

## RECENSIONES

ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Arte y reto en la escena: la obra de Nuria Espert*, Madrid: Ediciones Cumbres, 2015, 807 pp. [ISBN: 978-84-943713-6-3]

En los inicios del verano de 1948 la Sociedad de Amigos del Arte inauguraba en el Museo de Arte Moderno de Madrid la exposición *Teatro en España*. En ella se mostraban algunas de las obras más interesantes que consagrados artistas escenógrafos, como Sigfrido Burman, Víctor Cortezo y Emilio Burgos, habían llevado a los escenarios en los complejos y duros años de la primera posguerra española. Presentaban así un panorama en el que se traslucía el legado de sus respectivas trayectorias previas a la Guerra Civil –en el Teatro de Arte de Martínez Sierra, La Barraca de Lorca o el TEA de Rivas Cherif– en sus colaboraciones más recientes para directores como Cayetano Luca de Tena y Luis Escobar. Ese mismo año debutaba sobre los escenarios una jovencísima Nuria Espert (Hospitalet, Barcelona, 1935), que estaba llamada a convertirse en una de las directoras y actrices más importantes de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI en España e impulsora de la modernización de la escena nacional en pleno franquismo, gracias a la internacionalización del repertorio y al trabajo conjunto con los artistas más destacados en el ámbito de la escenografía y el figurinismo, entre los que se encontrarían precisamente Burman, Cortezo y Burgos.

Es a Nuria Espert, recientemente distinguida con el Premio Princesa de Asturias de las Artes 2016, a quien Ana María Arias de Cossío, catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y pionera en nuestro país en los estudios de escenografía teatral, ha dedicado cinco años de investigación que han dado como fruto el imprescindible libro *Arte y reto en la escena: la obra de Nuria Espert*. Se trata de un extenso y documentado volumen, ilustrado con unos dos centenares de imágenes –muchas de ellas inéditas–, que descubre un fascinante entramado interdisciplinar que atraviesa la vida y la obra de Espert y que la presenta como una inagotable fuente de renovación que, desde los años cincuenta del pasado siglo hasta la actualidad, ha aglutinado a artistas plásticos, literatos, compositores e intérpretes sobre el escenario.

El relato se inicia en los oscuros años de la autarquía, trazando el complejo contexto histórico en el que se enmarca el comienzo de la carrera de la actriz catalana hasta la fundación de su primera compañía en 1959. Se analizan posteriormente los estrenos más destacados de Espert, una innumerable sucesión de obras de Jean Genet, Valle-Inclán, Fernando de Rojas, Shakespeare o Chejov, entre otros muchos. No obstante, son las obras de Federico García Lorca las que, como bien subraya la profesora Arias de Cossío, constituyen en la trayectoria de Espert un núcleo cargado de significados, que difundió por todo el mundo, desde su consagración en 1971 con una brillante versión de *Yerma* que contó con unas novedosas intervenciones escenográficas de Fabià Puigserver. Merece además una especial atención el repertorio del teatro clásico, en el que, a través de los diseños de Burman, Richard o Frigerio, Espert encarnó en distintas ocasiones a Medea y a otros personajes clave de la literatura mundial.

Directora de numerosas compañías –entre otras, del propio Centro Dramático Nacional– y de piezas no sólo de teatro, sino también de ópera –de Puccini, Verdi, Bizet o Strauss–, en sus montajes nos encontramos los decorados y trajes de los artistas más punteros del momento. Las aportaciones de Max Bignens, Frederic

Amat, Daniel Bianco y Franca Squarciapino enriquecen una nómina de colaboradores al nivel más alto de lo que podía verse en otros escenarios europeos. Ana María Arias de Cossio evidencia así el imprescindible papel que Nuria Espert ha tenido en la historia de las artes escénicas y plásticas españolas, a través del “estudio riguroso que siempre supone cada una de las obras y una actitud decidida por la investigación y la renovación permanentes”.

El libro contiene además una útil relación de escenógrafos y directores de escena que han trabajado con Espert a lo largo de su trayectoria, que ayuda a situar de manera muy clara la gran cantidad de colaboradores con los que el lector se va encontrando a lo largo del volumen. A su vez, una extensa relación de archivos, bibliotecas, museos y centros de documentación, las fuentes bibliográficas y hemerográficas y un índice onomástico ofrecen a los especialistas herramientas fundamentales para conocer de manera profundizada el repertorio, sus autores y su contexto.

En definitiva, con este libro Ana María Arias de Cossio amplía su valiosa mirada crítica a la escenografía de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, completando así sus estudios clásicos, como *Dos siglos de escenografía en Madrid* (1991) y *Algunas reflexiones sobre escenografía picassiana* (1989), y sus numerosas investigaciones dedicadas a la renovación escénica de Valle-Inclán, las puestas en escena de la ópera y la zarzuela en el siglo XIX y la escenografía tanto de la España prebélica como la del exilio republicano de 1939. Un libro que, como los anteriores, abunda en la necesidad de estudiar y poner en valor el rico patrimonio artístico ligado a lo efímero de nuestros escenarios, iniciativa de la que esta profesora e investigadora ha sido punta de lanza desde hace más de tres décadas.

IDOIA MURGA CASTRO  
Universidad Complutense de Madrid

ROCA DE AMICIS, Augusto y VARAGNOLI, Claudio (ed.). *Alla moderna. Antiche chiese e rifacimenti barocchi: una prospettiva europea*. Roma: Editorial Artemide, 2015. 286 pp., 218 illus. [ISBN 978-88-7575-220-0]

Uno de los efectos más impactantes de la Contrarreforma católica fue, sin duda, la profunda transformación de iglesias y catedrales para adecuarlas a las nuevas normas litúrgicas y devocionales. En este proceso de larga duración, prácticamente la gran mayoría de edificios religiosos europeos experimentaron decisivas renovaciones que difícilmente pueden abarcarse en una única categoría. Lo que propone de manera innovadora este estudio colectivo, producto de un simposio internacional celebrado en la *Academia de San Luca* en Roma en 2013, es poner de manifiesto cómo el arte barroco fue moderno en su día y se planteó la introducción de arquitectura contemporánea en edificios con un largo pasado desde muy diversas perspectivas. Considerado desde este punto de vista, esta etapa aparece hoy como un fenómeno fascinante del que pueden extraerse reveladoras conclusiones y paralelismos con la actualidad acerca de cómo intervenir en la arquitectura preexistente: ¿dialogando con ella? ¿escondiéndola? ¿conservando solo ciertas partes? De esta manera, *el pasado* –como sostenía David Lowenthal- *no es un país extraño*, y el análisis del barroco alumbra y aclara nuestras propias incertidumbres cuando nos planteamos cuestiones tan fundamentales como el valor testimonial de la preexistencia, el respeto a su materialidad y a su configuración original, la difícil búsqueda de equilibrio entre las formas del pasado y los añadidos del presente; todos estos aspectos que parecen tan modernos, fueron ya planteados en los siglos XVII y XVIII. Lo sorprendente es que, hasta esta publicación, no se hubiera abordado esta nueva manera de considerar un objeto de estudio clásico en la historia del arte como es el barroco, y la respuesta –en nuestra opinión- es que esta nueva mirada es producto sin duda de la influencia de una disciplina, la historia de la restauración monumental, que ha cambiado decisivamente nuestra aproximación a la arquitectura histórica.

El estudio, coordinado por dos profundos especialistas en el arte barroco italiano, los profesores Augusto Roca de Amicis y Claudio Varagnoli, este último además con una larga experiencia profesional en el ámbito de la restauración monumental, reúne once excelentes trabajos inéditos, en los que se exploran diversas situaciones y respuestas del barroco en contextos diferentes dentro y fuera de Italia, entre ellos: Milán (Irene

Giustia), Roma (Augusto Roma de Amicis y Claudio Varagnoli), Nápoles (Valentina Russo), la Toscana (Alessandra Marino), Francia (Jörg Garms), Alemania (Meinrad von Engelberg), Austria y la zona del Danubio (Ulrich Fürst), Bohemia (Pavel Kalina) y España (Javier Rivera).

El objetivo de estos trabajos era analizar situaciones diversas, en una mirada comparativa y transversal a los diversos territorios, para encontrar características comunes, actitudes compartidas sobre la relación entre el barroco y sus precedentes históricos. Esta aproximación, desde una perspectiva continental amplia, permite apreciar la diversidad de actitudes y comportamientos frente a los edificios antiguos, poniendo de manifiesto fenómenos de ruptura y continuidad comunes a toda Europa, y permitiendo realizar una valoración crítica acerca de lo que se pudo perder o ganar en estas intervenciones.

Sin duda, no hay un cuadro unitario de las mismas, aunque los autores detectan una *manera italiana*, un tipo de reforma integral de los edificios, que aparece no sólo en Italia, sino en todo el continente. Frente a ella, en algunos países como Francia se constata una permanencia de los sistemas constructivos góticos, que también se da por otras circunstancias, en la Alemania luterana. En otros casos, lo interesante es observar cómo se produce una relación de equilibrio o desequilibrio entre la preexistencia y la nueva arquitectura, destacando algunos ejemplos como el de la reforma de la basílica de Santa Croce in Gerusalemme, de Roma, por su innovador carácter entre la conservación y la transformación. El caso español destaca por las peculiares circunstancias históricas de nuestra nación. La larga pervivencia del gótico, así como la influencia del herrerianismo y del clasicismo escorialense condicionan la cultura arquitectónica española barroca. Nuestro país, no obstante, comparte con el resto del continente la diversidad de actitudes *alla moderna*: desde reformas parciales tanto en el exterior, especialmente en fachadas (catedrales de Granada, Santiago y Pamplona), como en el interior (Transparente de la Catedral de Toledo), a integrales renovaciones (catedral de Valencia), que sorprenden por su unidad y potencia. En nuestro heterogéneo panorama de intervenciones, destaca la actitud de respeto frente a la preexistencia en la intervención (mínima y reversible) del arquitecto Ventura Rodríguez de la torre oeste de la catedral de Valladolid, que resulta –según Rivera– verdaderamente revolucionaria desde la perspectiva de la historia de la restauración monumental.

En suma, el resultado de este trabajo es un libro de elevado rigor científico, que aporta una visión original sobre un fenómeno cultural tan relevante como la Contrarreforma; asimismo, el libro abre nuevas vías de estudio para el futuro, como es la investigación del “barroco desaparecido”, eliminado en las numerosas restauraciones realizadas por toda Europa desde el siglo XIX.

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ  
Universidad de Zaragoza

NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.): *Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, [Cat. expo., con la colaboración de R. Alonso Moral], Madrid: Fundación Mapfre, 2016, 446 pp., 267 dibujos, 237 ilus. color [ISBN: 978-84-9844-591-6]

La Fundación Mapfre, de larga tradición de apoyo a iniciativas a favor de las obras de arte sobre papel, ha financiado un proyecto de revisión e inventario del fondo de dibujo español de los Uffizi, cuyo primer resultado es este volumen que sirve como catálogo de la exposición celebrada en las salas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre el 12 de mayo y el 24 de julio de 2016. Era sabido que la Galería florentina atesoraba, desde la generosa donación del escultor Emilio Santarelli (1801-1886) en 1866, la colección de dibujo español antiguo más notable y numerosa de las existentes fuera de España. Los antiguos estudios de Diego Angulo en los años veinte y la exposición celebrada en Florencia en 1972 y comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez, ya nos habían advertido de la riqueza del fondo de los Uffizi. La investigación realizada en el Gabinete de dibujos florentino por Benito Navarrete con la colaboración de Roberto Moral, que se refleja en el catálogo, contiene dos aportaciones de calado. La primera trata la historia de la colección, mientras que la segunda trae a colación una serie de nuevas atribuciones que amplían considerablemente el número de piezas tenidas en cuenta por Pérez Sánchez en 1972, así como en los cuatro

volúmenes del *Corpus of Spanish Drawings* de 1975, 1977, 1985 y 1988, publicados en colaboración con Diego Angulo, además de precisar otros muchos datos en relación con los dibujos ya conocidos.

La reconstrucción de la historia de la colección española de los Uffizi es un gran paso adelante en la todavía incipiente historia del coleccionismo del dibujo en España. A partir de estas investigaciones se ha podido establecer que el origen del fondo florentino hay que buscarlo en las adquisiciones realizadas en Madrid hacia 1745 por el oscuro comerciante Giovanni Filippo Michelozzi (¿-1777), que llegó a reunir a lo largo de su vida una colección compuesta por más de 27.000 dibujos y estampas. La Galería italiana compró a sus hijos en 1779 un lote de originales, mientras que el resto se dispersó y fue en gran parte adquirido por Emilio Santarelli a partir de 1840, para llegar finalmente por donación al museo florentino en 1866. Nada sabemos aún sobre la personalidad intelectual y la actividad comercial de Michelozzi en Madrid, ni sobre la duración de su estancia. Es probable que acostumbrado a los parámetros italianos en que la gráfica de los grandes maestros tenían alta valoración, viese en el mercado artístico madrileño una evidente oportunidad de compra masiva. En la época, los interesados en el dibujo eran normalmente los artistas, que entendían de su valor utilitario en la práctica del taller, o de su valor documental para la historia de la plástica, como hicieron los artistas-estudiosos, el mismo Solís, Vicente Vitoria, Palomino, y Pedro González de Sepúlveda y, algo más adelante, los primeros aficionados-historiadores como Jovellanos y Ceán Bermúdez.

Se ha acreditado, pues, que el fondo español de los Uffizi tiene un antiguo y único origen en el Madrid dieciochesco, a pesar de que su entrada en el museo se produzca en dos tiempos muy distintos. Merece también destacarse la nueva información que nos ofrece Roberto Alonso en su ensayo acerca de Emilio Santarelli en donde se expone su estrecha amistad con el ilustre pintor y coleccionista francés François-Xavier Fabre (1766-1837), que ejerció de mentor en su formación y a quien designó como heredero de sus cuantiosos bienes, circunstancia que facilitó el desarrollo de la afición coleccionista del escultor italiano.

Es difícil establecer con absoluta precisión el volumen total de los dibujos españoles que se conservan en los Uffizi. Tenemos, por una parte, los 56 ejemplares de la primera adquisición a los herederos de Michelozzi en 1779, que pueden ampliarse hasta los 70 ejemplares, si añadimos los originales de Ribera de otras procedencias, y por otra parte, tenemos 486 dibujos considerados de escuela española en la donación Santarelli. Alguna de las piezas de este amplio conjunto habrá de ser descartada como española, mientras que cabe aventurar que en el futuro se realice alguna pequeña adición a la sección. El volumen que acompaña la exposición, además de los ensayos introductorios a cargo de Benito Navarrete, Manuela Mena, Roberto Alonso y de Marzia Faietti, presenta la catalogación científica de 267 dibujos, de los cuales, unos pocos no se expusieron por razones de conservación y de espacio. Es decir, más de la mitad del conjunto hispánico del Gabinete florentino ha sido objeto de un nuevo estudio. Si recordamos que el catálogo de la exposición de 1972, redactado por A. E. Pérez Sánchez, presentaba sólo 132 piezas, es muy evidente la magnitud del esfuerzo realizado, que resulta aún de mayor empeño si consideramos que la novedad no consiste sólo en publicar algunos dibujos inéditos pero bien clasificados, sino que la tarea ha consistido en rescatar, para el patrimonio español, originales conservados en el museo con atribuciones a artistas italianos, alemanes, flamencos o franceses, o bien supuestos anónimos, a partir de una muy amplia exploración del enorme fondo del Gabinete de los Uffizi, labor que ha permitido finalmente identificar como españoles y con autoría reconocible 70 nuevos dibujos.

El estudio detallado de cada pieza configura el grueso del catálogo, pues resulta imprescindible para cada dibujo descifrar las diversas inscripciones, precisar la técnica de ejecución, incluir la bibliografía, y naturalmente, justificar la atribución de autoría, a partir de razones de estilo, de *ductus* gráfico, pero también hay que ocuparse del análisis del carácter del dibujo, de su condición –si es el caso– de estudio preparatorio de obras pictóricas, escultóricas o de artes decorativas. Desde este punto de vista el contenido del catálogo es ejemplar, pues son constantes las referencias a otras obras o modelos con las que se relacionan los dibujos y que, en ocasiones, son determinantes para establecer con seguridad la autoría y el contexto de creación de los mismos. El grueso de las fichas han sido elaboradas por Benito Navarrete y en menor medida por Roberto Alonso, que además han solicitado, con buen criterio, la colaboración de diversos especialistas para el estudio de algunas piezas, como Fernando Marías, Delfín Rodríguez y Alfredo Morales para los dibujos de arquitectura, de Gabriele Finaldi para los originales de Ribera, junto con otras puntuales aportaciones de Ángel Aterido, Carmen Morte, Eduardo Lamas, Elena Santiago, Fuensanta García de la Torre, Manuel Arias, María Cruz de Carlos, Mark McDonald y Teresa Zapata.

*I Segni nel tempo* es una aportación muy importante al conocimiento del dibujo español antiguo, pues desvela las mejores piezas de la colección florentina, aclara su origen y realiza numerosas y bien documentadas aportaciones al catálogo de un buen número de maestros españoles. Por desgracia todavía subsisten misterios o incertidumbres entorno a determinados artistas españoles antiguos, cuya capacidad gráfica nos sigue siendo desconocida o muy dudosa. Este es el caso de Siloé, de Bartolomé Ordóñez, de Forment, de Morales, de Navarrete, del Greco, de Sánchez Coello, de Pantoja, de Alonso Vázquez, de Luis Tristán, de Sánchez Cotán, de Roelas, de Martínez Montañés, de Zurbarán, de Velázquez, por citar sólo algunos de los grandes nombres. A buen seguro estas clamorosas ausencias guardan relación con azarosos episodios concretos de destrucción voluntaria o accidental de sus fondos de taller, pero son también un indicio de la debilidad del coleccionismo español en relación a la obra gráfica. Los que guardaron los papeles durante los siglos XVI y XVII fueron sólo los artistas: nos faltó un grupo social con criterio y medios económicos para dar valor y atesorar estas obras de arte tan frágiles y de expresión tan íntima y directa.

BONAVENTURA BASSEGODA  
Universidad Autónoma de Barcelona

VIGO TRASANCOS, Alfredo (dir.). *La ciudad y la mirada del artista: visiones desde el Atlántico*, Santiago de Compostela: Teófilo, 2014, 455 pp., ilus. a color. [ISBN 978-84-942086-9-0]

Esta obra está formada por trece estudios en los que se analiza visualmente la ciudad en distintos contextos atlánticos. Se abordan en el libro multitud de miradas artísticas sobre la imagen urbana abarcando una amplitud considerable de tiempo, desde finales de la Edad Media hasta el siglo XIX. Sus textos muestran distintas investigaciones referidas concretamente a las ciudades atlánticas. El libro se divide en cuatro bloques: “De Francia a España. Tres miradas de artistas al norte y sur del Arco Atlántico”, “La Cornisa Cantábrica. Representaciones artísticas de las ciudades noroceanas de los siglos XVI al XIX”, “Galicia. Imágenes urbanas del país del Finisterre” y “El norte de Portugal. Villas y ciudades de una tierra fronteriza en el siglo XVI”. Este conjunto de estudios urbanos se centran en analizar la ciudad, no sólo desde su perspectiva estética, sino a través de una variedad interdisciplinar de perspectivas desde las que se puede apreciar cómo las ciudades han crecido o mermado, cómo ha cambiado su estructura y cómo se ha modificado profundamente su sentido a lo largo de los siglos.

Entender el espacio urbano y su representación es posible únicamente a través de la observación y reflexión de sus diversos significados. La ciudad es un concepto urbano, pero que abarca multitud de información estética, histórica y social, por su carácter de espacio colectivo. Es decir, que la ciudad es a la vez hecho histórico y fenómeno cultural, y así lo muestran las distintas aproximaciones que recopila esta obra. En sus páginas se analizan monumentales obras geográficas como *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), entre otras, además de varias descripciones hechas por viajeros en la península como *A journey through Spain in the years 1786 and 1787* (1791), *Spanish Scenery* (1838) y *Scenery of Portugal & Spain* (1839).

Estéticamente, el libro se corresponde con lo que promete, mostrando una amplia selección de imágenes de diversas ciudades atlánticas. Las distintas miradas que se sucedieron a través de pintores, grabadores y dibujantes son tratadas a través de los ejemplos pictóricos que dieron fruto distintos viajes en Francia, Galicia, la cornisa cantábrica y el norte de Portugal. Según el contexto histórico, el dibujante o grabador extrae el valor de la ciudad y la traduce a través de sus formas. La *mirada del artista*, es decir, la visión peculiar que proyecta el creador sobre los objetos que representa, queda patente a través de sus más de ciento treinta ilustraciones, donde los textos nos guían meticulosamente a través de estas distintas visiones del paisaje atlántico urbano.

ELISA GARRIDO  
Universitat de València

GARCÍA CUETOS, María Pilar y VARAGNOLI, Claudio. *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*. Ariccia: Aracne Editrice, 2015. 200 pp., 105 ilustraciones [ISBN 978-88-548-7782-5]

El futuro de Europa pasa sin duda por la manera en que afronte su pasado. En este sentido es clave el tratamiento de las huellas relacionadas con los diversos conflictos bélicos producidos en el siglo XX, tema que ha suscitado en las últimas décadas un renovado interés por parte de los investigadores. En el campo de la historia del arte y del patrimonio cultural, la conservación, restauración o eliminación de los restos de la Primera y la Segunda guerras mundiales, han impulsado la investigación de numerosos casos de estudio que ofrecen una nueva visión sobre un tema que, sorprendentemente, no está agotado.

En el caso de España, el congreso *Cultura artística en el Franquismo*, celebrado en la Universidad de Granada en 2000, marcó un hito al comienzo del siglo XXI. A partir de este momento, han sido numerosas las publicaciones y los eventos realizados sobre el tema. En este contexto hay que situar este interesante y revelador libro, producto de la colaboración de dos equipos de trabajo, que trabajan juntos desde hace varios años. El español surge de dos proyectos de investigación nacionales (*Restauración y reconstrucción monumental en España (1938-1958)*. *Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas*, ref. HUM2007-62699, y *Restauración Monumental y Desarrollismo en España 1958-1975*, ref. HAR2011-23918), y el italiano se nutre de investigadores y profesores de la Universidad de Chieti-Pescara.

La publicación, coordinada por los profesores María Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo) y Claudio Varagnoli (Universidad Gabriele d'Anunzio Chieti Pescara), reúne nueve estudios que abordan una mirada plural y complementaria sobre el tema. El libro se inicia con una sugestiva y reveladora reflexión del historiador español Francisco Erice Sebares (Universidad de Oviedo) sobre la construcción de la memoria colectiva a partir de los conflictos bélicos. A continuación, los arquitectos italianos Claudio Varagnoli y Antonella Montanari analizan la pervivencia formal, visual y simbólica de un campo de prisioneros de la Primera Guerra Mundial situado en la ciudad de Avezzano, profundizando en la compleja relación entre esta construcción y la ciudad, cuyo crecimiento ha terminado por comprometer la existencia misma del campo. En la misma época se sitúa el estudio de los arquitectos Aldo Giorgio Pezzi (Soprintendenza per le Belle Arti e il Paesaggio dell'Abruzzo) y Patrizia Luciana Tomassetti (Segretariato regionale del Ministero dei beni e delle attività culturali per la Sardegna), quienes analizan el recuerdo de aquel evento bélico a través de los "Parques de la Memoria", en la región italiana de los Abruzzo,, producto de una innovadora iniciativa en su momento (1922), cuya protección urge hoy.

Por su parte, las terribles dictaduras del siglo XX prestaron una especial atención a la arquitectura y el patrimonio, como muestran los estudios de M<sup>a</sup> Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo), quien analiza los lugares de memoria relevantes para Franco, que utilizó el patrimonio y la restauración monumental con una clara intención política; Esther Almarcha (Universidad de Castilla-La Mancha), que centra su interés en la reconstrucción de emblemáticos monumentos y localidades franquistas como el Alcázar de Toledo y Brunete, cuya reconstrucción era interpretada por la dictadura como símbolo de la recuperación física y espiritual de nuestro país; y Stefano D'Avino (Universidad de Chieti-Pescara), centrado en Rumanía y la manipulación que sufrió su patrimonio bajo la dictadura de Ceaucescu.

Sin duda el valor simbólico y social de los restos, edificios y lugares vinculados a estos terribles acontecimientos, es un aspecto que pesa decisivamente en su conservación y en la manera de afrontar cómo se presentan a la sociedad actual. Una de las vías puede ser la introducción de nuevos usos que desactivan la negativa carga adherida a estos espacios. La historiadora Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza) explora esta posibilidad a través del análisis de varios casos de transformación de arquitectura militar nazi (bunkers y bases submarinas), que han sido convertidos en espacios culturales. En otras ocasiones se plantean actividades diversas, como es la construcción de una ruta didáctica y el desarrollo de una "escuela para la paz" en las ruinas de la localidad italiana de Monte Sole, donde se produjo una terrible masacre de civiles por parte del ejército alemán en la Segunda Guerra Mundial. Este caso, estudiado por el arquitecto Andrea Ugolini (Universidad de Bolonia), pone de manifiesto la necesidad de contar con el auxilio de otras disciplinas (la arqueología), y con la obligación moral de conservar estos dramáticos restos. Finalmente, es necesario tener en cuenta que la imagen de la Segunda Guerra Mundial pasa en muchos casos por el filtro de la restauración, como evidencia el estudio de la arquitecto Lucia Serafini

(Universidad de Chieti-Pescara) sobre la reconstrucción postbélica en los Abruzzos, condicionada de manera decisiva por la recuperación de la identidad local.

MARÍA PILAR BIEL IBÁÑEZ  
Universidad de Zaragoza

ROMERO TOBAR, Leonardo. *Goya en las literaturas*. Madrid: Marcial Pons, 2016, 383 pp., con ilus. e índices onomástico y de títulos [ISBN: 978-84-15963-80-6]

La “actualidad y repercusión internacional en nuestro tiempo [de Goya] no solo se hace evidente en la cantidad –cada vez mayor– de exposiciones sobre su persona y su obra, sino también en la diversidad y el alcance de la influencia que sus cuadros han ejercido sobre la pintura, la literatura y la música”. Esta afirmación del hispanista alemán Helmut C. Jacobs (Bonn, 1957) abre su significativa monografía sobre el capricho *El sueño de la razón* de Goya (Madrid & Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2011, p. 11). Parece probado que la vida y la obra de Goya constituyen un caso ejemplar (pero no único ni aislado en la historia del arte) del procedimiento retórico de éfrasis. Así lo ha señalado y estudiado el catedrático Leonardo Romero Tobar (Burgos, 1941), de la Universidad de Zaragoza, en su monografía *Goya en las literaturas* (p. 11). La publicación analiza a Goya de forma diacrónica en los principales géneros literarios: la poesía (caps. II, pp. 53-95 [desde los coetáneos de Goya hasta la Guerra Civil] y III, pp. 97-155 [la contemporaneidad]), la narrativa (caps. IV, pp. 157-196 [del romanticismo a las vanguardias] y V, pp. 197-263 [desde la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial hasta el presente]) y el teatro (cap. VI, pp. 265-317); el último capítulo “Goya y el séptimo arte” (cap. VII, pp. 317-334) se dedica a la cinematografía pero haciendo objeto de su investigación no el film en sí sino su guión ‘literario’ capítulo donde repasa a realizadores tan significativos para la historia universal del cine como Luis Buñuel o Milos Forman. Los textos literarios comentados pertenecen especialmente a las letras españolas pero también rastrea al aragonés en otras once lenguas incluidas el ruso y el árabe.

Este abundante y productivo caudal erudito sirve, sin embargo, a una idea más compleja que es la principal aportación y el objeto de la monografía: el estudio de la vida y la obra de Goya como “tema literario” (cap. I, “La fabricación del tema literario”, pp. 13-51) demostrado por los textos seleccionados (caps. II-VII). Esta condición se basa en los estudios de teóricos de la literatura (cita Romero a Elisabeth Brenzel, Pierre Brunel y Raymond Trousson) “para los que la significación metadiscursiva de los ‘temas literarios’ se encarna en las estructuras diegéticas –es decir, narrativas– que responden a nombres propios como son César, el Cid, Napoleón o Billy el Niño” (p. 15). Se trata de una vía absolutamente nueva en la historiografía de Goya avanzada por Romero Tobar en su bibliografía goyesca anterior y planteada en el volumen colectivo *Temas literarios hispánicos (I)* a cargo de cuya edición estuvo nuestro autor (Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2013, esp. 9-13 y 93-103). Goya es el tema más sobresaliente de la literatura española y, sorprendentemente, más popular y fecundo que el de, por ejemplo, el Cid. La particular (re)elaboración que de la biografía del autor de los *Desastres de la guerra* se ha hecho desde el romanticismo hasta el presente son la razón de ser del “*sex appeal*” de Goya mencionado por Ortega y Gasset en 1950 (p. 50). El estudio del profesor zaragozano manifiesta hasta qué punto Goya es un autor clave en la historia de las emociones de la era de la pos-posmodernidad y su complemento trasmoderno, es decir, el mundo después del 11 S. Y así lo señaló la hispanista germana Birgit Aschmann (Hamburgo, 1967) en su reciente y elocuente *Der Traum der Vernunft und seine Monster. Goyas Perspektiven auf das 19. Jahrhundert* (Berlín, Duncker & Humboldt, 2013) [véase al respecto: Ignacio Peiró Martín, “Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentros (la historia de las emociones después de la posmodernidad)” en M. Á. Naval (ed.), *La transición sentimental*, Madrid, Visor Libros, 2016, pp. 47-98].

La monografía de Romero Tobar es también un útil y novedoso ensayo para cimentar y conocer la fortuna crítica y la recepción del inventor de los *Disparates* a través de los textos de los “creadores literarios”. Este es asunto particular de la investigación del autor desde hace varias décadas avanzado por casi una decena de artículos científicos especializados publicados desde el año 1997. Pero no se trata de una mera continuación

o ampliación y puesta al día de la obra de referencia del hispanista británico Nigel Glendinning (East Sheen, Surrey, 1929-Londres, 2013), *Goya and his Critics* (New Haven & London, Yale University, 1977; trad. española Madrid, 1982). Los textos literarios comentados ponen de relieve la gran erudición del autor pero este aclara que su “visión personal no es la garantía absoluta de acierto ni de exhaustividad” (p. 11). Los casi cuatrocientos asientos bibliográficos de la relación cronológica (pp. 341 a 362) prueban el alcance de esta empresa erudita, llamada a convertirse en una obra de referencia obligada.

RICARDO CENTELLAS SALAMERO

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Historia del arte de la pintura en España*. (Edición de David García López y Daniel Crespo Delgado). Oviedo: KRK Ediciones, 2016, 829 pp., con ilus. [ISBN: 978-84-8367-534-2].

Primera transcripción completa y anotada de los tomos VI y VII de la Historia del Arte de la Pintura de Ceán Bermúdez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El estudio de más de 200 páginas de David García y Daniel Crespo que precede a la edición del manuscrito aporta una nueva visión y un análisis de la obra del primer historiador del arte español que ponen de relieve su importancia fundamental como representante de los ideales de renovación de la historiografía artística española que puso en marcha la Ilustración.

El estudio está dividido en siete apartados. En el primero, La necesidad de una Historia en el contexto europeo, se analiza la puesta en marcha en España de los nuevos planteamientos historiográficos basados en el empirismo, en los datos fiables que permitían no sólo conocer la naturaleza de la materia estudiada (en este caso las bellas artes) sino su evolución y las circunstancias de su florecimiento y su decadencia y sacar una lección válida y útil para el presente; también cómo Ceán, en su Historia de la pintura situó la escuela española en el contexto europeo, comparándola y definiéndola -aún con sus rasgos particulares- como parte de un conjunto mayor, lo que permitía entenderla mejor. La apertura del Real Museo del Prado y las exposiciones de la Academia de San Fernando requerían contar con información rigurosa sobre los artistas y las distintas escuelas europeas a las que pertenecían las pinturas, a lo que contribuyó Ceán decisivamente.

El Origen y recepción de una obra enciclopédica (la Historia del Arte de la Pintura), estudia el proceso de creación de esta obra como complemento y colofón del Diccionario histórico, el método de trabajo de Ceán, sus fuentes, sus corresponsales, la apreciación de la obra por sus contemporáneos y la utilización de su archivo documental tras su muerte por otros historiadores, a menudo sin citar la fuente.

«Entretengámonos con las inocentes noticias de los artistas» ofrece una visión distinta y más compleja del personaje basada en el estudio de sus propios textos, de la correspondencia con sus amigos o las memorias de sus viajes y subraya que, a pesar de que siempre prefirió el trabajo a las relaciones sociales, ni siquiera al final de su vida se aisló totalmente pues su actividad en las academias de la Historia y Bellas Artes fue continua. Se hace el seguimiento de cómo entre 1822 y mayo de 1825, sabiendo que no sería posible una segunda edición del Diccionario, se dedicó casi frenéticamente a redactar los siete volúmenes de la Historia del arte de la Pintura, a los que añadió otros cuatro de apéndices hasta noviembre de 1828.

En De Grecia al Renacimiento según Ceán y Las escuelas modernas de pintura García López y Crespo Delgado analizan los planteamientos de la obra enraizados en el tradicional pensamiento académico que fundamentó el neoclasicismo español pero destacan que la mayor aportación de Ceán fue el planteamiento global de su historia y, fundamentalmente, el haber insertado el devenir de la pintura española dentro del contexto de las corrientes europeas, señalando las fuentes que utilizó para escribir sobre ellas y la consideración que tenía de cada una.

En el apartado La pintura española estudian detenidamente la parte más significativa de la obra de Ceán por las nuevas aportaciones documentales, su carácter reivindicativo en la línea emprendida por otros ilustrados anteriores y por él mismo en el Diccionario histórico y por ser el estudio más completo hasta ese momento de la evolución de la pintura moderna en España. Dividida por escuelas (castellana, andaluza y aragonesa) Ceán encuadró en cada una a los artistas por orden cronológico (incluyendo la información depurada y actualizada respecto al Diccionario que tenía sobre cada uno), destacando siempre los que habían aprendido

en Italia y haciendo juicios sobre su importancia, aportaciones, características y papel que habían jugado en el ascenso o decadencia de la pintura española, en paralelo con la historia política. Sus opiniones demuestran que, a pesar de que en general defendió los principios neoclásicos -que ya se estaban poniendo a debate en ese momento-, sin embargo se apartó de las corrientes más ortodoxas al demostrar una profunda admiración por los pintores que imitaron la naturaleza no servilmente sino corrigiéndola y dulcificándola como Velázquez o Murillo y los que utilizaron el color y la perspectiva aérea con sabiduría.

En definitiva: una historia cierra la introducción con un análisis de la estructura de la obra por escuelas y siglos, sus características en cada momento remitiéndose también a la situación económica y a la estabilidad política, al mecenazgo, la consideración a los artistas, el papel de las academias, etc. Aunque la acumulación de datos sobre la vida de artistas hace que la secuencia narrativa histórica de la obra se desdibuje a veces, Ceán dio a luz la primera historia de la pintura en español.

Acompañan a la cuidada transcripción del texto continuas notas que remiten al Diccionario histórico y a otros manuscritos de Ceán existentes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cierra el libro un índice onomástico de todos los personajes citados, fundamental para la consulta de la obra.

ELENA M<sup>a</sup> SANTIAGO PÁEZ  
Biblioteca Nacional de España

CABEZAS GARCÍA, Álvaro: *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla / Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS), 2015, 490 pp., ilus. color [ISBN: 9788491020219].

El Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla del Ayuntamiento de Sevilla ha publicado recientemente “Teoría del Gusto y Práctica de la Pintura en Sevilla (1749-1835)” del que es autor el historiador del arte Álvaro Cabezas García. El libro documenta y analiza el declive lento pero persistente de la pintura barroca, y la entrada de la estética academicista y posteriormente neoclásica que no acaba de encontrar su espacio en una ciudad sumida en un cierto declive socio-político.

El más célebre y radical de los empiristas, David Hume publica, en 1757, *Sobre la norma y el gusto*. El gusto es la facultad humana que resulta afectada por la belleza, la cuál es una respuesta emocional o sentimental del sujeto. Como el gusto no es ningún juicio lógico, ya que no puede legitimarse por algo distinto de sí mismo, todos los gustos son válidos.

Tiene claro que la norma del gusto no puede ser un razonamiento a priori ni una conclusión abstracta del entendimiento debido a su carácter empírico y subjetivo. Por eso, aunque el gusto es educable sin perder su naturaleza subjetiva, más que establecer leyes sobre gusto, Hume propone dictar unas normas prácticas como la observación atenta y librarse de prejuicios en la observación. La educación del gusto mediante el ejercicio de estas normas es lo que hace que se pueda hablar de un buen gusto.

La obra, que se encuentra estructurada en seis amplios capítulos, une en su título *Teoría del Gusto y Práctica de la Pintura* por un lado el nuevo gusto que se pretende imponer en España y por ende en la ciudad de Sevilla. Por otra parte, incluye el oficio de la pintura que seguía bebiendo de la tradición barroca y en especial de la figura de Bartolomé Esteban Murillo. El libro parte de la muerte del pintor Domingo Martínez y analiza el declive de la pintura barroca, y la entrada de la estética academicista que no acaba de encontrar su espacio, en una ciudad sumida en un cierto declive socio-político, desde el traslado de el puerto fluvial sevillano a Cádiz.

Esas modas y nuevas visiones que traerán los Ilustrados como Antonio Ponz o Ceán Bermúdez. Estos personajes tendrán que luchar en el ámbito local con los poderes fácticos de la misma. Así aparecen *inteligentes* locales tan interesantes como el conde del Águila o Don Francisco de Bruna. Estos eruditos locales, como señala el propio autor, no pueden ser considerados *ilustrados* como tales, aunque participaran efectivamente de ciertas inquietudes renovadoras o incluso estuvieran al tanto de las vanguardias conceptuales o estéticas del momento.

La ciudad que se encierra en su coraza de pasados gloriosos va viendo desfilar a lo largo del siglo XVIII los últimos representantes de la escuela barroca: Domingo Martínez, Juan de Espinal, Vicente Alanís, o Bernardo Lorente Germán y algunos más en el siglo siguiente, así como sus conflictos y desarrollo artístico. También en el aspecto docente destacara la creación de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, heredera quizás de esa escuela fundada en el siglo anterior por Murillo, y ahora bajo la supervisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Sin duda estamos ante una obra muy interesante que repasa historiográficamente un periodo de tiempo que solo en los últimos años ha sido objeto de cierto interés por parte de investigadores o profesores universitarios como Álvaro Recio o Fernando Quiles y que efectivamente tiene poco predicamento en una ciudad eminentemente “barroca”. En los aspectos mejorables, quizás solo comentar que se ha echado en falta más imágenes que vinieran a acompañar tan interesante texto. Esperemos que una obra como esta, fruto de la tesis doctoral del autor, tenga la recepción que se merece.

JESÚS PORRES  
Grupo Hiart. Universidad Rey Juan Carlos

#### LIBROS RECIBIDOS

- AGUILÓ, Miguel (2015): *La repetida construcción de Berlín*. Madrid: Actividades de Construcción y Servicios (ACS).
- ÁVILA VIVAR, Mario (2015): *Angelología barroca. Las series angélicas*. Toledo: Edición del autor.
- DUBY, Georges (2016): *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. [9ª edición; 1ª ed. 1993]. Madrid: Ediciones Cátedra.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2016): *Historia del mueble en España. Teoría, historiografía y corrientes metodológicas (1872-2011)*. Málaga: Universidad.
- GARCÍA BELTRÁN, José Miguel (2016): *Memorias de la Villa de Belloch*. (t. I). Castellón: Diputació de Castelló.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia (2013): *Spain is us. La guerra civil española en el cine del Popular Front, 1936-1939*. (Prólogo de Román Gubern). Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- MINGOL NAVARRO, Pepe (comisario) (2016): *J. Mingol. 1933-2006*. Almassora: Ajuntament de Almassora.
- PALACIOS REMONDO, Félix (2014): *Goya o Bayeu. Historia oculta de un boceto del siglo XVIII. “El borroncico de Goya”*. Zaragoza: Fundación Goya en Aragón / Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- PENA, Carmen (comisaria) (2016): *Sorolla tierra adentro*. (Cat. expo.: Museo Sorolla, febrero-junio 2016). Madrid: Fundación Museo Sorolla-Palacios y Museos.
- PETROVA, Yevguenia / KIBLITSKY, Joseph (comisarios) (2016): *Las cuatro estaciones en el arte ruso*. (Cat. expo.). Málaga: Colección del Museo Ruso / Ayuntamiento de Málaga.
- PLAZA ESCUDERO, LORENZO de la; MARTÍNEZ MURILLO, José María; VAQUERO IBARRA, José Ignacio (2016): *Guía para identificar los personajes de la mitología clásica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- RUBIO MIGUEL, José (2016): *El Pleit entre la Vila d’Atzeneta i la Vila de les Useres (1635-1722)*. Castellón: Diputació de Castelló.
- SEIJAS, Guadalupe (ed.) (2015): *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino / Asociación de Teólogas Españolas.
- SELLES RIGAT, Narcís (2016): *Art a Olot durant la Segona República, 1931-1939*. Girona: Arxiu Comarcal de la Garrotxa / Ajuntament d’Olot / Institut de Cultura de la Ciutat de Olot.
- VANNUGLI, Antonio (2015): *Imitating Michelangelo. A Methodical Philological survey of the Engraved and Painted Versions of the Madonna of Silence. La Visualidad del Logos*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- VÁZQUEZ ARCE, Carmen (2015): *Compostela, escultor (Francisco Vázquez Díaz 1898-1988)*. San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico / Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- YEGUAS, Joan (comisario) (2015): *Incólume. Bodegones del Siglo de Oro*. (Cat. expo.: MNAC). Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya.