

RECENSIONES Y BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ FERRER, MERCEDES: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Valencia, Institutió Alfons El Magnánim, 2012. 314 págs., ilustr. en blanco y negro. ISBN: 978-84-7822-002.

El bachiller Alonso de Proaza, a comienzos del siglo XVI en su loa dedicada a Valencia, *Oratio luculenta de laudibus Valentiae*, al referirse al Real señalaba que era “extraordinario por su ornato y su extensión y muy célebre por su regio nombre y habitantes”; afirmación que sintetiza perfectamente la historia arquitectónica y cultural de uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad del Turia, desaparecido completamente en 1810. Se trata de una realidad monumental que –al igual que ocurrió con la casa de la ciudad o el convento de San Francisco– obligan al historiador a efectuar una exhaustiva labor de investigación para, a través del estudio de sus imágenes gráficas y el análisis de su historia constructiva, de las excavaciones arqueológicas y de las planimetrías que se levantaron precediendo su demolición, intentar aproximarse del modo más acertado posible a su imaginario.

Con un origen que se remonta a la conquista cristiana en 1238, pero asentado probablemente sobre una primitiva almunia (*real* o *raal*) –como ya señalaron Escaplés (1738) o Escolano (1879)–, el Real de Valencia, aunque contó con intervenciones anteriores –documentadas desde 1270 e intensificadas entre 1302 y 1321–, se construyó en su mayor parte durante el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387). Sin embargo, el momento de mayor esplendor se produjo en el reinado de Alfonso el Magnánimo (1416-1458), quien consiguió consolidar el edificio como residencia real propia, entre 1424 y 1432, y permanente de su esposa María de Castilla, sirviéndose, para ello, de los mejores artífices valencianos. Habitado de modo intermitente durante el reinado de los Reyes Católicos, la configuración principal de sus espacios quedó determinada a finales del siglo XV, lo que no impidió que el palacio fuera también pionero de la renovación arquitectónica operada por la arquitectura valenciana a comienzos del siglo XVI, a través de una decoración de carácter renacentista, y, tras la guerra de Germanías, se convirtiera en el centro de la corte virreinal de doña Germana de Foix y del duque de Calabria. El aposentamiento en 1592 del virrey don Francisco de Sandoval y Rojas, Marqués de Denia, posterior Duque de Lerma y valido de Felipe III, implicaron las últimas obras de importancia en él antes de finalizar el siglo, mientras que en el XVII se llevará a cabo una profunda transformación de su imagen medieval, sobre todo, en su apariencia externa, hasta alcanzar la trágica demolición acaecida en 1810.

Gómez Ferrer realiza un exhaustivo recorrido histórico de las diversas etapas que componen la compleja historia constructiva del Real, para analizar posteriormente de qué modo quedaron configurados sus espacios más significativos, lo que permite obtener una visión totalizadora del conjunto. El empleo de diversos planos de la Biblioteca Nacional de la segunda mitad del siglo XVI, el plano de planta de Gascó de 1761, la campaña de planos de 1802, las imágenes del alzado del edificio, y el certero uso tanto de una abundante documentación inédita como de un nutrido apoyo bibliográfico sirven a su autora para elaborar una obra de referencia que acerca al investigador a la compleja configuración de este significativo monumento. Además, en este magnífico estudio se entremezclan diversas metodologías que aproximan la arquitectura desaparecida desde una óptica múltiple abarcando el modo de construir, la habitabilidad de los espacios, su uso e importancia en las actividades festivas y los actos de corte, y la relación que el Real mantuvo con otros palacios reales que, a pesar de sus alteraciones, reformas o restauraciones –el Palau Major, la Aljafería, la Almudaina, el palacio de Perpiñán, el de Palermo o Castelnuovo– corrieron mejor suerte. Ello hace que el libro de Gómez Ferrer se convierta en un modelo para abordar la realidad patrimonial arquitectónica.

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN
Universidad de Cantabria

MURGA CASTRO, IDOIA: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2012. 575 págs. con ilustr. ISBN 978-84-00-09574-1.

El estudio de Idoia Murga titulado *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)* constituye un acercamiento a la creación plástica que acompañó a los espectáculos de danza –atrezzo, figurines, decorados, cartelería– por parte de los artistas españoles del período que discurre desde la Edad de Plata hasta una primera etapa del franquismo, con fin en el año 1962, si bien en el caso de este último período se analiza únicamente la producción realizada en el exilio. Así, la obra de Murga Castro, se conforma a partir de tres bloques principales. En el primero analiza la obra plástica para escena de danza durante el período 1916-1936, donde se aborda desde la labor de artistas españoles como José María Sert, Picasso, Gris o Miró en ballets extranjeros hasta los espectáculos que se desarrollaron en España, tanto aquellos de una estética modernista, como los que empezaban a incorporar corrientes renovadoras de vanguardia, ligados al noucentismo y al Institucionismo. El segundo bloque está dedicado a la producción para escenografía de baile llevada a cabo durante la Guerra Civil, tanto en el bando franquista como en el republicano. En el tercer y último bloque ahonda en la cuestión del exilio, tanto en Europa –París, Londres, Moscú– como en América, principalmente en Nueva York y en México.

El libro de Murga Castro constituye un análisis exhaustivo y minucioso de la producción para danza durante este amplio período, según es la intención de la autora, que se refiere a su investigación como “gestada desde los cauces del estudio riguroso y contrastado” (p. 515). Sin duda, su propósito ha sido logrado, no parece haber quedado atrás ningún artista ni ninguna producción relevante al respecto. A ello hay que añadir la dificultad añadida de la escasez de estudios sobre escenografía teatral contemporánea y particularmente sobre historia de la danza española del siglo XX, lo que de alguna manera justificaría el carácter exhaustivo de este estudio. A este respecto, hay que reconocer a la autora la habilidad para engarzar de manera ágil en el relato los aspectos inéditos con aquellos ya tratados en la bibliografía existente, prescindiendo de reiteraciones innecesarias. De este modo, la rigurosidad con que la autora aborda el estudio, la biblio-

grafía empleada procedente de disciplinas diversas así como la cantidad de nombres manejados y de fuentes citadas hacen de la obra de Murga Castro el libro de cabecera para entender las relaciones entre la plástica y la danza en el siglo XX hispano. Ello conduce a que, en ocasiones, la exhaustividad de los nombres a tratar se imponga al propio discurso, cuya trama narrativa se hubiese podido priorizar a partir de ciertos tópicos que a lo largo de los diferentes períodos estudiados se muestran reiterativos en la danza del siglo XX.

En todo caso, las grandes problemáticas que entran en juego en un estudio de la danza de estas características aparecen tratadas de modo brillante, como ponen de manifiesto las conclusiones del texto. Uno de los aspectos más destacables a este respecto es el comprobar cómo el trabajo de la escena constituyó para ciertos pintores un medio de exploración que favoreció su actividad creativa, es el caso del universo onírico de Miró, mientras que para otros artistas, como Gris, nunca fue entendido como un ámbito con potencial en sí mismo. En este sentido, resulta interesante el análisis de cómo en ciertos autores se imbricó la trayectoria pictórica con la escénica, lo cual en Miró se materializó en sus juguetes surrealistas de *Jeux d'enfants* (p. 70, 509) y en Dalí, en la aplicación al ámbito de la danza de su método paranoico-crítico (p. 358). Este análisis en paralelo de las trayectorias creativas para lienzo y escena es una constante en la obra de Murga Castro y, sin duda, una de las mayores aportaciones de su obra, que alcanza su culmen con la producción para danza del artista de Figueres. Por otra parte, *Pintura en danza* pone de relieve cómo la plástica para escena dio cabida a tradiciones pictóricas diferentes, desde el lenguaje de las vanguardias históricas, pasando por el surrealismo hasta el realismo finalmente triunfante, como en el caso de los giros adoptados por Alberto Sánchez o Esteban Francés.

Desterrado el propósito de dar cuenta aquí de la amplia cantidad de cuestiones que se desprenden de *Pintura en danza*, quisiera señalar para concluir uno de los mayores aciertos de este libro: el mostrar el terreno de la danza como un ámbito fértil de colaboración interdisciplinar en el que se dieron cita no sólo los pintores de escena y los propios bailarines, sino también los directores de escena y los músicos, lo cual aparece sobradamente demostrado gracias a los vínculos e interrelaciones que el trabajo de Idoia Murga nos presenta. Es más, la danza se despliega aquí como un terreno fértil para la creación de redes internacionales de artistas, favoreciendo el intercambio de experiencias con miembros de los países receptores de exiliados, lo cual se vio impulsado por el carácter itinerante de las compañías. Los historiadores de la danza esperarán, sin duda, leer pronto las secuelas de estas sinergias, más allá del año 1962.

SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA

Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichô. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Fundación Japón, 2013. 510 págs., con figs. ISBN 978-84-616-4625-8.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid ha tenido lugar una bella exposición (del 12 de junio al 29 de septiembre de 2013), conmemorando los 400 años de la Embajada Keichô auspiciada por la Fundación Japón, que ha dado lugar a una importante publicación con un amplio catálogo en la que han participado todos los componentes del equipo científico. La exposición acompañada de un ciclo de conferencias en el mismo Museo, ha sido comisariada por Yayoi Kawamura, con quien ha colaborado el Grupo de Investigación “Japón y España: relaciones a través del arte” coordinado por Elena Barlés Báguena y el Grupo de Investigación “Asia”, a cargo de Pilar Cabañas Moreno.

El libro con un formato atractivo y de fácil manejo, se ha estructurado en varios capítulos:

“Caminos y relaciones entre España y Japón en el periodo Namban”, “Viajes y encuentros entre Japón y España” (Ana Trujillo), con un subcapítulo destacado sobre Date Masamune y

la embajada Keichō que incluso proponía el establecimiento de una vía marítima entre Sevilla y Sendai, la descripción del recibimiento en Sevilla por el historiador romano Scipione Amati y, tras el silencio de tres siglos, la recuperación del interés por la embajada en 1873. El segundo capítulo centrado en los testimonios de las huellas de los primeros europeos en Japón, escrito al igual que el anterior por el historiador Javier Villalba, a lo que se añade la pintura de la escuela Namban en Japón, escrito por el gran conocedor de la pintura japonesa de ese periodo, el catedrático Fernando García Gutiérrez, quien resalta la influencia que tuvieron las estampas flamencas e italianas, destacando el cromatismo simbólico de la pintura japonesa aplicada a la pintura religiosa. Entre las obras de temática no religiosa sobresalen las vistas de ciudades en formato biombo, basadas en la información gráfica de las obras occidentales que allí llegaron enviadas por Alessandro Valignano como el *Civitates Orbis Terrarum* y el *Theatrum Orbis Terrarum*, además de los *namban-byōbu* que describen la llegada de los barcos portugueses y españoles a Japón en un estilo tradicional japonés, entre los que se conocían los de la escuela de Kano, fechados actualmente entre 1600-1630, explicando las características de estos biombos realizados por parejas, las enormes y negras *nao de trato* o el galeón de Manila como tema principal, destacando la impronta cultural e histórica que la arribada de los europeos supuso para Japón a través precisamente de la pintura de los biombos y haciendo hincapié al final del capítulo en la indumentaria, los alimentos desconocidos para los japoneses y sobre todo el armamento y la medicina (Muriel Gómez Pradas).

El capítulo tercero aborda la situación contraria: los testimonios de las huellas de Japón en España a través de los textos impresos, el conocimiento que aquí se tuvo de la imagen de Japón (Elena Barlés), acompañada de «Mapas, mártires, embajadas y exotismo», con la incursión de la cartografía en la importancia de los mapas en la época de Felipe II, incluido el mapa independiente de Japón en el Ortelius de 1595 gracias a la información que jesuitas y comerciante dieron a Luis Teixeira y los de Sebastián Vizcaíno ya durante el reinado de Felipe III, los de Ginnaro y de Cardim, y en mucha menor escala, los grabados especialmente los que ilustraron las dos embajadas la Tenshō y la Keichō (Pilar Cabañas y David Almazán). Un capítulo destinado a las armaduras, establece el tratamiento otorgado a las japonesas en las diversas colecciones europeas, de las que se mostraron dos en la exposición.

El capítulo IV se dedica por completo a la laca japonesa urushi de estilo Namban, su elaboración con los diversos pigmentos, con oro, plata, diversos colores y la aplicación de otros elementos como el nácar (*raden*), el acabado plano (*hiramakie*), todo ello presente en la laca de exportación. El estudio ofrece rectificaciones sobre anteriores atribuciones de los talleres-comercios de Kyoto y se reconoce la diferente calidad de las piezas, traducida en el menor o mayor número de capas de laca, un mayor descuido de la decoración dorada y cortes irregulares del nácar empleado, dependiendo de la demanda del mercado. En la evolución del estilo se incluyen en la producción namban objetos realizados ya en la segunda y tercera décadas del siglo XVII con otro destino europeo no ibérico, en los que desaparece el nácar, aumentan los espacios vacíos y se circunscriben los motivos a espacios en cartuchos o tarjas, mal conocidos como «reservas», incorporando escenas y personajes.

En los diferentes apartados de este capítulo, se expone la ya muy conocida documentación procedente de los inventarios reales, enumerando algunos “posibles coleccionistas”.

Cien páginas ocupa el catálogo razonado de las piezas namban y de las realizadas en la Nueva España, al que se ha añadido un glosario de los términos de arte japonés y de laca urushi. A todo ello se han añadido dos anejos, uno de bibliografía exhaustiva y otro en el que se recogen con idéntica exhaustividad las bibliotecas españolas en las que se hallan ejemplares de los libros básicos, crónicas, cartas, etc., relacionados con la actividad española y portuguesa con Japón.

El catálogo recoge algunas piezas perfectamente documentadas en su traslado desde México a sus lugares de destino. Se recogen 42 piezas, de las cuales once corresponden a la producción de la Nueva España de arquetas de tapa curva realizadas en maque, laca mejicana de inspiración

japonesa, además de los conocidos cuadros de enconchados del Museo de América, incluyendo una batea.

En la exposición, frente a un elevado número de arquetas, cofres y cofrecillos de imprecisa nomenclatura, rastreando con éxito la procedencia de algunos, se echan en falta algunos objetos de uso muy extendido en aquel periodo como los hostiarios, tan abundantes en Portugal y con solo un ejemplo de los trípticos de pintura religiosa y solo uno de los preciosos biombos procedente del museo de Kobe.

En aras de esa exhaustividad de que se hace gala en la publicación, siempre surgirán nuevas propuestas, como el establecimiento de relaciones con obras existentes en Portugal, como los atriles de altar del Museo de Arte Antiga, los pequeños escritorios de viaje como del Museo Soares dos Reis o los estudios sobre las cenefas de los encuadres, que habían sido en principio destacados por Bernardo Ferrao en 1990 y que podrían haber servido para un hipotético establecimiento de distintos talleres. A ello podría haber contribuido la aportación de Keizo Kanki en estas mismas páginas (AEA 1976), que dio a conocer la publicación del profesor Yuzuru Okada “Artes industriales Namban”, en un número especial de la revista *Nihon no Bijutsu*, (núm. 85 Tokyo 1973, 104 págs.) con más de un centenar de fotografías a las que se refieren las piezas citadas.

Gustavo Curiel en una reciente publicación¹ hace referencia al “Asia portátil”, concepto que se formula como idóneo para denominar todo aquello que fue diseminado desde Asia por las Cuatro Partes del Mundo, como previamente había venido observando desde 2006 en diferentes congresos² y transcribe el curioso documento del cronista Chimalpahin³ sobre el paso de la embajada keichō por México, lo que sin duda hubiera completado la conveniencia de incluir en esta exposición las piezas allí producidas.

MARÍA PAZ AGUILÓ
Instituto de Historia, CSIC

GILA MEDINA, LÁZARO (coord.): *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada, 2013. 448 pp. con numerosas il. en color y b/n. ISBN 978-84-338-5509-1.

En una condensada presentación el coordinador de la obra define las líneas principales de investigación seguidas en su realización por un conjunto de profesores de las Universidades de Granada, Sevilla y Méjico. Fruto de un proyecto de Investigación, completa la anterior publicación sobre *Los orígenes y difusión del Naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana*, de la que se dio nota en esta misma revista.

¹ “Lenguajes artísticos transcontinentales en objetos suntuarios de uso cotidiano: el caso de la Nueva España” con motivo de la publicación de *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico. Miradas varias, siglos XVI-XX*. R.A. Historia. F.C. Banamex. México 2012, pp.309 y ss.

² G. CURIEL “Al remedo de la China: el lenguaje ‘achinado’ y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas” en *Orientes. Occidentales. El arte y la mirada del otro. XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México UNAM., Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 299-317 sobre el texto escrito para el congreso *Asia-Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural exchange, 1500-1850*. Denver Art Museum, 2006, pp. 19-36.

³ Publicada por Miguel León Portilla “La embajada de los japoneses en México. El testimonio en náhuatl” en *El galeón del Pacífico. Acapulco-Manila 1656-1815*. México Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero. Biblioteca del Sur 1992, pp.137-151, documento que sí aparece recogido en la bibliografía de esta exposición, publicada en *Estudios de Asia y África* (1981), vol. 16, n.º 2, 215-383.

EL Prof. Gila Medina trata en extenso la figura y la obra de Alonso de Mena desvelando algunas de sus actividades menos conocidas como las de ensamblador y arquitecto, que desarrolla en tres etapas principales. Rectifica su fecha de nacimiento, documenta los relieves pétreos en el crucero de la catedral de Jaén y le atribuye la fachada del convento de las Bernardas de esta misma ciudad. Es muy interesante su aportación de nuevas obras al catálogo del artista, muchas de ellas en mármol. Retrasa la fecha de la ejecución de Santiago a caballo de la catedral de Granada a 1638 y aclara datos como los referidos al Crucificado de Quer (Guadalajara). Se incluye una serie de claras atribuciones en las que como en toda su obra se percibe la influencia de Pablo de Rojas. El estudio es una auténtica y amplia monografía del artista que no puede resumirse en estos breves párrafos.

Es muy interesante el estudio sobre la ornamentación arquitectónica granadina llevado a cabo por Gómez-Moreno Galera que señala la importancia de la yesería en este campo, tema poco tratado en la historiografía. Destaca cómo el manierismo geométrico escorialense evoluciona hacia motivos más jugosos y elementos escultóricos. Analiza este tipo de decoración en bóvedas y cúpulas, retablos y portadas y determina algunos de los artistas que practicaron este arte entre los que se incluye al propio Alonso de Mena, Francisco Gutiérrez y otros.

El estudio de Roda Peña se ocupa en extenso de la evolución del naturalismo en la escultura sevillana como introducción al pleno barroco que puede advertirse en la rica nómina de escultores de la época. Tras una introducción en la que esboza la situación del escultor sevillano y su taller y los géneros y materiales que conforman el oficio, desglosa en útil síntesis las biografías de los principales artistas de estos años comenzando por la del propio Martínez Montañés cuya influencia pervive en la obra de los más destacados de la escuela como Juan de Solís, Francisco Ocampo y otros muchos sin olvidar la etapa sevillana de Alonso Cano hasta situarse en el pleno barroco de José de Arce.

Es muy interesante el estudio de las fuentes grabadas y los modelos europeos en la escultura andaluza que realiza García Luque. Analiza en una primera parte la trascendencia del grabado en la edad moderna, su utilidad en la formación del artista, su distinta valoración según las épocas artísticas así como la importancia de los comitentes de la obra de arte que en casos imponen el modelo grabado a seguir y las colecciones de estampas que manejaban los escultores. Sigue una minuciosa descripción de los grabados más divulgados en la época agrupados por las distintas escuelas de las que proceden, sean germánicas, italianas y flamencas, con un gran número de ejemplos ilustrados que facilitan la consulta del trabajo.

La segunda parte de la publicación se dedica al desarrollo de los temas vistos en tierras de Hispanoamérica.

Se inician los estudios con el que se ocupa de la consolidación del barroco en la escultura mejicana por Cuesta Hernández. Resume la historiografía anterior sobre el tema y trata en un primer apartado de las importaciones desde España. Centra el estudio en el taller que se consolida con las obras llevadas a cabo en la catedral destacando la actividad de Miguel y Nicolás Jiménez y la realización de su sillería por Juan de Rojas. El otro foco se centra en las obras del convento de San Agustín con personalidades como Tomás Juárez y Salvador Ocampo.

El Prof. Ramos Sousa trata de los escultores y esculturas en Guatemala deteniéndose en el análisis del Cristo de Esquímulas, obra de Quirio Cataño, en el Nazareno de la Merced de Zúñiga y en el Cristo del Calvario en la Antigua.

Los profesores Herrera García y Gila Medina dedican un extenso capítulo al estudio del desarrollo del retablo escultórico en Nueva Granada (Colombia). Se inicia con la mención de los primeros importados como el célebre de Tunja con las imágenes de Juan Bautista el Viejo. La aportación de Gila Medina se centra en el estudio de la génesis del retablo bogotano-tunjano y el papel decisivo que en ello juega la personalidad de Ignacio García Ascucha, del que define su formación en España y del que relaciona sus obras, que comparte en casos con Luis Márquez. Se trata a continuación de la Opción jesuítica que utiliza artistas del entorno de la Orden como

Loesing. Del taller tunjano, bajo la indudable influencia capitalina, pero que evoluciona en sus esquemas hacia un mayor barroquismo destacan la importancia del retablo mayor de su catedral y el del convento de San Francisco.

Otro capítulo se ocupa de las esculturas españolas en la Audiencia de Quito, por Valiñas entre las que incluye las importadas y las realizadas en aquellas tierras por artistas españoles de los que presenta una breve biografía. Destaca el valor de la colección conservada en el Museo del Banco Central con bellas Inmaculadas de muy probable origen español, la de la Merced de su convento en Quito y otras. Se detiene en la obra del español Diego de Robles, más en concreto de su Nuestra Señora de Quinche y su complicada historia. A continuación se refiere a imágenes de Cristo, como el de San Agustín traído de España y otras esculturas de interés como el San Pedro del convento de San Agustín.

Un último capítulo, también del Prof. Ramos Sosa, se ocupa de la obra de Gaspar de la Cueva en Lima con noticias de gran interés que completan las conocidas sobre su actividad en Bolivia y aclaran algunos puntos de su biografía. En su estudio sobre la importante sillería coral de San Agustín atribuye, por razones estilísticas claras y documentales indirectas al mencionado escultor algunos de sus relieves. Relaciona con este artista otras obras como el Crucificado del Monasterio de la Encarnación.

Este breve resumen solo ha pretendido informar sobre una publicación de gran interés para el estudioso de la escultura andaluza que habrá de leer con calma sus claras e importantes aportaciones con bellas ilustraciones que facilitan su consulta.

MARGARITA M. ESTELLA

MINGUEZ, VÍCTOR: *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, colección Confluencias, 2013. 400 págs. + ilustr. ISBN 978-84-15245-30-8.

En el año 2000 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos llamó la atención de los historiadores del interés de los retratos áulicos del último representante de la Casa de Austria, Carlos II, el rey enfermo, en su antológico artículo el “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)” (*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2000, pp. 93-109). En él figura el primer elenco de imágenes de Estado del personaje, bien como infante bien como rey, con sus defectos físicos, debilidades y enfermedades muy disimulados, firmadas por pintores vinculados con la corte como Martínez del Mazo, Carreño de Miranda, Herrera Barnuevo y otros. A tal trabajo siguieron después los de Álvaro Pascual Chenel (*El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, 2010; “Retórica del poder y persuasión política. Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria”, *Goya*, 2010, 124-145; “Las exequias fúnebres por Carlos II en la Basílica de Santa Maria Maggiore”, *Anuario de la Real Academia de España en Roma*, 2010, 158-169; “Don Juan de Austria sosteniendo la monarquía, de Pedro de Villafranca. Imagen del valimiento”, *Imago*, 2011, 35-50; “Algunas consideraciones acerca de los bronceos ecuestres italianos de Carlos II: vicisitudes, relaciones, usos y funciones”, *Archivo Español de Arte*, 2012, 165-180), que amplía la lista de Ceballos y profundiza en el significado de las diferentes iconografías, y Abraham Díaz García (*Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671): obra pictórica*, Madrid, 2010) cuyos certeros análisis técnicos, formales y temáticos de los retratos del pintor real confirman o desmienten muchas atribuciones hasta entonces sostenidas.

Tales aportaciones sobre la cuestión llegan a su culminación de la mano de Víctor Mínguez, reconocido experto en iconografía real, autor de *La invención de Carlos II, Apoteosis simbólica de la casa de Austria* (Madrid, 2013), monografía publicada por el Centro de Estudios

Europa Hispánica, prestigioso instituto de investigación, paladín en la publicación de la mejor investigación histórica que se está desarrollando en estos momentos en España. En ella el autor, tras años de pesquisas, presenta un impresionante número de nuevos retratos dinásticos, alegóricos, mitológicos, históricos, emblemáticos y astrológicos de Carlos II, localizados en museos y colecciones privadas de España, Europa y América. Ello le permite analizar con minuciosidad la evolución de la imagen pública del llamado “rey escondido” desde su nacimiento hasta su muerte, parándose en peculiaridades iconográficas explicables por la necesidad de ensalzar la figura real ante la fragilidad de su gobierno. Comienza su estudio con los retratos dobles pintados durante la regencia de la reina Mariana de Austria, tras la muerte de Felipe IV, donde aparecen juntos madre e hijo, visualizando la educación del joven. Le sigue una reflexión sobre la fisonomía del rey y sus diferentes poses como depositario de cualidades y virtudes. También sobre su carácter de figura “inmóvil” en actos públicos, como autos de fe y ceremonias religiosas, cumpliendo con el rígido protocolo de la corte para asombro de los embajadores extranjeros. Pasa luego a exponer uno por uno los diferentes tipos de retratos de poder en los que es representado, empezando por su efigie en las galerías de miembros de su dinastía emplazadas en los salones del Alcázar Real, Buen Retiro y otros palacios reales. Le sigue sus representaciones como heredero ante uno o varios antecesores dinásticos, como Carlos V, declarando la solidez de su linaje; como Hércules, aludiendo a su papel de defensor del imperio; o como héroe de la Iglesia, defendiendo sus dogmas. También se analizan diferentes símbolos y alegorías que aluden a su buen gobierno, como el águila y el león de su heráldica, su imagen entronizada cual nuevo Salomón justiciero o sus retratos solares como gobernante en cuatro continentes. Continúa con los numerosos retratos ecuestres del monarca, la más efectiva imagen del poder mantenido desde la supremacía militar; los retratos devocionales que lo muestran arrodillado y en actitud piadosa, por ejemplo ante la Eucaristía; los retratos matrimoniales, en la ceremonia nupcial, primero con María Luisa de Orleans y luego con Mariana de Neoburgo; los retratos como gran maestre de la Orden del Toisón de Oro, a su muerte heredado por el Delfín de Francia; y, por fin, los catafalcos en Europa y América y los retratos fúnebres, con la exposición ceremonial del cadáver en el lecho de palacio, rodeado de cortesanos y de símbolos de la monarquía, peculiar tipología de retratística del poder aquí recuperada. En suma, el éxito de Víctor Mínguez consiste en haber puesto definitivamente de manifiesto la magnitud e inteligencia del enorme aparato de propaganda que rodeó a la figura de Carlos II durante su infancia y reinado, el cual supo “esconder” durante cerca de cuarenta años la fragilidad del personaje e “inventarse” a un rey fuerte, piadoso y justiciero para el gobierno del Imperio.

MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidad de Santiago de Compostela

BLASCO ESQUIVIAS, BEATRIZ: *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013. 443 pp. y 119 ilustraciones en color. ISBN 978-84-15245-31-5.

Ya Menéndez Pelayo recopiló, comentó y señaló la importancia en *Historia de las ideas estéticas en España* de algunos de los tratados teóricos sobre las artes que se tradujeron o se editaron en nuestro país, aunque paradójicamente no llegó a comprender los que se compusieron en la época barroca. La falta de ediciones modernas de los escritos teóricos de arquitectura, y lo enojosa que para algunos resulta su lectura, ha sido la causa de que hasta hace poco tiempo no hayan sido tenidos en cuenta por los historiadores del arte. No así la autora de este

importante y denso volumen, que precisamente gracias al asiduo manejo, lectura y citas de muchos de ellos, cotejándolos con otros documentos de archivo y fuentes literarias coetáneas referidas a la pintura, ha podido ofrecer una visión muy particular de la arquitectura en la corte de los Austrias, donde confluyeron los arquitectos y artistas plásticos más avanzados, tanto nacionales como extranjeros, desde que la humilde villa de Madrid fue constituida capital y cabeza de los reinos hispánicos. Es claro que los arquitectos y maestros de obras del siglo de oro debían dominar las matemáticas, geometría, perspectiva y otras ciencias auxiliares para cumplir su oficio como técnicos de las construcciones, pero acaso no eran tan buenos dibujantes para realizar las trazas que requería el proyecto o no carecían de la inventiva e intuición creativa para hacer una arquitectura que, además de la habitabilidad, firmeza y estabilidad, fuera hermosa (“pulchritudo”) como requería Vitruvio. El meollo del planteamiento que B. Blasco propone en su libro es la distinción entre arquitectos técnicos y arquitectos artistas con el presupuesto de que sólo los segundos fueron capaces, a través de la versatilidad del dibujo y la capacidad inventiva para variarlo, de construir los edificios que dieron lustre y condujeron al triunfo del Barroco cortesano en su totalidad. Y efectivamente se verifica continuamente, gracias a la enorme erudición de la autora, que arquitectura, escultura y pintura no fueron entonces compartimentos estancos, sino que hubo una ósmosis entre las distintas artes hermanas por el hecho de ser, al fin y al cabo, hijas de una misma madre, el diseño. Y así no puede sorprendernos que pintores como Francisco de Herrera el Mozo, José Jiménez Donoso o Teodoro Ardemans terminaran siendo nombrados maestros de las obras reales, o que a escultores y tallistas de retablos, cual Herrera Banuevo a Alonso Cano, acabaran desempeñando idéntico oficio. ¿Acaso el mismo Velázquez no tuvo mucho que ver con las nuevas construcciones y ornato del vetusto Alcázar de los Austrias?

La hipótesis se va desgranando en cinco capítulos, cada uno plagado de innumerables notas que no sólo denotan, como dije, la enorme erudición y puesta al día del tema por parte de la autora, sino que clarifican, justifican y completan las proposiciones del texto. Así, los tres primeros capítulos están dedicados el primero a exponer las bases doctrinales en los antiguos tratados en que se apoyaron los maestros de obras; el segundo a la temprana legitimación del dibujo inventivo y su disociación del proceso constructivo que aparece ya en los teóricos finales del XVI y primera mitad del siglo siguiente; y el tercero a las clasificaciones y escalas profesionales entre tracistas, arquitectos y maestros mayores de las obras reales, tanto en Madrid como en El Escorial, un capítulo en que la autora es especialmente experta y que contribuye a dilucidar el grado de estima en que no sólo profesional sino estéticamente unos y otros eran considerados. Son, pues, capítulos necesarios para poder entender los dos últimos en que se demuestra el triunfo del específico barroco madrileño gracias a la intervención ascendente de los arquitectos artistas en las trazas de las edificaciones de la corona, que fue considerado de doloso intrusismo por los puros técnicos, generando entre unos y otros polémicas no sólo teóricas sino de competencias gremiales. Estos dos últimos capítulos creo que son decisivos para entender y justificar la especificidad de la arquitectura barroca madrileña y, diría que española en general, tan distinta de la de otros países, que paradójicamente por su desenfreno y paroxismo compositivo y decorativo conoció su mayor triunfo durante el reinado del último de los Austrias, Carlos II, y que todavía conoció días de gloria en el reinado del primer borbón, Felipe V, empeñado en conducir la arquitectura castiza española por los rumbos de un barroquismo temperado, que, por llamarlo de alguna manera se ha denominado paradójicamente “barroco clasicista”.

Pienso que la lectura de este libro puede y debe orientar a los futuros investigadores españoles a no engañarse en el atribucionismo y análisis de las obras arquitectónicas, apelando exclusivamente a la heurística documental en los archivos, donde los pliegos de condiciones de las obras están habitualmente firmados por los encargados de su ejecución técnica. Evidentemente el planteamiento de Beatriz Blasco, válido en general, puede ser discutible o mejorable en casos concretos, pero no es este el lugar para entrar en esas disquisiciones. Finalmente el

libro se enriquece con la inserción en los apéndices de cuatro textos muy importantes que saben a poco, pues podía haberlo hecho igualmente con otros citados fragmentariamente en el texto o en las notas. La amplísima bibliografía y el copioso índice onomástico, que desgraciadamente se omite en tantas publicaciones, ayudarán al lector a situar prontamente el lugar exacto del autor o detalle que desee conocer. Finalmente es de agradecer la cuidadosa edición realizada por el Centro de Estudios Europa Hispánica y por las oportunas ilustraciones reproducidas en color.

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Fernández García, Ana M.^a (coord.): *Viejos y nuevos espacios públicos para la decoración de interiores en España*. Gijón, Editorial Trea, 2012. 316 págs. con ilustr. ISBN 978-84-9704-680-0.

Nueve autores incluidos en el proyecto de investigación “Mercado de muebles y objetos decorativos en España. De las desamortizaciones a la transición democrática”, elaboran este libro –prácticamente el primero que se publica en España–, sobre la decoración de interiores no domésticos, abarcando un amplio abanico en el que están representados la mayor parte de los espacios públicos. Un primer bloque se refiere a las realizaciones de algunos de esos espacios fundamentales para el conocimiento de una época y sus avances en ese campo de la decoración desde finales del siglo XIX hasta los años treinta, en el que se pueden incluir los “espacios para la banca, el Banco de España” (Ana. M.^a Fernández), los “espacios del saber. Cinco Bibliotecas de Madrid” (M.^a Paz Aguiló), los lúdicos “El Gran Casino de Santander” (C. Bermejo) a los Ayuntamientos creados en esas fechas como el de La Coruña (I. Barro Rey) y otros posteriores, como los “espacios para el espectáculo. Cines” (Leire Rodríguez), “espacios para la salud, Farmacias” (C. Serralvo), y la escenografía y locales de sociabilidad en los 80 (A. Puente), incluyendo la “dimensión interior del espacio de culto a partir del Concilio Vaticano II” (G. Diaz Quirós) y haciendo una reflexión sobre el espacio industrial, como campo de experimentación del espacio moderno con especial incidencia en las decoraciones de las centrales térmicas (N. Tielve). Todos estos trabajos, innovadores, abren un interesante camino sobre un campo en el que quedan muchas cosas por documentar y poner en valor para que, al menos, esté representado en el contexto europeo.

WIFREDO RINCÓN GARCÍA
Instituto de Historia, CCHS, CSIC