BBVA ya en los años sesenta y los de la serie de la Vida de la Virgen de la catedral de Barcelona, copiada de los “paños de oro” de Pierre Van Aelst. Entre los encargos del gobierno portugués para su embajada en Londres hay que añadir la reproducción del tríptico de San Vicente de Nuno Gonçalves, para la iglesia de San Vicente da Fora.

Cada pieza de todas estas obras, ha sido examinada tanto en su calidad como en su estado de conservación por la autora, quien pone de relieve la importancia de la réplica como práctica legítima y habitual en las manufacturas constatando la degradación del arte del tapiz por la expansión en el mercado occidental de tapices tejidos en países no europeos copiando grabados o variando colores.

La actividad de limpieza y conservación realizada para el Patrimonio Nacional, proponiendo la reproducción tanto de los tapices como de las alfombras de la época de Carlos IV, abarca la otra faceta de la actividad de la real Fábrica. La autora insiste en que la oferta no proponía renovar la colección desde un punto de vista artístico, sino copiar lo existente, con un especial énfasis en la reproducción de los Goyas. Paralelamente se documentan los encargos de alfombras para Carlos Beistegui (Venecia, París y Groussay) y la reiterada actividad sobre la colección de los Goyas.

A ellos hay que sumar los tapices tejidos en los cincuenta sobre cartones de Benedito, los de Sert para el Instituto Nacional de Industria, hasta el casi recientemente adquirido para el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid o las obras de Roberto Domingo de tema taurino para el comercio americano,

producción entre la que ocupa un lugar destacado la exposición flotante que en 1956 realizó el “Ciudad de Toledo”, incluyendo muebles, porcelanas, tapices y alfombras, la cual recorrió prácticamente todos los puertos españoles durante seis meses.

Además de la descripción histórica de la Fábrica, la autora, conocedora del arte del tapiz, interpreta la política de los diferentes directores de la fábrica, en abiertas críticas a la producción por ejemplo de los cuadros-tapiz cuya principal falta es la reducción de dimensiones y por tanto la necesidad de virtuosismo que el arte del tapiz es incapaz de conseguir.

La actividad empresarial de los últimos veinte años del siglo mantenida por la conservación y reparación de alfombras y la producción de tapices sobre cartones de Bayeu, Calleja, Goya o Brueghel, para satisfacer la demanda del mercado americano, deja paso al último capítulo, la conversión en Fundación Real Fábrica de Tapices en 1996, explicando pormenorizadamente su ordenamiento jurídico, sus estatutos, sus activos de casi 2000 cartones de alfombras y 180 de tapices, así como el archivo completo de su documentación a partir de 1701.

El libro se completa con varios apéndices: las biografías de los diferentes directores, siempre constatan-do la producción correspondiente; las fuentes utilizadas: archivos, fuentes impresas, bibliografía comentada y un último apéndice de amplio desarrollo con materiales, técnicas y procedimientos.

Asimismo se acompaña la edición con dos anexos digitales, uno que registra la producción artística y otro correspondiente a los apéndices, que incluye un exhaustivo análisis del procedimiento completo de la fabricación de tapices, incluyendo técnicas y materiales, que permiten subsanar la carencia de información existente hasta ahora sobre este último periodo de la que fue sin duda una de las más importantes industrias decorativas de la época moderna.

MARÍA-PAZ AGUILÓ
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

URRICEQUI PACHO, Ignacio J.: *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, 2009, 419 págs. ISBN 978-84-235-3166-0, con fotografías en color y blanco y negro.

La labor investigadora del doctor Urricelqui Pacho, dedicada a historiar la pintura del siglo XIX y primera mitad del siglo XX en Navarra, es ya hoy imprescindible para el conocimiento y devenir del arte pictórico en dicha región durante el período indicado.

Dentro de esta labor, ya tan asentada, el libro que presentamos representa, cronológicamente, lo que podríamos calificar como el inicio de la misma, pues se trata de su Tesis Doctoral. Pero, sin embargo, supone, como nos indica el propio autor, la culminación a casi una década dedicada al estudio de la pintura navarra contemporánea y a los factores artísticos, sociales y culturales que permitieron su desarrollo en el tránsito entre los dos siglos. Tiene, por tanto, el enorme interés de constituir el marco artístico-social sobre el que discurre la labor investigadora de Urricelqui, sin el cual no podríamos comprender la obra de los artistas que desarrollaron su labor en Navarra en el período de entre los dos siglos, pues, como nos dice el mismo autor, el tránsito del siglo XIX al XX supuso para Navarra un período decisivo en cuanto a su configuración política y social, situación a la que no fueron ajenas las manifestaciones artísticas, condicionando en buena medida su desarrollo.

El gran mérito de Urricelqui es haber acabado, mediante este exhaustivo y bien estructurado estudio, con la creencia a nivel nacional de que Navarra careció de tradición pictórica en el período de entre los dos siglos, creencia que se venía manteniendo desde que Gaya Nuño así lo afirmara en 1970, a pesar de que algunos trabajos generales y otros de carácter monográfico apuntaran en sentido contrario. El libro de Urricelqui viene, pues, a rellenar ese vacío de un necesario estudio que analizase en conjunto el ambiente artístico en Navarra, en lo referente a la actividad pictórica, teniendo en cuenta los diferentes factores que permitieron su formación durante el citado período. De esta forma, el autor, partiendo de la consideración de la obra pictórica como proceso, analiza el contexto social e ideológico del momento, así como los factores que, interaccionando con los artistas coadyuvaron a la creación de dicho ambiente; factores tan necesarios para ello como la existencia de centros de formación artística, las pensiones y ayudas de las

instituciones locales dedicadas a la formación de los artistas, la existencia de mecanismos de promoción de los mismos, la presencia de una crítica de arte, y una labor institucional y particular implicada en la promoción y la clientela artísticas. El estudio de todos estos factores es desarrollado y estructurado por el autor, con abundante aparato crítico, a lo largo de doce amplios y documentados capítulos.

En resumen, un libro imprescindible que completa el panorama historiográfico regional y nacional en el interesante período del último tercio del siglo XIX y primero del XX.

ENRIQUE ARIAS ANGLÉS
Instituto de Historia, CCHS, CSIC

TABAR ANITUA, Fernando: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII. Eskultura Académica Araban. XVIII mendeko Madrilgo Esktola*. Diputación Foral de Álava, 2009.

La breve Introducción a este Catálogo expone el objetivo de la Muestra que presenta un conjunto de esculturas pétreas conmemorativas o retratísticas junto a una nutrida representación de escultura religiosa en madera policromada. El primero se compone esencialmente de algunas de las esculturas que decoraron en su día la balaustrada del Palacio Real de Madrid reunidas en el parque victoriano de la Florida de Vitoria y el segundo procedente de las diversas iglesias de la Diócesis alavesa que incluye algunas de territorios vizcaínos, en casos de procedencia madrileña documentada.

Ordenado por los artistas representados en orden cronológico de nacimiento precede a las fichas del Catálogo su breve biografía. De Juan Pascual de Mena se exhibe su rey godo *Liuva I* y de su obra religiosa en madera destaca su *Nuestra Señora del Rosario* enviada desde Madrid hacia 1764. De Felipe de Castro solo se exhibe su *Ataúlfo* de la serie del Palacio Real y de Giovanni Domenico Olivieri el *Sigerico* procedente del mismo conjunto. Luis Salvador Carmona realizó una abundante obra en madera policromada con destino a nuestras tierras del Norte. A las anteriormente estudiadas el autor añade otras varias incluidos dos conjuntos inéditos compuestos por las figuras de *San José con el Niño*, *la Magdalena* y *San Juan Nepomuceno*, conservado el primero en Retes y el segundo, ya obra de discípulos, en la propia Catedral de Vitoria. Roberto Michel está representado del *Theudis de la Florida* y el busto marmóreo de *Carlos III*, en el Palacio de la Diputación. Es de gran interés el grupo de seis figuras en madera policromada firmadas o documentadas que recientemente se han localizado en Álava de Alfonso Giraldo Bergaz, de las que destacan su *San Francisco de Asís*, *San Fidel de Sigmaringen* y *San José de Leonisa* en la iglesia de san Juan de Laguardia, la preciosa Inmaculada de Lagrán También sorprende el número de obras en madera policromada atribuidas a Esteban Agreda del que se presenta un interesante retrato marmóreo. Acompaña a esta lista de obras un conjunto de esculturas anónimas de escuela madrileña y una breve noticia sobre la implantación de la policromía neoclásica.

Es de gran interés este Catálogo que nos muestra cómo nuestros mejores escultores educados en el clasicismo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando cultivaron asimismo la tradicional obra en madera policromada, solicitada por la Iglesia y que refleja que aún pervive el eco de los aires barrocos. El estudio minucioso de las obras expuestas y la bella ilustración que las acompaña es de gran importancia para los estudiosos que en casos olvidan esta faceta de la escultura académica.

MARGARITA M. ESTELLA