

BIBLIOGRAFÍA*

MORALES, Alfredo J.: *Hernán Ruiz «el Joven»*, Akal, Madrid, 1996, 169 págs., 54 ils., 7 figs.

Con este libro, la editorial Akal inicia una serie de breves y asequibles monografías, dedicadas al estudio de los mayores arquitectos españoles, que pretende llenar un importante segmento de nuestra bibliografía al respecto, que quizá todavía adolezca de una falta de impostación clara en cuanto las directrices y destinatarios más adecuados a este género historiográfico. La elección de Hernán Ruiz el Mozo, el más célebre e interesante de los arquitectos sevillanos del siglo XVI, y de su autor, que ha trabajado con singular dedicación en este campo de nuestra historia, ha de ser doblemente loada, dado que era necesario una revisión, y una integración, de la obra arquitectónica y dibujística del cordobés desde los trabajos de 1974 de Antonio de la Banda y Vargas —aproximación preferentemente documental a su vida y obra— y Pedro Navascués Palacio —estudio de su «Libro de arquitectura»—, fines que se logran satisfactoriamente.

Excluyendo una obertura biográfica o un discurso diacrónico global, Alfredo Morales ha optado por introducirnos directamente en la producción de Hernán Ruiz, que ha dividido en tres grandes capítulos, destinados respectivamente a su actividad en el ámbito de la arquitectura religiosa y civil y a su quehacer teórico-dibujístico. Ha echado mano de su extensa y profunda erudición para trazar un exhaustivo panorama de sus plurales intervenciones en todo tipo de obras, y una de las virtudes de este libro es la de mostrar un Hernán Ruiz capaz de diseñar cualquier tipo de objeto, desde edificios a retablos, de rejas a mobiliario sacro (como el estupendo facistol dórico del coro catedralicio sevillano), de puentes a canalizaciones fluviales, de casas a trazas urbanas; o de manejarse —ya en el territorio más estrictamente arquitectónico— en registros variados, desde los técnicos, estereotómicos y estructurales a los decorativos, desde los propios de la «alta» arquitectura a los que rozan lo que podríamos llamar —a sabiendas de la ambigüedad del término la «baja», aquella que, en el marco de sus labores como maestro del arzobispado hispalense, acometió en pequeños pueblos de su vasta archidiócesis. Y calificamos de ambiguo el término empleado porque al lado de construcciones evidentemente menores —iglesia y ayuntamiento de Zufre, templos y portadas de Aroche, Encinasola, El Real de la Jara o Gerena— cuya simplicidad, retardatarismo o carácter solecístico podrían hipotecar una atribución que excluiría el fenómeno del «hernanruicismo» derivativo, Morales nos descubre otra cara que, por modesta y barata, constituye otro de los logros del volumen que comentamos: las posibilidades del uso del ladrillo aplantillado y los juegos decorativos de bandas de chinias bícromas o cerámica tritu-

* Sección coordinada por M^a Paz Aguiló

rada, en una especie de «empleo estético del escombros», de los materiales de desecho, de resultados altamente llamativos, como se constata en las portadas de El Cerro de Andévalo o Corterrangel, y que no sería sino adaptación de su «alto» uso de la cerámica vidriada —por ejemplo en La Giralda o en la sacristía de San Miguel de Jerez— para dar color y brillo a sus pictóricas y contrastadas composiciones, siempre de escasa articulación tridimensional.

La aproximación exhaustiva de Morales reporta asimismo el descubrimiento de obras poco conocidas del autor cordobés, desde el edículo de la capilla bautismal de Hinojosa del Duque (aunque demuestre sus dificultades —frente a un Vandelvira, por ejemplo, en San Francisco de Baeza, a la hora de la «construcción perspectiva») a la fachada del compás conventual de San Agustín o la caja de la escalera de San Jerónimo de Buenavista, de Sevilla. No obstante, al mismo tiempo se merma espacio y quizá jerarquización, así como ilustraciones, a la discusión y análisis de obras más conocidas que todavía plantean, a nuestro juicio, diversos problemas; por ejemplo, las fachadas de San Pedro de Córdoba, con sus urnas terminales a lo Chateau d'Anet de Philibert de l'Orme, o de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque, con sus remates a la manera de la Porta Pia de Miguel Ángel, muestran quizá un empleo de fuentes cuya divulgación grabada hipotecaría algunas de las cronologías admitidas; lo mismo puede decirse con respecto al inusual empleo de determinados elementos lexicales o sintácticos, como las columnas abalaustradas o el hiperdecorativismo de la espléndida Capilla del Espíritu Santo de la catedral de Córdoba, aunque su empleo de la *travata rítmica* «estirada» proceda sin duda de la serliana extendida de La Giralda. La iglesia del Hospital de las Cinco Llagas hubiera merecido en este sentido mayor espacio crítico, como el que le ha dedicado contemporáneamente el arquitecto Antonio Luis Ampliato Briones (dentro de su desigual *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de Diego Siloe, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, libro en el que el análisis del proceso proyectivo de esta fábrica, al omitir algunas precisiones documentales que Morales incorpora, deja por resolverse satisfactoriamente en algunos de sus aspectos); en ambos textos, por ejemplo, se echa de menos un análisis funcional de las razones que llevaron a optar por una sección «elevada» de tribunas sobre capillas hornacinas, con todos los problemas derivados a la hora de fijar itinerarios desde las puertas a las escaleras.

Asimismo, la elección del autor de un esquema «tipológico», en detrimento de uno cronológico, le haya quizá hurtado la posibilidad de un mayor control de las obras en su contemporaneidad; un estudio sincrónicamente comparativo del hospital sevillano y del complejo del cabildo catedralicio habría puesto a nuestro juicio en evidencia, bien el carácter más anárquico que solo versátil de Hernán Ruiz en su empleo del vocabulario y la sintaxis, bien la necesaria presencia —en horizontal y no solo en vertical, incluso a la manera de un palimpsesto— de más de un artifice en este estupefaciente e impreciso «mecanismo de relojería», tan precioso como incongruente y heterogéneo en su disposición compositiva y ornamental como compacto laberinto a la búsqueda de una adecuada iluminación para sus diversas piezas. Si parece clara la existencia de un proyecto global desde el inicio, éste no tiene que coincidir necesariamente con todas y cada una de las definiciones finales de sus piezas; si queda clara la paternidad hernanruiciana del corredor curvo —que podría haber definido otras formas al Cabildo, empezando por la circular «estirada» y no la elíptica— ya su uso de pilares sin éntasis y basas jónicas para el orden superior entran en contradicción con las pilastras con éntasis y las basas áticas del orden jónico del Antecabildo; las puertas —no sólo exteriores sino también interiores— del zaguán de éste no conciertan con las del Antecabildo; la composición y ornato arquitectónico de este ámbito encaja mal con los atectonismos y desajustes de cotas del asimétrico Patio del Mariscal, con sus formas y arcos elípticos, más que escarzanos, que enlazan con los arcos diafragmas de la Sala hipóstila y la elipse planimétrica del Cabildo, en cuyo alzado aparecen de nuevo elementos —fustes con tercios

inferiores decorados, ritmos y morfología de los triglifos— no empleados en el resto de su obra cordobesa o sevillana.

Si con mayor espacio a disposición del autor se podrían haber subsanado algunos de estos desajustes y haber entrado más profundamente en la discusión de algunos de los problemas todavía planteados, ello no empaña la importancia y el interés de la documentada y rigurosa obra de Morales, que quedará como referencia inexcusable, y al mismo tiempo abierta al debate crítico, de la historiografía de un arquitecto tan apasionante e inagotable como Hernán Ruiz el Mozo.

FERNANDO MARÍAS

AA.VV.: *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. [Catálogo de la Exposición dedicada al mismo]. Ed. Junta de Andalucía; Sevilla, 1995; 307 páginas con planos e ilustraciones en b/n.

La exposición dedicada el pasado año en Sevilla a la vida y la obra del arquitecto argentino Martín Noel, se inscribe, en términos generales, en la línea política de cooperación con Iberoamérica que desde hace unos años viene desarrollando la Junta de Andalucía. A nivel particular se presenta como resultado de la iniciativa de varios profesores de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, que contaron a su vez con el apoyo y la colaboración de colegas españoles como Henares Cuéllar, Víctor Pérez Escolano y otros. Este catálogo, por su parte, a medio camino entre la monografía y el estudio multidimensional de más amplio alcance, pretende dar testimonio de lo que fue aquella muestra. En él, distintos autores van desbrozando en varios apartados la multifacética personalidad de este arquitecto, al tiempo que la insertan en los contextos respectivos: político, ideológico, literario, artístico, arquitectónico, urbanístico...

La figura de Martín Noel es la propulsora y una de las más destacadas de la arquitectura neocolonial hispanoamericana, corriente de carácter conservador, heredera del eclecticismo decimonónico. Alumno de la École des Beaux Arts de París, se graduó en 1909 por la Spécial d'Architecture. Aquel ambiente y la influencia directa de individuos como Gromort fue lo que le indujo hacia una visión historicista de la arquitectura. En España estuvo vinculado a Lampérez y Romea y entabló una fraternal amistad con Diego Angulo Iñiguez, quien, en calidad de catedrático, respaldó abiertamente su iniciativa de crear una Cátedra de Arte Hispanoamericano en Sevilla. Cátedra que inauguró el propio Noel en 1930 con el dictado de un curso sobre «Arte hispano-colonial americano», y que ocuparon después Angulo Iñiguez, Marco Dorta y Bonet Correa. Con Diego Angulo fundará también poco después el Laboratorio de Arte Colonial Hispanoamericano.

La idea esencial que intentan transmitir los autores en relación a la aportación teórico-práctica de Noel, parte del cuestionamiento de la visión eurocéntrica, que se vería subrogada por la aspiración a una unidad cultural nacional; aunque más que de nacionalismo habría que hablar de «regionalismo continental», cuya expresión arquitectónica aglutinaba diversas realidades nacionales. Superando el veto impuesto por la generación de 1880 a todo lo hispano, tachado de oscurantista y retrógrado frente al modelo de desarrollo y civilización francés, Noel incorpora este ingrediente como «variable constitutiva» de ese proyecto arquitectónico nacional. La aportación de la antigua metrópoli tomaba la forma de un neobarroco panhispanico; ahora bien, los autores ven una intención conciliadora en la obra de Noel, en virtud de la cual la arquitectura colonial no sólo era producto de una sintaxis española sino resultado de la síntesis con elementos americanos que operaban sobre todo a nivel ornamental y de composición general del edificio. La expresión más clara de ese encuentro quedó postulada en lo que se llamó «estilo virreinal». Sin em-

bargo, en esa postulación de la identidad nacional a través de la arquitectura Martín Noel pecó de parcialidad al contar únicamente con los sectores dirigentes y tradicionales de la sociedad argentina, a cuyas bases ideológicas se adecuaba esa arquitectura. Por lo demás, dicha aspiración se apoyó casi exclusivamente en el referente estético.

En general, la arquitectura de Martín Noel se explica en base a unas ineludibles normas académicas de composición, a las que se suma en el apartado ornamental un reelaborado repertorio formal de raigambre hispanoamericana colonial. De hecho, era primordialmente la decoración la que apelaba a la memoria nacional y americana; y aún así parece ser que buena parte de esa decoración no era de procedencia argentina sino del Alto Perú de los siglos XVII y XVIII. En todo caso, los autores hacen hincapié en que la actividad teórico-proyectual de Martín Noel no se explica sin la histórica; ambas son pues indisolubles en su producción. Evidentemente, la propuesta de este arquitecto debió contar con el beneplácito de los círculos arquitectónicos españoles, empeñados por entonces en la febril empresa del historicismo regionalista; buena prueba de ello es la aquiescencia mostrada por Torres Balbás al episodio neocolonial.

El texto se detiene pormenorizadamente en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, y en especial, como es lógico, en el pabellón de Argentina, proyectado por Martín Noel. Dado que allí todos los pabellones respondieron a un común criterio historicista, aquél era el marco más idóneo para sobredimensionar el trabajo de este arquitecto. En este sentido, resulta sumamente interesante el contraste que establecen los autores entre la intencionalidad del pabellón argentino y la «miopía» de Méjico, «ignorante de todo lo que no fuera prehispanico».

Su trabajo se nos ofrece en dos etapas: la primera abarcaría desde 1915 hasta 1930 y la segunda desde 1930 hasta 1950. En aquélla el dominio del neocolonial fue absoluto, en ésta última, por contra, evidenció cierta aproximación al racionalismo y al art decó. Su postura frente a la vanguardia, no obstante, parece haber sido muy crítica. Arremetió en varias ocasiones contra los excesos maquinistas de Le Corbusier y la orfandad formal de su propuesta, convencido como estaba de que la arquitectura debía «exteriorizar el contenido simbólico de su historia y los rasgos emocionales de un pueblo».

La obra que aquí presentamos suscita el interés del lector por varios motivos: nos adentra en un periodo que la historiografía arquitectónica ha tratado poco; ejemplifica, a través del episodio arquitectónico estudiado, el momento de tránsito y ruptura que supone el paso de las corrientes conservadoras de antaño a las de vanguardia; revela el protagonismo de España como emblema articulador de una propuesta ideológica y artística; evidencia en suma la riqueza de significados ideológicos y simbólicos que es posible obtener a partir de un proyecto vital unitario en el que se entremezclan indisolublemente arte y política, arquitectura e ideología.

JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: *Pintura conquense del siglo XVI*. Cuenca, Diputación, 1993-1995, 3 vols. I, 287 págs. con 194 figs. + XXXVII láms. en color; II, 402 págs. con 315 figs. + LXXIV láms. en color; III, 429 págs. con 234 figs. + LXXIV láms.

Debemos felicitar al autor por la obra en tres tomos que nos ofrece de la Pintura conquense del Renacimiento, fruto de una honesta y trabajada tesis doctoral.

El Profesor Ibáñez no se conforma con dar una panorámica de la pintura conquense propiamente dicha, sino que ha hecho un exhaustivo inventario de toda la pintura del siglo XVI localizada en la provincia de Cuenca, justificando su presencia y estableciendo los parámetros de influencia e interrelación de escuelas.

El primer volumen está dedicado a los aspectos históricos y al mecenazgo y clientela de los pintores conquenses, analizando la forma en que funcionaban gremialmente éstos últimos. En un capítulo establece las coordenadas que va a desarrollar en los siguientes volúmenes, explicando la evolución y diferencia entre la primera etapa que va de 1500 a 1525 y que denomina: eclosión del Renacimiento; la segunda de 1525 a 1560: el renacimiento pleno y, finalmente la de 1560 a 1600: del manierismo a la Contrarreforma. En este primer volumen, pues, incluye la presencia de la obra de Juan de Borgoña en la provincia así como la biografía y catálogo de los primeros maestros de Cuenca y de obras anónimas localizadas en ella de este primer período.

El segundo volumen es a mi juicio el más interesante. A la influencia de Juan de Borgoña en la provincia, se incorpora, por su proximidad geográfica, la de Valencia, con figuras tan relevantes como Fernando Yáñez que, bien representado en la catedral conquense, deja importante huella en la escuela muy principalmente en Martín Gómez el Viejo. El estudio pormenorizado de su obra documentada y atribuida y, también, la no conservada o en paradero desconocido ayudan a despejar su catálogo y a valorar más la gran calidad de su obra. De este modo se configuran otros pintores, en algunas casos familias como los Castro, cuyas obras, anteriormente, se habían tenido como de Martín Gómez.

El tercero y último volumen, en la misma línea que los anteriores, da a conocer a maestros importantes como Bartolomé Matarana, pero, sobre todo, se estudia y perfila el taller de Martín Gómez especialmente en las figuras de su familia, estableciendo paralelismos y diferencias con el fundador de la escuela. Estas diferencias en muchos casos estriban en el nuevo gusto de los últimos años del siglo XVI, muy influido por el concilio de Trento y la Contrarreforma.

Cada uno de los volúmenes lleva una completa bibliografía, índice onomástico e índice topográfico, así como abundante material fotográfico.

No cabe duda que, para todos los que nos interesamos en la pintura del Renacimiento en nuestro país, el esforzado trabajo documental y de campo del profesor Ibáñez constituye un elemento indispensable de consulta.

ISABEL MATEO GÓMEZ

JORDAN, ANNEMARIE: *Retrato de corte em Portugal. O legado de António Moro (1552-1572)*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994, 197 págs., 116 ils.

Uno de los géneros desgraciadamente menos frecuentados por la historiografía del arte de la época moderna es el del retrato; las dificultades inherentes a la falta de documentación específica con respecto a la mayoría de sus encargos y su carencia de contenido como narración —que supuestamente les negaría una lectura iconológica— han ahuyentado también a los historiadores que pretendían romper con una aproximación meramente filológica de la historia del arte. Por ello ha de ser doblemente bienvenida una obra casi pionera como la de Annemarie Jordan, sobre el retrato de corte en Portugal a mediados del siglo XVI, en la que se ha intentado trazar el panorama de este género analizando la presencia y obra de Antonio Moro (1552) y sus «seguidores» Alonso Sánchez Coello (1552-1557) y Jooris van der Straeten (1556-1560) en la corte de los Avis, así como la labor de sus epígonos locales —sobre todo Cristovão de Morais (1551-1571) y Cristovão Lopes (1552-1572)— al servicio de la monarquía lusa y la reconstrucción de la galería retratística de la dinastía que Catalina de Austria auspició en el Paço da Ribeira de Lisboa; a estos capítulos de su libro han de añadirse un catálogo razonado de las pinturas, miniaturas, dibujos, grabados y monedas con retratos reales (y de otros aristócratas portugueses) y un apéndice documental en el que sobresale la correspondencia, entre el embajador portugués en

Castilla y la reina, sobre el intercambio de retratos entre los príncipes Juan de Portugal y Juana de Austria, precioso en cuanto a información no solo factual, sino sobre el «uso» de los retratos en la corte principesca de Toro. En segundo lugar, desde una perspectiva no solo ibérica sino estrictamente española, esta obra presenta un interés añadido, al haber estudiado un importante conjunto de retratos que estuvieron o están (Descalzas Reales, Museo del Prado) en España, y analizar la producción portuguesa en el marco del retrato cortesano de los Habsburgo, para constituir en suma –al lado de las Maria Kusche y Stephanie Breuer– una valiosa aportación a nuestro conocimiento de la historia de este género.

Al lado de la importante contribución global de Jordan, no se escapan, a nuestro juicio, algunos elementos discutibles, producto, por una parte, de la dificultad de establecer arquetipos y definir series de réplicas y variaciones, y defender atribuciones en este imponente laberinto que constituye el retrato cortesano y, por otro, de reconstruir con exactitud los primeros pasos de la historia que se nos recrea. Discutibles son, por ejemplo, algunas de sus atribuciones (como la del retrato de doña Juana de Portugal de Hampton Court a Cristovão de Morais) frente a su satisfactoria ubicación cronológica del de Bruselas, o endeble su identificación del español Diego de Urbina en Portugal, frente a la solidez de su estudio de la actividad hispana de Manuel Denis. Tampoco resulta absolutamente satisfactorio su énfasis en la precedencia lusa de la actividad retratística de Moro en la Península Ibérica; en el marco del episodio del envío del retrato de doña Juana a Lisboa, se excusa la existencia fechada del retrato de María de Austria (1551) de Moro, retrato que debió haber sido pintado en España en el verano al encontrarse el Príncipe Felipe –al que acompañaba Antonio Moro desde Flandes– con su hermana. La realización de un retrato de cuerpo entero de la Princesa –que copiara más tarde Pantoja de la Cruz– y del que dependerían tanto el de Hampton Court como otro perdido (tal vez con la columna que aparece en el de María y reaparece en el de Juana de Bruselas) quizá hubiera de ser tenida en cuenta. Si Moro se encontraba en España con Felipe desde el verano de 1551, es posible que no marchara desde allí a Italia (y habría que refrendar la afirmación –de 1880– de que se encontraba en Roma en noviembre de 1551) sino, via Toro, a Portugal. Si el retrato de doña Juana fue enviado desde Toro a don Juan Manuel en marzo de 1552, no deja de ser curioso que la primera referencia lusa, aunque indirecta, al pintor flamenco sea del 23 de marzo de 1552 (doc. 8); sería una hipótesis a considerar que Moro fuera el encargado de llevar el cuadro de Toro a Portugal y realizar allí, antes del 26, el de don Juan que se remitió a la ciudad del Duero; esta parece más probable que la de que fuera Cristovão de Morais el pintor del retrato de Hampton Court (o de su arquetipo): la correspondencia del embajador Lourenço Pires de Távora no deja lugar a dudas sobre el orden de envío de los retratos y, de haberse encargado un portugués de hacer el retrato de doña Juana, lo lógico es que antes hubiera entregado el del marido luso.

FERNANDO MARÍAS

WALDMANN, Susann: *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, 286 páginas con 9 ilustraciones en color y 65 en b/n.

La contribución de Susann Waldmann a la historia del retrato español –este es el subtítulo del libro– trata, por vez primera de manera rigurosa y consecuente, un tema pictórico que casi ha sido desatendido en la historiografía del arte. Antonio Gaya Nuño, sin embargo, ya hizo un pequeño estudio sobre los *Autorretratos de artistas españoles* (Barcelona/Buenos Aires, 1950) y Alfonso E. Pérez Sánchez contribuyó al libro *El retrato en el Museo del Prado* (Felipe Garin

Llombart et. al., Madrid, 1994) con un artículo sobre «El retrato clásico español», que asimismo hacía referencia al retrato del artista. Pero el mérito de esta autora es el haber definido este subgénero para la pintura española y el haber investigado previamente sus condiciones sociohistóricas, teóricas y artísticas. El trabajo presente, pues, se define sobre todo como un estudio metodológico aunque tampoco carece del riguroso afán de reunir la mayor cantidad de obras dibujadas, grabadas y pintadas con representaciones de artistas y cuya existencia, hoy en día, en algunos casos sólo se conocen a través de fuentes literarias.

La estructura tripartita del libro es progresiva. En primer lugar expone sus investigaciones sobre la importancia de la pintura y del artista en el tardío siglo XVI y en el siglo XVII, luego, el estudio del retrato en la literatura artística española, en la segunda parte del libro, es el adecuado punto de partida para el análisis histórico-artístico de las 19 pinturas estudiadas en la tercera parte.

Aunque, para España, el limitado número de retratos de artistas impida una ordenación clara en tipos de representación como la ha desarrollado Hans Joachim Raupp respecto a la pintura neerlandesa (*Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlande im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1984), es posible advertir en estas obras —como hace la autora— que la intención programática de enoblecere al arte prevalece sobre las dimensiones psicológicas y conmemorativas.

Susann Waldmann divide las pocas pinturas al óleo que representan al artista y los atributos de su profesión (lo que indica autoestima y orgullo profesional) en tres conceptos teóricos, ya aparecidos en los tratados artísticos del siglo XVII. Se trata del *pintor cristiano*, del *pintor noble* y del *pintor docto/perfecto*. La identificación de los cuadros con estas tres formas ideales de existencia artística lleva a la autora hacia interpretaciones convincentes e innovadoras, incluso en cuadros tan conocidos como *Las Meninas*, de Velázquez; *San Lucas ante el crucificado*, de Zurbarán; el *Autorretrato*, de Murillo, en Londres, y el *Vendedor de cuadros*, de José Antolínez, en Múnich.

Así, mientras que el *pintor cristiano* subordina su capacidad artística a su vocación de transmisor del mensaje divino, expresado en los Evangelios, en el *pintor noble* se unen la capacidad pictórica con la formación intelectual para crear auténticas obras de arte, que ennoblecen la pintura. Pero, además, la categoría del *pintor docto/perfecto* permite comprobar el afán de elevar la pintura del rango de arte mecánico al de arte liberal en los mismos retratos, puesto que aquí se pueden comparar directamente las intenciones prácticas y teóricas de los tratadistas del arte, como Carducho, Pacheco, Martínez y Palomino.

Aparte de las tres categorías de pintores ideales, que constan en la literatura artística, se pueden encontrar en el libro de la doctora Waldmann cuatro retratos de escultores, con los cuales la autora abre la nueva categoría iconográfica del *escultor noble*, que se corresponde con el concepto tratadístico del *pintor noble*. Así, la representación del escultor, que en España difiere mucho de otros países, pues siempre se presenta al artista ejercitando su profesión, alude sobre todo en el *Retrato de Martínez Montañés*, de Velázquez, al parangón entre la pintura y la escultura tan tópicamente presente en la discusión artística del siglo XVII.

Finalmente, al análisis de obras singulares siguen dos apéndices, que catalogan las obras conservadas y las conocidas por las fuentes, una bibliografía dividida en fuentes literarias y en literatura crítica, y un índice onomástico. Todo ello redondea el valor de este primer tomo de la serie *Ars Ibérica* y hace concebir esperanzas en las próximas publicaciones iniciadas por la Asociación Carl Justi, que tiene como fin reactivar la colaboración histórico-artística entre España y Alemania.

FELIX SCHEFFLER

LUNA, Juan J.: *Los alimentos de España en la pintura: Bodegones de Luis Meléndez*, s. l. [Madrid], Mercasa, 1995, 195 páginas con 61 ilustraciones en color y 28 en b/n.

Los 61 magníficos bodegones del brillante pintor Luis Eugenio Meléndez, que ahora presenta Juan J. Luna en un libro que acopia toda la información conocida sobre éste, fueron pintados entre 1759 y 1774.

Uno de los fines del pintor era crear una historia natural pintada y, al mismo tiempo, asegurarse una fuente de ingresos a largo plazo. Así, consta en una petición de 1772 a Carlos III, mediante la cual el pintor pide medios para poder continuar una serie de cuadros, que «...consiste [ésta] en las cuatro Estaciones del año, y más propiamente los cuatro Elementos, a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce en dicho cuatro Elementos de la que sólo tiene concluido lo perteneciente a los Frutos de la Tierra por no tener medios para seguirla ni aún los precisos para alimentarse...».

La descripción de este ambicioso proyecto hace pensar en una extensa documentación de la flora y fauna española, es decir, en la tradición de los herbarios y bestiarios europeos de los siglos anteriores. Sin embargo, las pinturas que proceden de la Colección Real, que en la actualidad se albergan en su mayoría en el Museo del Prado, no se caracterizan precisamente por su interés científico y documental, ni por su variedad botánica y zoológica, aunque, eso sí, se trata siempre de una representación de objetos pertenecientes a la alimentación humana.

Ya el título del libro de Juan J. Luna recuerda esta preferencia de Meléndez hacia lo comestible, pero es más, sólo en uno de los cuadros se aprecian otros elementos, esto es la mariposa, la salva de plata y la taza de cerámica de Tonalá, que no tienen importancia en la rutina de cocina y que añaden a esta obra cierto decorativismo y preciosismo (24.-*Limas, caja de dulce, salva y recipientes*). Al mismo tiempo, el título alude a una corriente que no sólo se interesa por los hechos cumbres de la Historia, sino también por la rutina diaria. Por otro lado, recientes facsímiles de libros de cocina y de herbarios históricos, publicaciones de historias de la gastronomía o de la alimentación española y libros modernos de cocina que ilustran sus recetas con bodegones de los siglos xvii al xx son síntomas concomitantes de la preocupación actual de las investigaciones históricas, que desea completar sus conocimientos mediante el apoyo en otras disciplinas y materias. Así, la significación que tiene para el género de la Pintura de Historia el conocimiento de las iconografías bíblicas y mitológicas, lo tiene para el género del Bodegón la reflexión sobre los objetos que aquí ocupan el lugar de protagonistas indudables. Destaca, por lo tanto, la capacidad del autor de identificar todos los objetos representados en los bodegones y de explicar su función, valor y procedencia al comentarlos.

Además, los estudios dedicados a la «vida y obra» y a los «principios estéticos» de Luis Meléndez se caracterizan por su rigurosidad y capacidad de sintetizar, lo que se hace mediante un acertado uso del material archivístico y pictórico disponible. En el capítulo dedicado a la «Representación de los Alimentos en el Arte», Juan J. Luna esboza un panorama de la pintura de «cosas de comer» que remonta hasta el Paleolítico Superior, reparando en los momentos clave de la pintura hasta llegar a la aparición de las primeras naturalezas muertas y la emancipación del género.

Por otra parte, es de gran interés el enfoque historiográfico de la introducción. El autor consigue aquí hacer transparente la línea de investigación y no se retrae a la hora de apreciar los resultados y el mérito de los historiadores que han trabajado sobre Meléndez, haciendo especialmente hincapié en las publicaciones de la especialista norteamericana Eleanor Tufts.

Finalmente añadamos, que es lamentable que una obra tan útil y necesaria al especialista (ya que la monografía de Eleanor Tufts se halla agotada), se haga tan difícil de consultar, pues se trata de una publicación no venal.

FELIX SCHEFFLER

RODA PEÑA, José: *Hermandades Sacramentales de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, Fundación Sevillana de Electricidad, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 1996. 241 págs. + 97 láms. en color.

Este libro constituye el primer estudio sistemático que se realiza sobre las Hermandades Sacramentales de Sevilla. En él se analiza el origen de dichas Hermandades, valorando el impulso dado por doña Teresa Enríquez, conocida como «la loca del Sacramento», desde 1511 año aproximado en que se funda la primera Hermandad, así como su evolución histórica desde entonces hasta el presente. Asimismo se estudian sus principales características institucionales, sus fines, forma de gobierno, economía etc. Y por último se describe su abundante Patrimonio Artístico en el que sobresalen las piezas de orfebrería y bordado usadas en las ceremonias religiosas. Las Capillas del Sagrario tienen significado propio, como lugar especialísimo de culto, así como una variada tipología y se construyeron en diversos estilos según el momento en que se llevaron a cabo. En ellas intervinieron arquitectos de la categoría de Antonio Matías de Figueroa, José Álvarez o Leonardo de Figueroa. El autor describe minuciosamente cada una de ellas con todo su contenido ornamental, en el que figuran obras de los mejores artistas de cada momento, como los escultores Pedro Roldán, Bernardo Simón de Pineda, Duque Cornejo, o Martínez Montañés; pintores como Francisco de Herrera, padre e hijo, Matías de Arteaga, Murillo, Lucas Valdés o el mejicano Juan Correa; plateros como Andrés Ossorio, Antonio de Cárdenas, Diego de León o Juan Laureano de Pina y bordadores como Bernardo Barbosa.

Todos los datos que aporta se apoyan en dos pilares: una bibliografía muy amplia a la que hace acertadas anotaciones críticas y una exhaustiva labor de archivo, los cuales avalan totalmente la obra. Ésta finaliza con las conclusiones a las que ha llegado su autor, la bibliografía consultada y diversos índices.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

NIEVA SOTO, Pilar: *La platería en la Iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*. Rota (Cádiz), Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, 1995. 219 págs. con numerosas ilustraciones en blanco y negro.

Con la misma dedicación a que nos tiene acostumbrados, Pilar Nieva acomete en este caso el estudio de las piezas de plata que se conservan en la iglesia de Nuestra Señora de la O de Rota. Basándose en un estudio exhaustivo de las mismas, así como en la documentación conservada tanto en la propia iglesia, como en el Archivo Histórico Nacional, toda ella muy abundante, ha llegado a una serie de importantes conclusiones como el hecho de que en Rota no hubo colegio de plateros y que las obras de plata se encargaban en Cádiz y esporádicamente en Sanlúcar de Barrameda y el Puerto de Santa María, prescindiendo, curiosamente de Jerez de la Frontera a pesar de ser un importantísimo centro platero. Las que proceden de otras provincias como Sevilla, Barcelona, y Valencia, o incluso de Méjico, Roma o París, son fruto de donaciones de feligreses. Asimismo expone una breve pero completa historia del ajuar del templo, con todos los avatares que ha sufrido con el correr del tiempo, un estudio sobre la tipología y función de las piezas, así como su origen, donantes, coste etc. Es decir que considera una serie de aspectos que otras veces no se tienen en cuenta y que completan de manera considerable el conocimiento de la colección estudiada.

De todas formas la parte más importante de este libro es el catálogo de las setenta y una piezas conservadas en la iglesia roteña, la mayoría de las cuales permanecían inéditas hasta ahora. De cada una de ellas hace una ficha técnica completa y sistemática, una minuciosa descripción y

un acertado comentario sobre diversos aspectos, unos procedentes de la documentación y otros sobre especiales características de la obra. Todas ellas están fotografiadas, así como las marcas, en caso de tenerlas.

A continuación hay un catálogo de artífices con datos biográficos de sesenta y dos plateros que trabajaron para la iglesia de Rota o que son autores de las piezas conservadas o de las que se tienen noticias documentales.

Completan la obra un apéndice documental, con numerosas noticias obtenidas en los archivos antes citados y una bibliografía específica, así como varios índices que facilitan su manejo.

El importante esfuerzo realizado por la doctora Nieva, tanto en la recopilación, ordenación y estudio de los datos documentales, como en la catalogación de las piezas, con atención muy especial a las marcas, da como resultado una obra muy importante y que esperamos tenga continuación en sucesivas publicaciones.

AMELIA LÓPEZ-YARTO

ÁLVAREZ CLAVIJO, M.^a Teresa: *Las Artes en la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio de Logroño (Siglos XII al XVI)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos. C.S.I.C., 1995. 337 págs. con 100 láms.

Tras una introducción histórica al tema, la autora lo aborda con un profundo estudio de la arquitectura del templo, basándose en documentos, a través de los diversos períodos (desde el siglo XII al XVI), que fueron aportando ampliaciones, mejoras, enriquecimiento de la iglesia, como sepulturas, vidrieras etc.

Una vez estudiado el continente se pasa a unos pormenorizados capítulos sobre lo contenido en ella. Al tratar la escultura se hace distinción entre aquella que va inserta en la arquitectura, configurándola, y la exenta, deteniéndose en los diversos temas que aparecen en ellas.

En el capítulo sobre la pintura —el más breve— hace referencias a lo medieval, concretamente a aquella que muy someramente se ha descubierto en las excavaciones. También es escasa la del renacimiento. Referente a la platería, ornamentos, rejería, etc., aunque no muy rica en ellos, se exhaustivizan los archivos para dar una idea de lo que hubo y de lo que queda.

Un apéndice documental, importante, un índice de artistas y una bibliografía muy completa sobre el templo y aquellos objetos que constituyeron su esplendor, hacen de esta monografía un ejemplo para empeños posteriores sobre otros momentos de la ciudad.

ISABEL MATEO GÓMEZ

Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII. 9 de julio-12 octubre 1994. Huesca, Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, 1994, 410 págs. con numerosas ilustraciones en color y b. y n.

La riqueza patrimonial artística de España ha promovido en los últimos años espléndidas exposiciones, acompañadas de sus correspondientes catálogos, en las que se actualizaban y difundían las obras de mayor calidad que integraba la particular de cada región o provincia española.

La Exposición que se comenta se centró en el estudio y exhibición de las magníficas muestras de los siglos XVI y XVII que constituyen el patrimonio oscense y la publicación de su Catálogo es el mejor testimonio de tan interesante acontecimiento cultural.

Precede al Catálogo de las piezas expuestas brillantes estudios de temas diversos. La Dr. Carmen Morte, comisaria de la Exposición, trata en primer lugar de la especificidad de estos conflictivos años en el desarrollo del arte en Huesca que fluctua entre la fuerte tradición medieval y las nuevas normas renacentistas que introduce Forment con su obra del retablo mayor de la Catedral, renovación escultórica de calidad que no tuvo su contrapartida pictórica pero las artes suntuarias gozaron de buena salud. Analiza la extraordinaria personalidad de Juan de Lastanosa, cuya casa fue extraño modelo de una villa a la italiana con magníficos jardines en el Alto Aragón, y destaca su faceta de protector de escritores como Gracián, su propia actividad literaria y la magnífica biblioteca que reunió. Otros estudios se ocupan de los Obispos del Alto Aragón (Antonio Durán) y del desarrollo de la Música en Huesca (J. J. Carreras). Se analiza el desarrollo del arte renacentista en Huesca, escultórico (Agustín Bustamante), arquitectónico (Fernando Marías) y de sus artes menores (Florencio Esteban).

En su segunda parte Aurora Egido analiza la vida cultural oscense de los años de Lastanosa (siglo xvii, cuya figura estudia Fermín Gil). Otros estudios destacan la personalidad de éste personaje como coleccionista (Fernando Checa) o el interés de su capilla-panteón, una de las más importantes capillas funerarias del barroco español (Belén Boloqui). Pérez Sánchez traza en síntesis el desarrollo de la pintura oscense del xvii y Alberto del Río el de su literatura y fiestas.

Un Catálogo pormenorizado de las espléndidas piezas exhibidas, de las que se recuerda la Virgen de las Nieves de Forment, los interesantes dibujos de Spannochi, el Niño de Martínez Montañés o el manuscrito de la Genealogía de los Lastanosa, con originales dibujos de su casa y jardines, completa la magnífica publicación que facilitará el conocimiento de la riqueza artística oscense.

MARGARITA ESTELLA