

## RECENSIONES Y BIBLIOGRAFÍA

MARTIN, Therese (ed.): *Reassessing the Roles of Women as 'Makers' of Medieval Art and Architecture*. Leiden - Boston: Brill, 2012. 1109 pp., ilus. en col. y b/n. (ISBN: 978-90-04-18555-5).

Los dos volúmenes editados por Therese Martin tienen un objetivo claro que se formula de diferentes maneras a lo largo del libro, pero que se hace evidente desde la primera frase del capítulo uno, firmado por ella misma, en la que afirma: “este libro es una respuesta directa a la escasez de mujeres en la Historia del Arte Medieval” (p.1). Para ello, insiste, “es necesario un cambio del paradigma a través del cual nos acercamos al arte y la arquitectura medievales” (p. 33).

Ese cambio de paradigma se genera a través de veintitrés ensayos, además del inicial, agrupados en seis unidades temáticas en los que los y las autoras plantean una serie de preguntas que posibilitan nuevas aproximaciones al registro iconográfico, arquitectónico, escultórico o textil, al poner en cuestión conceptos como la autoría.

El apartado inicial reflexiona en torno a la exhibición y la ocultación a través de piezas concretas, como las vírgenes ouvrantes de Melisa Katz, o de los textiles y los bordados, que estudia Jennifer Ní Ghrádaigh. La primera parte contiene, además, dos trabajos que analizan la participación y presencia femenina en procesos y momentos difíciles de documentar, bien a causa de una desafortunada restauración, como la que sufrió la iglesia francesa de San Quintín en la que se eliminaron las mujeres de las vidrieras y que presenta Ellen Shortell, bien a través de la arquitectura efímera y las intervenciones en los desfiles y paradas de la Inglaterra Medieval, a quien dedica su atención Nicola Coldstream.

El segundo epígrafe, propiedad intelectual y comunidad, lo constituyen otros cuatro artículos de Alexandra Gajewski, Jane Tibbetts Schulenburg, Rachel Moss y Eileen McKiernan González. Todas ellas reformulan lo asumido hasta ahora sobre el patronazgo de las mujeres, su significado para la comunidad y la manifestación de su voluntad y de su forma de comprender el mundo a través de las obras que financiaron, siendo los ejemplos más destacados los de Blanca de Castilla y Elisenda de Montcada.

Quizá la tercera parte, colaboración y autoría, sea la que más profundamente reflexiona en torno a la capacidad ejecutora de las mujeres. El bordado, tarea femenina de alta cualificación y que debe ser sin duda repensada, sirve a Stefanie Seeberg para su contribución; a Pierre Alain Mariaux las firmas de mujeres en soportes diversos le llevan a reflexionar sobre la autoría en los siglos medievales. Los otros dos estudios del bloque se destinan a grandes patrocinadoras de arte: la reina Melisande, a la que se dedica Jaroslav Folda, y que llega a ser calificada como la mecenas más importante del siglo XII en Jerusalén y las intervenciones artísticas y arquitectónicas femeninas en al-Andalus, que pese a la escasez de fuentes escritas llevan a María Elena Díez Jorge a

cuestionar lo asumido respecto a la presencia de las mujeres en los espacios públicos andalusíes en un trabajo de gran interés.

El cuarto epígrafe, familia y audiencia, comienza con la excepcional aportación de Katrin Kogman-Appel, la única dedicada a las mujeres judías en toda la obra. A través de un objeto de uso cotidiano, el haggadot, un manual para la Pascua Judía, y de sus representaciones iconográficas, reflexiona en torno a la alfabetización de las mujeres de esta minoría y su papel en los ritos que, además, completa con valiosa información sobre la educación femenina en los territorios askenazíes, mejor documentados. Completan la sección otras tres contribuciones que versan sobre el patronazgo de las mujeres de las élites en la Inglaterra de los siglos XIII y XIV, a cargo de Loveday Lewes Gee; las más poderosas del reino de Portugal son estudiadas por Miriam Shadis. Por último, Glaire D. Anderson se ocupa de la otra minoría, la musulmana, y en concreto de los eunucos y las concubinas de la Córdoba Islámica.

Piedad y autoridad son dos ideas poderosas y muy vinculadas al mecenazgo, especialmente al femenino, y son los ejes de los trabajos de la quinta parte del libro. La “obediencia subversiva” de la comunidad de religiosas de Santa Caterina de Nuremberg, que crearon, copiaron e iluminaron un manuscrito en el que se relataba la vida de una serie de monjas y en el que se reflejaba, en el texto y en las ilustraciones, “una espiritualidad íntima y personalizada” (p. 711) ocupa a Jane Carroll. El trabajo de Loretta Vandi también se dedica a otra comunidad de religiosas en Pontetteto, Italia, que comparten con las alemanas “el feroz sentido que las monjas tenían de sus poderes religiosos así como el deseo de experimentar lo sagrado sin la mediación de varón” (p. 785). Emma, Condesa de Blois, fundadora a finales del siglo X de la abadía de Maillezais, es a quien dedica su contribución Mickey Abel. Annie Renoux ofrece una completa reflexión sobre el papel que las mujeres de la elite tuvieron en la creación de castillos y palacios en el área de la Francia Occidental, al norte del río Loira.

Memoria y maternidad es la sexta y última parte del libro. La contribución de Nancy Wicker es, sin duda, sorprendente. La autora, que se ocupa de la Escandinavia del siglo XI, analiza los grabados de las mujeres en las runas y las relaciones y actuaciones entre todas ellas. Por su parte, Ana Maria Rodrigues estudia el mecenazgo de cuatro reinas de Portugal y Aragón, Isabel, Beatriz, Elisenda y Leonor, quienes entre los siglos XIII y XIV comisionaron, gracias a la doble dote con la que contaban por familia y por matrimonio, un considerable y variado número de obras. Finalmente Felipe Pereda nos habla de Mencía de Mendoza y de su suegra, Beatriz Manrique, dos poderosas nobles castellanas del Cuatrocientos, a las que estudia a través de sus últimas voluntades y de las magníficas capillas funerarias que ambas comisionaron.

En definitiva, *Reassessing* es una aportación extraordinaria y debe convertirse en una obra de referencia, tanto por su naturaleza multidisciplinar y transcultural, como por las preguntas que plantea y por el nuevo enfoque con el que se presentan muchas de sus contribuciones, lo que la convierten en punto de partida y espejo para las nuevas investigaciones en Arte Medieval, donde, como se señala al inicio, nunca más habrá de asumirse que Anónimo fue un hombre.

CRISTINA PÉREZ GALÁN  
Universidad de Zaragoza

NICOLAU CASTRO, Juan. *El Cardenal Aragón y el Convento de Capuchinas de Toledo*. Toledo: Editorial Cuarto Centenario, 2014. 214 pp., (ISBN: 9788494266904).

Entre los numerosos conventos de Toledo destaca por su austera arquitectura y rico patrimonio artístico el que fundado por don Pascual de Aragón, arzobispo de Toledo y virrey de Nápoles se analiza al pormenor en esta publicación.

Conocido desde su fundación por los cronistas contemporáneos y recordado por los grandes historiadores de la ciudad, la publicación resume y aumenta considerablemente las noticias sobre el edificio, las obras de arte conservadas y la personalidad de su fundador.

En un primer capítulo se ocupa de la biografía del Cardenal utilizando como fuente principal las cartas que enviaba periódicamente a sus monjas, conservadas en el Archivo conventual, que han proporcionado al autor un valioso instrumento para delinear con un sentido más íntimo los rasgos más destacados de su biografía y su interés por enriquecer con valiosas obras de arte su fundación, facilitando con ello la comprensión de su perfil humano. La importancia histórica del personaje, al que le tocó vivir la convulsa época del reinado de Carlos II, se destaca más nítida en las escuetas líneas de esta correspondencia como un nuevo documento a añadir para la comprensión de este período de la historia patria.

Los hitos de la fundación se conocen a través de los cronistas antiguos como el Dr. Villarreal pero la consulta del archivo conventual añade datos de importancia. Después de unos azarosos primeros años, la abadesa que regentaba el convento en la fecha de 1647 se pone en contacto con don Pascual que desde entonces se ocupa de la edificación de la nueva casa en la que dice su primera misa el año de 1671. En su testamento, leído a su muerte en 1677, ordena enterrarse en el convento. A partir de los primeros años del siglo XVIII, muertos los principales benefactores del convento, la vida de éste se perpetua silenciosamente hasta los dolorosos años de la Guerra de la Independencia de 1808 y de la Guerra civil de 1936, desconocidos hasta ahora, en la que las monjas debieron abandonar su casa durante cierto tiempo en tristes condiciones. Por otras causas, la entrada del nuevo siglo XXI ha consumado la desaparición de este convento de la Santísima Trinidad y de la Concepción Inmaculada de Madres capuchinas de Toledo cuyo edificio ha dado cobijo a la orden carmelitana.

Los siguientes capítulos se ocupan del interés artístico del convento, empresa emprendida por el autor hace años. En profunda labor investigadora fue desvelando los problemas que planteaba la clasificación de los distintos elementos de su complejo patrimonio artístico, en sucesivas publicaciones que en ordenado y más completo conjunto presenta ahora la publicación de esta completa monografía.

En un primer apartado se da noticia de la construcción del convento, encomendada al arquitecto toledano Bartolomé Zumbigo y Salcedo posiblemente el autor de un inédito plano de la edificación. Se da noticia de los documentos relacionados con la obra de la iglesia localizados en el archivo conventual, protocolizados ante escribano. Ellos dan noticia tanto de la obra de albañilería, mampostería y yesería como de la encargada a equipos de canteros. El propio Zumbigo se ocupa de la decoración de la iglesia con sus magníficos retablos de ricos mármoles de Sicilia traídos de Italia, jaspes y bronce. Destaca la sencillez de la portada en la que luce una espléndida imagen mariana del escultor Manuel Pereira, en piedra de Tamajón. Se ocupa también en concreto de la iglesia y sus dependencias decorada con magníficas pinturas como las discutidas de Francisco Rizzi o las del Peruzzini, Nuvolone y Tristán así como de sus esculturas entre las que destaca el Crucificado de la Capilla del Cristo, los grupos del Algardi y las napolitanas de Fumo o anónimas.

En un segundo apartado se ocupa del resto del convento y su rica colección artística de pinturas de las que destaca el interés del Cardenal por la decoración del claustro de difícil atribución por su mal estado. En este mismo espacio se exhiben unos espléndidos armarios para guardar en ellos los objetos de uso en la iglesia. Se da noticia de las distintas salas del convento como la de "De Profundis, la Capitular y en el segundo piso la enfermería, el dormitorio de las monjas y lo que fue librería. Su patrimonio artístico se analiza por separado en los apartados de escultura, pintura y artes decorativas. Conserva una rica presentación escultórica en madera y bronce que incluye algún ejemplar gótico de interés de procedencia desconocida, obras españolas como la citada Virgen de Pereira y una nutrida colección de obras napolitanas. Entre las pinturas destacan algunas tablas flamencas, el bello tondo de la Madonna de la Purità de Giacinto de Pópoli, la magnífica Inmaculada de Clausio Coello y varias anónimas importantes. La sección dedicada a las Artes de-

corativas tiene el interés que este campo siempre presenta en los conventos de monjas. Son muy bellas algunas de sus obras de orfebrería, muy nutrida la colección de relicarios, una interesante cruz del taller del Monte Athos, un magnífico Cristo de marfil que con reservas se atribuye a Georg Petel y dos ricas colecciones, una de cerámica de Talavera y otra de grabados sin olvidar algún objeto “namban” o mexicano.

La monografía es una publicación modélica que presenta el interés artístico de este bello convento toledano en una exposición clara que ha compilado una abundante bibliografía en ordenado exposición. Su redacción se apoya además en un rico fundamento documental localizado en el archivo del Convento o proporcionado por las cartas del cardenal a la que acompaña la ardua labor de clasificación de la diversidad de objetos artísticos que describe. Es de desear que con este precedente se promuevan publicaciones similares de tantos conventos españoles cuyo desconocimiento contribuye a su abandono y en consecuencia a la pérdida de inestimables tesoros de nuestro patrimonio.

MARGARITA M. ESTELLA

JUNQUERA, Juan José: *Goya frente a la Guerra de la Independencia: un dudoso patriotismo, unos cuadros sospechosos y un pintor nuevo*, Madrid: edición personal, 2013. 72 pp., ilus. en color y b/n. (ISBN: 978-84-9946-295-0).

En los últimos años, el profesor Junquera ha abordado, en distintas ocasiones, diversos aspectos de la obra de Francisco de Goya llevando a cabo algunas publicaciones, particularmente sobre las *Pinturas negras*, manifestando posturas diferentes a la historiografía tradicional.

El volumen que ahora nos ocupa, no muy extenso, ha sido concebido como una miscelánea, en la que el autor reúne, en cinco breves capítulos, distintos aspectos de la vida y de la obra de Goya. En el primero de ellos, que titula *La manipulación política de Goya* manifiesta su opinión contraria hacia el cariz liberal de Goya que algunos autores, con interesados propósitos, pretenden ver tanto en la obra como en la posición personal del artista, que no fue un exilado en Burdeos, ciudad en la que falleció cobrando su pensión de jubilación como primer pintor del monarca español. En el segundo, titulado *La invasión, la guerra y la postura de Goya* aborda la actuación del pintor a lo largo de aquellos años, opinando que lo que hizo Goya en Madrid fue, lo que sabía hacer, pintar, llevando a cabo, junto a otras obras, como sus bodegones, los retratos de personajes del círculo del rey intruso, como los Guey o el ministro Romero, y el del mismo rey José en la *Alegoría de Madrid*, de 1810, para pintar dos años más tarde a Wellington tras ser creado Duque de Ciudad Rodrigo, retrato que realizaría sobre un retrato de José Napoleón, al que identifica también con el personaje que aparece debajo del retrato de *Ramón Satué* del Rijksmuseum, concluyendo el periodo con la ejecución de los dos grandes lienzos de *La carga de los Mamelucos* y *Los fusilamientos del tres de mayo*, que opina debieron ser pagados por cuenta del “Quarto del Rey”. En el tercero de los capítulos, *La caída de la Monarquía y la apropiación progresista de Goya* aborda la interesada utilización de la figura de Goya tras la caída de Isabel II, que llega a figurar como *San Francisco de Goya* en el aniversario de su muerte en el *Calendario civil para 1870 formado con los santos mártires defensores de la Independencia y libertad de España*, o recogiendo la interpretación del puño izquierdo alzado del gigante en *El Coloso* que hizo Manuela Mena.

En los dos últimos capítulos, *Las últimas obras y su “manera negra”* y *Un pintor oculto: Javier Goya* retoma la autoría de las *Pinturas negras* que analiza en algunos casos, rechazando la paternidad de Francisco de Goya, haciendo emerger, con fuerza, y una notable actividad, la personalidad de Javier Goya, su hijo, como el autor de varias de las obras atribuidas hasta ahora del aragonés, que enumera, llegando hasta 48 pinturas, además de atribuirle la ejecución de *El Coloso*.

Completan los textos de los capítulos, muy reducidos, al final de la publicación, un conjunto de 45 notas, en algunos casos muy desarrolladas, de las que opinamos, que los contenidos de algunas de ellas debiera haberlos utilizado el autor en los textos, lo que hubiera facilitado la lectura de los mismos. Una selección de imágenes, además de distintas firmas de Javier de Goya completan esta breve publicación, que con seguridad no puede dejar indiferente a ninguno de sus lectores.

WIFREDO RINCÓN GARCÍA  
Instituto de Historia, CSIC

VALLESPÍN MUNIESA, Aurelio: *El espacio mural. Sobre la percepción del espacio arquitectónico modificado a través de la superficie mural*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2014. 254 pp. (ISBN: 9789873607424).

Sin duda nos encontramos ante un libro didáctico que evidencia la faceta docente del autor, cada capítulo es precedido por una radiografía de la época en la que se llevó a cabo el modelo, especialmente en lo pertinente a sus ideas filosóficas. A pesar de la densidad y profundidad del tema, el libro resulta ameno y lo que es más importante, después de leerlo te dan ganas de volver a visitar cada uno de los espacios a los que se refiere y revivir de esta manera las sensaciones y visiones que sintió el autor.

Estamos ante una manera distinta de abordar el tema del espacio arquitectónico, a través del estudio de la superficie mural. Habitualmente la superficie mural la entendemos como un añadido, como un elemento complementario a la arquitectura, que se superpone a ésta y la decora. En este estudio se demuestra cómo esa superficie mural no es un complemento, sino que cualifica la arquitectura modificando la percepción del espacio, como un elemento arquitectónico más, aunque aparentemente intangible.

La investigación se refiere a dos conceptos arquitectónicos fundamentales: el espacio y sus límites, en un caso muy concreto, cuando en la superficie que limita el espacio se sitúa una pintura mural. El autor estudia la relación entre ellos, teniendo en cuenta la ambigüedad generada debido a la capacidad que tiene la superficie mural de ser percibida como superficie, es decir como límite, o como espacio pictórico, es decir como espacio que se funde con el arquitectónico. Percibimos la vocación de pintor de Aurelio Vallespín que compagina con la de arquitecto y descubrimos uno de los invariantes de su obra pictórica: la tensión que se produce entre la superficie pictórica y el espacio pictórico.

El estudio se desarrolla a través de ocho casos concretos: Los mosaicos del Mausoleo de Gala Placidia en Ravena, Las vidrieras de la Catedral gótica de León, las pinturas al fresco de la iglesia románica de Sant Joan del Boí, las pinturas murales de Andrea Pozzo en la iglesia barroca de los Jesuitas en Viena, las pinturas murales de Goya en San Antonio de la Florida y las de la cúpula Regina Martyrum de la Basílica del Pilar de Zaragoza, el lucernario Oeste de Ronchamp du Haut, la serie de murales de Monet en La Orangerie y los murales de Rothko del Seagram, ubicados en la Tate Modern. Con estos ejemplos de épocas tan dispares, el autor pretende mostrar que la intención de modificar el espacio arquitectónico a través de la superficie mural no es una tendencia de una época concreta, cómo puede parecer con los engaños o trampantojos del siglo XVII, sino que es una constante en la arquitectura, y en cada época la modificación del espacio arquitectónico a través de la superficie mural tiene sus propias ideas.

Estos ocho modelos no se encuentran ordenados por orden cronológico sino que se ordenan en función de las ideas que tratan. Así el gótico precede al románico, ya que en los tres primeros capítulos, se enfatiza la superficie como límite del espacio y es en este último periodo, donde se consigue la superficie pura, de tal manera que el espacio a través de la superficie mural, se reduce en vez de expandirse, transformando el espacio en plano.

En los ejemplos siguientes se trata el caso contrario, pues se pretende camuflar o hacer que desaparezca esa superficie que funciona como límite real del espacio para que éste se expanda. El

ejemplo clásico son los trampantojos y en este caso aparece muy bien explicado, través de la perspectiva, el de la iglesia de los jesuitas de Viena realizado por Andrea Pozzo. También se presentan las pinturas al fresco de Goya en la cúpula de San Antonio de la Florida, y si antes alcanzábamos la superficie pura, ahora alcanzamos el espacio puro en el lucernario Oeste de Ronchamp, que se explica desde el punto de vista de la percepción y del espacio en el cubismo.

Por último se analizan las pinturas de Monet y Rothko, donde se produce una paradoja que habla de la importancia de este estudio: La sensación que se produce en los cuadros individualmente es distinta de la que se produce cuando se encuentran formando un mural. En Monet los cuadros individualmente tienden a la superficie, mientras que la serie mural en La Orangerie se entiende como espacio. En Rothko sucede lo contrario, los lienzos individualmente se entienden como espacio, y sus murales del Seagram, ubicados en la Tate Modern, se entienden como superficie, de forma que reducen el espacio de la sala en la que se ubican.

JESÚS APARICIO GUIADO

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: *La Aventura de Jerónimo Köler. Sevilla, 1533*. Sevilla-Madrid: Fundación Focus-Abengoa-Marcial Pons Historia, 2013. 285 pp. 50 ilus. (ISBN: 978-84-9280-98-6).

Hieronymus Köler (1507-1574) was a merchant from Nuremberg with minimal links to the world of art. He had no known connection with Durer, let alone other artists who worked in that important south German town. He was, however, something of an amateur artist and author of series of twenty-six watercolor drawings that he incorporated into a fascinating family history-cum-autobiography composed over the last decade of his life. This manuscript, parts of which are conserved in the British Library, others in Nuremberg's Germanische Museum, and which recorded his impressions of Köler's visit to Portugal, Spain, and Venezuela thirty years before.

This autobiography, ably translated into Castilian by Isabel Serván and included in the appendix of this book, provides a fascinating glimpse into Köler's life. A member of an important and relatively prosperous family of Nuremberg merchants, Köler writes that his parents taught him to be "religious," to have "good customs," and also to go to school. After studying both German and Latin, at the age of nineteen he embarked on a series of trips to Venice, Padua, Rome and other Italian cities. When Vienna was besieged by Ottomans in 1529, he toyed with the idea of becoming a soldier, but decided instead to continue his studies in Wittenberg, where he listened to lectures and sermons by two of the leading exponents of the nascent Protestant Reformation: Martin Luther and Philip Melancthon. Luis Méndez Rodríguez, profesor titular of art history at the University of Seville, acknowledges the importance of Köler's exposure to these Reformers' teachings, but might have done more to explain how they influenced Köler's ideas about religion, his decision to write his life-history, together with his readiness to pepper his text with moralizing comments of various sorts.

The focus is rather upon Köler's visit to Iberia in 1534. The autobiography indicates that he arrived in Lisbon in February, 1534 (see p. 240), where he remained for three months. He then traveled overland to Seville, arriving in what he described as "an old city of Andalucía" the following spring. For this reason it is odd that this book's title dates this visit to 1533, a discrepancy that remains unexplained.

A keen observer Köler was not, as he generally dedicated more comments to describing his own appearance and the clothing he wore to the places he visited. Writing largely from memory, he has little to say either about Lisbon, let alone Seville. With respect to the latter, for example, he mentions the bridge of boats across the Guadalquivir, briefly records his visit to the Casa de Contratación, and alludes to Triana's soap factory, but fails to offer any comments about any of the city's

churches, the cathedral included, an omission possibly explained by his previous exposure to Luther. On the other hand, he wrote at length about a criminal case involving a man who was severely punished for having prostituted his young wife in order to get the money needed to pay for their passage to the Indies. The case in question prompted the following moralizing observation from Köler: “Sólo el dinero es el dios de todo el mundo (p. 255)”.

Money, however, combined with adventure and travel, were Köler’s life-long passions and together they account for this decision to join the transatlantic expedition organized in 1534 by Nikolaus Federmann under the auspices of the Welser, the German merchant family Charles V had granted a charter to exploit the riches of Venezuela. Köler comments extensively on the preparations for this expedition in San Lúcar de Barrameda, but his account of the expedition’s activities and experiences in Venezuela is so short on details that one can imagine that he abandoned the expedition before it left Spain. It seems plausible, therefore, that what little he writes about Venezuela was lifted from the previously published account Federmann provided in his *Indianische Historia* (1557). What’s certain is that Köler left Spain for northern Europe sometime in 1535, never to return.

If Köler’s account of his experiences in Andalucía was based chiefly upon memory, so too were his visual impressions of what he saw as indicated in the watercolors that accompanied his text and which are reproduced here in full-color. In keeping with his concern for this own appearance, the best of these is the self-portrait featured prominently on the frontispiece of his manuscript. The others are more amateurish, and as Méndez Rodríguez suggests, like to be have been based on the work of others. Köler’s view Seville, for example, was loosely modeled on the view of that city by Joris Hofnagle and published in the *Civitates Orbis Terrarum* in 1572. Similarly derivative are Köler’s watercolors —four in total— with scenes of Venezuela, all of which appear were based on woodcuts previously published in such works as Vespucci’s *Mundus Novus* (1504), Hans Staden’s *Wahrhaftige Historia* (1557), and Ulrich Schmidel’s *Voyage to the Rio de la Plata* (1567). Somewhat more original are the ten images depicting the arrival of the horsemen who joined Welser expedition in San Lúcar. In this case, Köler’s rendering of their elaborate armor and horse trappings was based upon that of the riders featured in the woodcut prints of the Emperor Maximilian I’s Triumphant Procession, first published in 1526.

Méndez Rodríguez readily acknowledges the sketchy quality of Köler’s account of Seville together with the derivative character of his images. Despite such limitations, he treats these sources with respect and in successive chapters provides an informed, highly-readable introduction to Köler and his family, to Seville and the Casa de Contratación, and to the Welser expedition to Venezuela. I suspect, however, that readers of this journal will be more interested in Méndez Rodríguez’s thorough discussion of the genre of illustrated “travel books” to the Indies. From my perspective, however, the book’s most compelling feature is the appendix, which makes Köler’s life-history to a Castilian readership for the first time. I suspect this aspect of the volume figured in the decision of Seville’s Fundación Focus-Abengoa in 2010 to award it the II Premio Internacional Alfonso E. Pérez Sánchez. This honor is one that volume both merits and deserves.

RICHARD L. KAGAN  
Johns Hopkins University

SAZATORNIL RUIZ, Luis y JIMÉNO, Frédéric (eds.): *El Arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014. 575 pp., 142 ilus. color. (ISBN: 978-84-15636-69-4).

Se trata de un sugerente volumen colectivo editado por la prestigiosa Collection de la Casa de Velázquez, principal institución cultural francesa en España. Ha sido coordinado por los profesores

Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria) y Frédéric Jiménez (Université Paris 1) y en la edición también han participado el Colegio de España en París, la Universidad de Cantabria y la Association Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines (GHAMU) de la Université Paris 1 –Panthéon– Sorbonne. El libro reúne las principales conclusiones de las *Jornadas Internacionales de Historia del Arte España entre París y Roma. Miradas entrecruzadas en una Europa de las Artes (1700-1900)*, organizadas en Roma, París y Madrid en 2010 por el Colegio de España de París, la Casa de Velázquez (Madrid), el Institut National d’histoire de l’Art (París) y la Real Academia de España en Roma.

Los estudios reunidos en esta cuidada edición, profusamente ilustrada, ponen de manifiesto el papel del arte español en la red internacional de transferencias artísticas construida en torno a Roma y París en los siglos XVIII y XIX. Como señalan sus editores “La particularidad de estos dos siglos –desde el último barroco hasta el umbral de las vanguardias– es justamente el papel protagonista de estas dos grandes metrópolis culturales en la construcción de una Europa de las artes”.

La contundente introducción de la obra, realizada por Luis Sazatornil y Frédéric Jiménez, supone una notable aportación al debate historiográfico sobre las ambigüedades del arte español ante las capitales del arte europeo y permite situar su propuesta metodológica en el denso ámbito de la historia comparada del arte. De hecho, en los últimos años se han intensificado notablemente en el ámbito de la historia del arte francesa y española los estudios comparativos a nivel internacional, cada vez menos centrados en las escuelas «nacionales» y más interesados en las transferencias artísticas y en los ejes de circulación e intercambio que vertebraban Europa en el paso de la época moderna a la contemporánea.

Los 25 capítulos del volumen, redactados por un destacado grupo de investigadores procedentes de varias universidades, museos e instituciones europeas, presentan una panorámica privilegiada sobre esta encrucijada de intercambios, valorando la circulación de artistas, la importación de obras de arte o la divulgación de la literatura artística y los modelos grabados. Para organizar estas rutas de trabajo se propone un plan de la obra dividido en tres partes dedicadas a la circulación de artistas, de obras y modelos y de ideas.

El primer bloque se dedica a la circulación de los artistas, una compleja línea de investigación que incluye un balance sobre la labor de los pintores y escultores españoles en la Roma del setecientos (J. Urrea) y estudios sobre los cuadernos italianos de los artistas españoles del siglo XVIII (A. Reuter), la circulación de las élites españolas por las capitales europeas (Y. Gil Saura), la elaboración de proyectos para los primeros museos europeos (S. Descat), la difícil consolidación del sistema de pensiones en Roma para los artistas españoles entre los siglos XVIII y XIX (C. Brook) y el itinerario formativo de los arquitectos (L. Sazatornil), los pintores (C. Reyero) y los escultores españoles (M. Soto Cano) en el siglo XIX.

La segunda parte se centra en la circulación de obras y modelos artísticos. Se estudia la difusión de los modelos italianos (B. Navarrete) y franceses (F. Jiménez) en la pintura del último barroco, la interpretación del arte italiano a través de grabados franceses (V. Meyer) y el impacto de la «manera española» en la pintura francesa (G. Lacambre). Este bloque se cierra con el estudio del coleccionismo aristocrático durante la Ilustración (D. Urriagli), la nueva cultura material nobiliaria (A. Urquizar y J. A. Vigarra) o la entrada de la burguesía en el mercado del arte (M. Vázquez Astorga, V. Gerard-Powell y M. Egea).

El tercer y último bloque del libro se dedica a la circulación de ideas artísticas entre los tres ámbitos de estudio. Se analiza la comparación entre los reales sitios españoles con sus modelos franceses (J. L. Sancho, J. Girón), el papel de Goya en el retrato europeo hacia 1800 (P. Bordes) o la actitud política de los pintores españoles en la guerra de la Independencia (E. Alba). Por fin, los tres últimos estudios se relacionan con la difusión de la hegemonía tecnológica, industrial y económica francesa en el siglo XIX, estudiando la introducción en España de la arquitectura del hierro (E. Castañer), los contactos «fotográficos» entre Francia y España (M. S. García Felguera) o el papel del arte en la construcción de la imagen turística de España (L. Méndez).



En conjunto la obra presenta de forma modélica el elocuente ejemplo de las relaciones entre España y las capitales del arte europeo y permite evaluar el papel de Roma y París en la escena artística de los siglos XVIII y XIX, superando las estereotipadas visiones nacionales para subrayar la importancia de los ejes de circulación e intercambio que vertebraban la Europa de las Artes. Se trata, en resumen, de una obra de referencia obligada en el difícil ámbito de los intercambios artísticos internacionales.

WIFREDO RINCÓN GARCÍA  
Instituto de Historia, CSIC

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (dirs.): *Visiones de pasión y perversidad*. Valencia: Fernando Villaverde Editores, 2014; 284 pp.; 145 ilus. color. (ISBN 978-84-616-9796-0).

Bajo el sugerente título “Visiones de pasión y perversidad” se presenta este volumen fruto de las investigaciones de un nutrido grupo de especialistas tanto nacionales como internacionales enriquecidas, sin duda, por el debate surgido en el marco de la celebración del IV Simposio Internacional “Iconografía y Forma” de subtítulo homónimo, organizado por el IHA, Grupo de Investigación de Iconografía e Historia del Arte. En esta ocasión se reúnen estudios que vienen a profundizar en lo definiríamos como la historia del arte “oculta”, en una constante dualidad que enfrenta y relaciona lo casto y lo profano, lo divino y lo humano, lo sensual y lo sexual, lo erótico y lo pornográfico, lo pasional y lo perverso.

En el primer capítulo los directores de la obra nos presentan “Retratos de pulsiones humanas: del mito al logos” en el cual hacen un recorrido de las representaciones tendentes a despertar las pasiones del hombre que sirve a la vez de introducción al volumen. El resto del libro se organiza por orden cronológico de tratamiento de temas en 14 capítulos comenzando por el análisis que hace Álvaro Pascual Chenel de los frescos del Real Colegio de España en Bolonia centrándose en las representaciones de Jasón y Medea. David García Cueto nos conduce al estudio de la pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII, donde se hacen patentes las contradicciones que hubo en España entre la tratadística y el arte.

“De cómo Venus se convirtió el mujer” nos habla Miguel Morán Turina quien comienza con el eterno debate de la rivalidad entre el arte y la naturaleza por alcanzar la perfección. El hilo conductor de este texto será el análisis del juego de miradas que se produce entre el espectador y la mujer (o Venus) retratada, en una secuencia humanizadora a través de obras maestras de la Historia del Arte.

La mayoría de capítulos abarca la franja temporal de los siglos XVI al XVIII aunque tratando temas muy diversos. Juan Chiva Beltrán nos adentra al mundo del juego, la ocultación y el deseo propios de los laberintos, siempre sugerentes, a través del estudio de numerosas representaciones artísticas y naturales. Pablo González Tornel recupera de la memoria tres festejos organizados por el IV Duque de Uceda para homenajear a su amada: una fiesta teatral y dos serenatas. Inmaculada Rodríguez Moya se centra en el análisis del corazón como movimiento del alma y cuyo representante más importante es el amor, en un completo estudio en el que cobrará especial importancia un apartado asociado al corazón del Rey y sus significados. Massimiliano Marafón analiza unas controvertidas imágenes (censuradas en otras publicaciones) ubicadas en el pavimento del Camerone del Palazzo Comitini de Palermo, en las que diferentes querubines muestran las virtudes y los vicios del ser humano.

El único texto que se centra en el estudio profundo de una única representación es el de Víctor Mínguez Cornelles que analiza la colosal escultura de Cánova Napoleón como Marte Pacificador, en una relación de poder y seducción en el retrato desnudo del emperador de un enorme interés.

El capítulo mejor ilustrado es el de Miguel Ángel Castillo Oreja “¿Un orden de amor? Realidad y ensueño en la estampa erótica francesa del siglo XIX”. La variada y numerosa producción de estas obras será, en palabras del investigador, un indicio de las ansias de libertad de amplios sectores de la burguesía.

Continuando en esta centuria, Erika Bornay en sus “Femmes de Brasserie” nos muestra a las camareras de sospechosa moral que malvivían en el París oculto de los arrabales y callejas no derribados por el Barón Haussmann a través de la pintura, mientras que Kosme de Barañano nos invita a realizar “Los viajes de Ulises en el siglo XIX. Formas de Pasión en Beckmann, Picasso y Philip Guston” en un estudio de los sueños que se construyen desde el consciente.

Los últimos capítulos se centran en el siglo XX. Belén Ruiz Garrido contrasta discursos, tiempos y espacios desde la óptica feminista en su “Cuerpos femeninos comestibles. Desear, poseer, devorar en la cultura visual contemporánea”. Rosalía Torrent nos sobrecoge con un estudio del Pathos y el Thanatos en el que a través de un hipotético Vía Crucis nos lleva a realizar diferentes y desgarradoras paradas que culminarán con un mensaje esperanzador. Finalmente, Luis Vives-Ferrándiz nos sumerge en el mundo de Noboyoshi Araki para hablarnos de la sexualidad y el dolor de su fotografía y cuyas series más impactantes serán las denominadas Erothos y la Kimbaku, con cuerpos suspendidos y atrapados.

El libro se edita a todo color, con una composición muy atractiva que incita a la lectura y a la contemplación de las imágenes que cobran mayor importancia por la temática que analizan. Los capítulos tienen por lo general unidad, aunque hay excepciones en cuanto a la extensión o al uso o no de notas y bibliografía. También puede llegar a confundir la ubicación desordenada de una de las fotografías ilustrativas que se coloca por razones de diseño a modo de portadilla en cada capítulo aunque el excelente resultado compositivo hará que este elemento carezca de importancia. Sin duda, se trata de una obra de una enorme calidad científica y editorial como ya nos tienen acostumbrados este grupo de investigación.

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ  
Universidad de Granada

ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *Elías Tormo y Monzó (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*. Granada: Editorial Atrio, 2014. 141 pp. e illus. en b/n (ISBN: 978-84-15275-36-7).

En la monografía que le dedica magistralmente el profesor Arciniega encontramos los vericuetos personales, ideológicos y profesionales por los que transitó nuestro protagonista, su compleja personalidad y hasta diríamos que espíritu inquieto y combativo en un período que se sustancia entre dos mitades de sendos siglos, no digamos su prolífica y variada producción científica y literaria, sumada a la que no quedó plasmada en negro sobre blanco, desgraciadamente, nos hablan de una hiperactividad difícil de abordar íntegramente ni siquiera por quienes se formaron a su lado y le conocieron a fondo durante largos años. Circunstancia que ha condicionado los esfuerzos de quienes con posterioridad a su muerte siguieron reivindicando su figura y actualizando su inmenso legado material e inmaterial.

D. Elías Tormo fue *rara avis* en la España que le tocó en suerte vivir, no cabe duda, como seguramente no pocos de los intelectuales de la Generación del 98 a la que perteneció por derecho propio, aunque el marqués de Lozoya lo incluye en la Generación de Alfonso XIII. Un hombre que fue forjando su destino encaminándolo inequívocamente hacia metas que nunca habían suscitado un interés tan profundo, seguramente. No se entiende de otra manera su empecinamiento a la hora de obtener la cátedra de Historia de las Bellas Artes (1904) en la Universidad Central de Madrid y su posterior conversión (1913) en la nomenclatura con que hoy seguimos conociéndola

y disfrutándola en la universidad española, especialmente desde 1944 gracias a la reforma de las facultades de Filosofía y Letras.

En este y otros muchos y diversos aspectos, la obra del Dr. Arciniega es una aportación madura y de primer orden que viene a hacer justicia no sólo al fundador de la Historia del Arte en España como materia incardinada en la enseñanza superior, sino a un intelectual comprometido con el patrimonio histórico-artístico hispánico, con sus alumnos y con la sociedad de su tiempo. Un baluarte cultural no siempre comprendido, no exento de críticas, como la que le dedicó Giner de los Ríos, pero a la vanguardia de lo que sucedía en el contexto europeo. Viajero impenitente, divulgador nato y ciertamente visionario por cuanto, como refiere el autor de esta biografía, practicó la “innovación académica” y la “extensión universitaria”, anticipándose a su tiempo al entrever y potenciar la conexión entre el patrimonio cultural y el turismo, todo ello con anterioridad a su jubilación en 1939.

Con todo lo dicho, Tormo fue en estricto rigor mucho más que el decano de los historiadores del arte en España, con el permiso de M. B. Cossío, V. Lampérez, M. Gómez Moreno, J. Zarco Cuevas... , pues ocupó cargos de relevancia en la universidad madrileña a la que pertenecía, llegando a ser su rector, ejerció responsabilidades políticas hasta llegar a la titularidad del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1930, además de miembro destacadísimo de la Junta de Iconografía Nacional y de la Junta de Ampliación de Estudios dentro del Centro de Estudios Históricos (embrión del Instituto Diego Velázquez del CSIC), académico correspondiente o de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la Real Academia de la Historia o de las Reales Academias de Bellas Artes de San Luis (Zaragoza) y de San Carlos (Valencia), así como de la Academia de Bellas Artes de Toledo, además de miembro correspondiente de la Hispanic Society of America (Nueva York), de la Academia Nacional de Bellas Artes de Lisboa y de la Academia de Bellas Artes de Nápoles. Un currículum ciertamente impresionante que el profesor Arciniega complementa minuciosamente con su extenso legado bibliográfico, todavía incompleto dada su compleja diversidad y variado formato.

En este contexto, el Museo del Prado fue una de sus grandes pasiones, a la par que frustraciones al no poder alcanzar nunca su anhelada dirección, lo que no fue óbice para que sobre él y sus discípulos pivotara gran parte de su actividad académica, investigadora y difusora, llegando a ser vicepresidente de su Patronato y merecedor del título honorífico de profesor de la institución.

En última instancia, Luis Arciniega aborda –como se ha referido– la bibliografía de Tormo completando, ordenando y analizando su ingente producción editorial, lo que constituye una aportación extraordinaria sin la cual no se puede dimensionar debidamente la figura del historiador del arte valenciano, en particular su impulso a dos publicaciones señeras como el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* y *Archivo Español de Arte y Arqueología*. La cual habla por sí sola de su personalidad compleja y arrebatadora, de su metodología a pesar de las carencias técnicas del momento y de su infinita curiosidad, estima y reivindicación por lo que sentía antes que nada como un deber patriótico. Lo cual le granjeó críticas, algunas muy duras (caso de José A. Gaya Nuño).

A pesar de ello, la gran herencia, su decisiva impronta, dejó huella imperecedera en las futuras generaciones de historiadores del arte, quienes no dejaron de imitar al maestro y de reconocer que sin su obra y ejemplo la disciplina nunca hubiera llegado hasta donde lo ha hecho hoy. Con este libro se hace justicia a uno de los más grandes historiadores del arte con que ha contado España, a la altura de sus coetáneos europeos Bertraux, Justi, Mayer, Venturi, Warburg o Wölfflin entre otros.

Como conclusión, el estudio del Dr. Arciniega se convierte en una herramienta de consulta indispensable para todo aquel historiador del arte en España que, en definitiva, se precie de serlo más allá de donde pueda ejercer su profesión, un loable intento globalizador por abarcar la compleja personalidad de D. Elías Tormo en su contexto.

ALBERT FERRER ORTS  
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*. Valencia: Universitat de València, 2014, 490 pp. (ISBN 978-84-370-9465-6).

Desde siempre, el hombre ha sentido la necesidad de explicar y ordenar ese mundo aparentemente caótico que se presentaba ante sus ojos. Y el medio para conseguirlo no ha sido otro que el de buscar características comunes que permitieran una clasificación. En el ámbito del arte, supuso la división en épocas y estilos. Pero la necesidad de adscribirse a un sólo lugar y un contexto determinado ha hecho olvidar en ocasiones la importancia de interrelacionar distintas épocas, países y disciplinas implicando una limitación que ha impedido una justa perspectiva. Lejos de toda restricción temporal y espacial se sitúa este libro.

Por eso, cuando los dos autores, visitan el *Apsley House* de Londres y se detienen ante la gran talla marmórea de *Napoleón como Marte pacificador* de Antonio Canova son conscientes de que detrás de aquello que llama su atención se encuentra una poderosa estrategia de propaganda y representación, que se vale de estudiados modelos clásicos que buscan convertir la figura de Napoleón en un mito. Se proponen, de este modo, emprender un ambicioso recorrido iconográfico que parte de la Antigüedad Clásica, sigue su camino a través del Renacimiento y Barroco hasta llegar a lo largo de los siglos a la época de Napoleón. La idea de este interesante trabajo no es fruto de la mera casualidad ni surge de manera espontánea. Los dos autores cuentan con una relevante experiencia investigadora en el campo de la iconografía del poder no sólo en el ámbito hispánico sino también en Iberoamérica, lo que deja su huella en el libro al no centrarse únicamente en el ámbito europeo. De este modo, advierten en el prólogo que los textos de los correspondientes capítulos no son todos originales, sino que en ocasiones derivan parcialmente de trabajos anteriores, que se presentan revisados, ampliados y adaptados al discurso que se plantea. Pero además este libro es fruto del proyecto de investigación *Arqueología de las imágenes del poder. El arte imperial romano como modelo iconográfico en las Cortes Europeas desde el Renacimiento a Napoleón*, liderado por Víctor Mínguez y financiado por el Plan de Investigación de la Universitat Jaume I (2013-2015). Así, el lector es conducido por un recorrido histórico-artístico repleto de referencias bibliográficas y de imágenes del poder a través de una lectura ágil y amena, no carente de fundamento científico.

A lo largo de nueve capítulos se estudian distintos modelos iconográficos relacionados con el concepto del poder. La representación del águila imperial es el primero de ellos. Luego sigue el análisis de la repercusión e impacto que tuvo en épocas posteriores el retrato ecuestre del emperador Marco Aurelio, conservado hoy en día en los Museos Capitolinos de Roma. El capítulo tercero se centra en la metáfora solar vinculada al gobernante, temática que Víctor Mínguez abordó en un libro anterior (*Los reyes solares*), y del que reproduce aquí algunas páginas.

Los capítulos cuarto y quinto se dedican a las ceremonias del *dextrarum iunctio* o unión de manos derechas en el rito del matrimonio, y de la coronación. El poder taumátúrgico de curación que se atribuyó a distintos reyes, gobernantes y dirigentes a lo largo de los siglos es el objeto del capítulo sexto. Se vinculaba así el poder terrestre del monarca con el divino. Los desnudos divinizados, y sus correspondientes estrategias de seducción, son tratados en el capítulo sexto. El siguiente capítulo aborda la melancolía imperial. Aunque es bien sabido que al enemigo no es conveniente mostrarle las debilidades, expresar melancolía sí que constituyó una buena estrategia pues se vinculaba al concepto del genio. Y el fin no puede ser otro que el de la muerte, objeto del último de los capítulos. En la última de las ceremonias dedicadas al monarca se mezclaba la suntuosidad con un cuerpo de carne y hueso, que lo hacía más cercano al pueblo. Los textos completamente inéditos corresponden a los capítulos 7 y 8, y los análisis de las pinturas napoleónicas con los que se concluye cada uno de los capítulos. El libro cuenta además con un epílogo dedicado a los dos héroes clásicos por excelencia: Alejandro Magno y Julio César. Pero también al duque de Wellington con lo que de algún modo viene a cerrarse el relato iniciado ante la estatua de Napoleón de Canova que se encuentra en la que fuera residencia de Wellington. De este modo, ambos personajes

son comparados en tanto que ambos fueron militares ambiciosos que se valieron de modelos romanos para las representaciones que llevarían a su propia exaltación. Los dos vinieron a encontrarse en la Batalla de Waterloo, en la que Napoleón salió derrotado poniendo fin a su carrera militar. Pese a todo Wellington sintió una gran admiración por su enemigo del campo de batalla tal y como atestigua la estatua napoleónica en su casa del *Apsley House*. Poder y arte se unen con un solo propósito: perdurar como dijera Vasari “a pesar de la vida y a pesar de la muerte”. La finalidad de este libro es pues la de descifrar esos códigos y ver más allá de la simple representación de un gobernante. De nosotros depende dejarnos llevar y sumergirnos en este recorrido iconográfico. Sólo entonces empezaremos a percatarnos que todo se remonta a la Antigüedad Clásica y a sus gobernantes y que la inmortalidad no es sólo fruto del azar o de la genialidad sino de una estudiada campaña política de propaganda del poder. Y es que todo depende del punto de vista en cómo se mire y sobre todo en cómo se presenta el mensaje que se quiere transmitir.

En definitiva, se trata, como ya nos anuncian Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez en el prólogo de este libro de un verdadero “viaje iconográfico en el tiempo a lo largo de dieciocho siglos” que merece la pena emprender y recorrer.

ELENA VÁZQUEZ DUEÑA  
Fundación Carlos de Amberes

CALLE VIAN, Laura de la: *La Edad de Plata de la tapicería española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, 500 pp. (ISBN: 9788473928205).

Al fin tenemos entre las manos un libro inesperado pero que cubre un campo apenas conocido: el de la producción tapicera española desde el final de la Guerra Civil hasta nuestros mismos días. La autora, conocida ya por su trabajo sobre la Real Fábrica de Tapices, nos lleva de la mano desde “el yermo decimonónico” a lo que considera una edad de plata de la tapicería española. Por sus páginas desfilan los avatares, tristes, de la Real Fábrica de Tapices a pesar de los esfuerzos por sacarla de su postración por parte de su director Gabino Stuyck Sanmartín.

La complicada historia española de los siglos XIX y XX resultaron en un desinterés general por el tapiz y, a diferencia de siglos pasados, las capas altas de la sociedad española se desentendieron de él. La producción se limitó a tejer, una y otra vez, los cartones de Goya o tratar de revivir por medio de copias o reinterpretaciones la tapicería gótica. Mientras en los edificios oficiales —diputaciones, ayuntamientos— y en los *círculos y casinos* provincianos se decoraban las paredes con falsos tapices pintados como ya habían hecho los sargueros de antaño. Ni la nobleza ni la burguesía de la Restauración se interesaron por el tapiz prefiriendo la pintura en sus géneros más bajos para la teoría académica como el *costumbrismo*. A diferencia de lo que sucedía en Francia donde las Manufacturas Nacionales de artes decorativas —los Gobelinos o Sèvres— continuaron adecuando su producción al arte del momento. En vano buscaremos un tema de Historia como los que aparecían en las Exposiciones Nacionales de la mano de los pintores galardonados, ni escenas mitológicas simbolistas como en los Gobelinos donde los pintores “pompier” u otros inclasificables como Puvis de Chabanne, hicieron cartones para los sucesivos regímenes, ya fueran monarquías o repúblicas.

La autora recoge las exposiciones de tapices de la Real Fábrica realizadas en tiempos de Alfonso XIII en Europa y América que resultaron en encargos como los tapices con cartones de Goya tejidos para Sandringham, la casa de campo de Jorge V de la Gran Bretaña. Los intentos de Florit o Benedito para hacer nuevos cartones no tuvieron éxito; hay que esperar a la posguerra con el afán del General Franco de hacer tabla rasa con el reinado de Alfonso XIII para que, con la de-

coración de la sede del CSIC el pintor Ramón Stolz, fresquista y restaurador de San Antonio de Florida, realizara el cartón de “La Fuente de la Sabiduría” que resultó tan “moderno” como los frescos parisinos de Puvis en el Panteón. Los intentos de adecuar los cartones a la pintura contemporánea se tradujeron en obras de Benedito, José María Sert, Juan Antonio Morales, Roberto Domingo, temas históricos y heroicos que reflejaban muy bien la mentalidad de la época en su afán por recuperar una época imperial.

El mismo camino siguió la nueva fábrica integrada en la Fundación Generalísimo, constituida en 1941 que, a imitación de lo hecho por Luis XIV, se pensó como una manufactura no sólo de tapices sino de muebles, porcelanas, sedas para la pervivencia de los oficios artesanos y que comercializaba la firma Nájera. Aquí también se copiaron viejos tapices de la antigua Colección de la Corona —como el Apocalipsis del Valle de los Caídos, y se intentó el trabajo con cartones de Vaquero Turcios y de Eugenio Sempere.

Pero la verdadera renovación se dio en Cataluña gracias a la producción de Aymat, que arranca en 1912 y cuya actividad se prolongaría hasta 1980, y de los telares de Eguiagaray Senáraga en Vallecas. De los primeros talleres saldrían obras según cartones de Grau Garriga, Royo y Miró entre otros y, además, del renovador de la tapicería francesa Jean Lurçat. De los vallecanos, la autora señala la exposición en el Ateneo de Madrid —y luego en la Exposición Universal de 1958 en Bruselas— de tapices tejidos por cartones de Abelenda, Caballero, Mampaso, Redondela, Vázquez

Díaz..., que supuso un intento de renovación. Lo mismo podemos decir de nuevas formas de tejer alejadas de la concepción clásica del tapiz en las que se intentó un camino semejante al seguido por la pintura manierista, como lo que se denominaron *sobreteixims*, línea seguida, entre otros, por Royo-Miró, en una pretendida reacción ante la comercialización del Arte.

Tejedores catalanes intentaron gracias a Tomás Aymat y Miguel Samaranch encontrar nuevas formas de expresión que, tras el éxito inicial, se disolvieron en la nada. El tapiz había llegado a un callejón sin salida, perdida su esencia e identidad. Los hilos no conseguían reproducir las variaciones tonales ni las veladuras de la abstracción y se convirtieron en una acumulación de nudos, texturas y materiales diversos que sólo sirvieron para almacenar polvo e insectos en unos collages alejados del arte de la tapicería.

La autora se pregunta cuál es la función de la tapicería en la actualidad y, recurriendo a la historia del tapiz, compara los periodos antiguos de decadencia y eclipse con el momento actual para acabar con una declaración de esperanza: “Cabe esperar por tanto un nuevo renacimiento y tomar este período que vivimos como una retirada a los cuarteles de invierno”, deseo que nos hace compartir la lectura de este magnífico libro.

JUAN JOSÉ JUNQUERA