

## RECENSIONES

LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana: *El Monasterio de Santa María la Real de Nieva: Reinas y Predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)*. Segovia: Diputación de Segovia, 2016, 306 pp. y 132 ilus. color [ISBN: 978-84-86789-93-0]

El libro de Diana Lucía Gómez-Chacón, fruto de su tesis doctoral, nos ha devuelto la comprensión de los primeros cincuenta años de vida del Monasterio de Santa María la Real de Nieva. Tras explicar cómo este cenobio pertenece al impulso reformador de la dinastía Trastámara, del que se benefició la observancia dominica gracias al especial favor de las reinas, la autora profundiza en la fundación, por iniciativa de Catalina de Lancaster, de este santuario dedicado a la Virgen de la Soterraña. La historiadora resucita en su análisis la gran envergadura de la promoción artística de la reina Catalina y de su nuera María de Aragón, al tiempo que relaciona su protección del monasterio con distintos grados de análisis de esta agencia artística y política: el *matronazgo* real sobre una nueva imagen de la Virgen milagrosamente aparecida, el impulso repoblador del poder real en el pizarral segoviano que permitiese el control de una zona poco habitada y, finalmente, el progresivo incremento de la monumentalidad de sus edificios en relación con el necesario establecimiento de un clero regular que acabaría convirtiéndose en un centro destacado de la reforma dominica en la provincia hispana.

Este estudio ha paliado la carencia de un trabajo de calado sobre su fábrica, al tiempo que rescata su especial relevancia entre las fundaciones monacales de finales del siglo XIV y primera mitad del siglo XV. En el libro se establecen de manera satisfactoria las tres principales fases constructivas del complejo monástico: desde el primer templo levantado para albergar la imagen mariana hasta el monasterio definitivo que ensancha su entidad a partir de 1414. En el capítulo dedicado a la edificación incorpora conclusiones novedosas gracias a distintos análisis de la heráldica y las inscripciones presentes en el templo, así como de su arquitectura. En este apartado, la cronología de estudio se extiende hasta las más recientes intervenciones del siglo XX sobre el edificio.

Además de ampliar las relaciones internacionales con otros ejemplos italianos o franceses, el trabajo nos ofrece una inmersión completa en la cultura y la historia de la orden dominica que ha permitido a Diana Lucía dar nuevas respuestas sobre las causas del aspecto final del monasterio. Una de sus conclusiones más destacadas atañe a su estética arcaizante, superando los juicios de la historiografía anterior que ha siempre respondido a esta incógnita aduciendo una hipotética condición periférica. Sin embargo, la autora demuestra cómo, en realidad, se trata de un recurso intencionado de sus ideólogos para recrear un espacio que remitiera a sus moradores a la edad dorada de los primeros monjes dominicos que precedieron al tan temido fenómeno de la *claustra*.

Esta contextualización y estudio de la verdadera significación del edificio han llevado a la autora a otorgar un papel principal al estudio del programa iconográfico de su escultura monumental y a acompañarlo de un buen aparato gráfico. De este modo, nos ofrece una explicación del uso ceremonial de su portada norte como escenario procesional y de predicación. Esta última era una cuestión nodal para una orden que se lanzaba a la captura de almas en la urbe de la Baja Edad Media, en un modo análogo a las capillas urbanas abiertas franciscanas. Pero, la aportación más importante de este texto es, sin duda, la recuperación del significado aleccionador de los relieves presentes en la *ecclesia fratrum*, el espacio reservado a los monjes dentro del templo, así como en el claustro, estructura monástica que acaparó la mayor atención por parte de los mentores del conjunto. Entre los referentes que maneja la autora, destacan las secuelas de las teorías de Hugo de Foulloy –extendidas por los prescriptores dominicos– donde se ligan arquitectura y edificación espiritual.

Con un buen bagaje documental, el estudio nos muestra cómo Santa María la Real de Nieva fue un centro principal de educación de novicios en concordancia con su posición en la punta de lanza de la reforma en la provincia hispana. Los nuevos profesos no solo debían mantener la regla durante su aprendizaje y posterior confirmación de los votos, sino que habían de convertirse en ejemplos de perfección para su posterior prédica fuera de los muros del monasterio. Con una inmersión progresiva en el conocimiento de la cultura literaria dominica y agustiniana, este libro revela la importancia del ejercicio mnemotécnico de esta “psicomaquia” para el pensamiento doctrinal dominico. Un esfuerzo continuo que ahuyentaría la caída en la tentación y su consecuente fracaso como soldado de Cristo. Para la autora, la arquitectura y escultura del monasterio sirvieron de correlato a las lecturas de los nuevos religiosos que, de este modo, debían alcanzar la definitiva *introyección* de los preceptos morales. Así, este discurso se culmina con una nueva hipótesis que desentraña el código que explica la disposición de las imágenes en el claustro.

El libro se completa con una sugestiva teoría sobre la filiación toledana de los tallistas responsables de la labor escultórica sobre los que, eso sí, esperamos haya una ulterior profundización. Para ello combina el análisis formal y el estudio sobre los posibles responsables de su promoción, abriendo nuevos horizontes de trabajo para la escultura castellana en el siglo XV. Todo esto la convierte en una publicación *sine qua non* podremos estudiar el arte del cuatrocientos hispano.

SERGIO RAMIRO RAMÍREZ  
Universidad Complutense de Madrid

LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel: *Palabra, Imagen, Poder: Enseñar el Orden en la Edad Media*. Segovia: IE Universidad-Fundación Instituto de Empresa, 2015, 528 pp., con ilus. e índice onomástico [978-84-617-3883-0]

En diversas tradiciones culturales, el concepto de orden ha sido algo determinante para el funcionamiento de la sociedad y de la estructura del poder. Siguiendo esta máxima argumental, la presente obra pretende realizar una reflexión sobre ese “Orden”, según San Agustín, en la Edad Media europea occidental mediante el estudio del modo en que éste fue explicado. Para ello, se recurre tanto al análisis del discurso desarrollado por la Iglesia en los sermones como en la iconografía artística, abarcando desde el momento en que el sistema feudal alcanzó su plena consolidación, en torno al año mil, hasta el final de la Edad Media en el siglo XV. El autor defiende que existe un íntimo vínculo entre ellas, no sólo porque la primera pudiera servir en ocasiones de soporte literario e intelectual a la segunda, sino porque ambas conforman, en sus propias palabras un “lenguaje audiovisual medieval”, que es empleado para aleccionar al pueblo en verdades fundamentales de la Fe y en realidades de la estructura social y de Poder; siempre desde la complementariedad del discurso.

De este modo, se retoman antiguos planteamientos historiográficos como los de Pringer en Alemania o Émile Mâle (1910) en Francia, quien abogaba por una estrecha vinculación entre las obras contemporáneas teológicas y artísticas –tales como las existentes en el tímpano de Beaulieu y en otras obras de la arquitectura francesa inspiradas en el *Elucidarium* de Honorio de Autun–. En la misma línea, Louis Réau expuso la influencia de la predicación y el teatro religioso sobre la iconografía medieval señalando que, gracias a ellos, la Teología se puso al servicio de los iletrados. Y, más recientemente, con un nuevo enfoque metodológico que convierte el libro en algo completamente novedoso y lo sitúa dentro de una corriente historiográfica de gran actualidad en el panorama internacional, con estudios como los realizados por: Yates (1966), Baxandall (1972), Jean Louis Bataillon (1990), Mary Carruthers (1990), Nirit Ben-Aryeh Debby (2002), Miriam Gill (2002), Lina Bolzoni (2004), Stephen Murray (2004) o Elizabeth Eisenstein (2009). Todos ratifican el hilo conductor de la obra y justifican su sólida argumentación: que la relación temática entre predicación e iconografía está fuera de toda duda y que esto sirve para un mismo fin: “adocctrinar, educar, contar unas verdades teológicas y morales basadas en una concepción ordenada del universo con todo lo que esto incluye”.

Para vertebrar el mencionado hilo argumental, la obra se divide en tres partes. La primera, expone la ideología en torno al concepto central de Orden como “Racionalidad” desarrollado por el sociólogo Max Weber, abordando los *ordines* en la sociedad. La segunda profundiza en cómo se expuso ese concepto a la audiencia mediante la predicación entre los siglos XI y XV realizando un recorrido por la obra de algunos de los predicadores más importantes de Francia, Inglaterra y España. En este caso, se ha realizado una división en dos capítulos, atendiendo a algunas importantes etapas por las que atraviesa la evolución de la cultura medieval que explican ciertos cambios en los temas que aparecen en la predicación: de la cultura

monástica a la de la Escolástica –ocupándose de los sermones *Ad status*; Agustín de Hipona (†430) y Gregorio I (†604); Aelfric de Eynsham (†1010) y Wulfstan de York (†1023); Honorio de Autun (†1151); Roberto de Arbrissel (†1116) y Maurice de Sully (†1196)– y de ésta a la del Humanismo –con los escritos de Alain de Lille (†1202); Pedro de Blois (†1211); Jacques de Vitry (†1240); Humbert de Romans (†1277); Guibert de Tournai (†1284); Ranulphe de la Houblonnière (†1288); Vicente Ferrer (†1419); Bernardino de Siena (†1444) y Dionisio el Cartujo (†1471)–. La tercera y última atiende a la manera en que el Orden fue expuesto a través de la iconografía en ese mismo ámbito geográfico y cronológico, centrándose en el análisis específico de algunos emblemáticos programas iconográficos pintados y esculpidos, del siglo XI al XIII –San Isidoro de León, Beleña del Sorbe y Rebolledo de la Torre; las portadas de la catedral de Autun y de Montceaux-l'Étoile; las portadas de Iffley y Kilpeck y el programa de la catedral de Módena– y del XIII hasta el final de la Edad Media en el XV –las vidrieras de la catedral de Chartres; Lorenzetti y su alegoría del buen y el mal gobierno; la sillería de la catedral de Worcester; el claustro de Santa María la Real de Nieva y, finalmente, el análisis de salterios y libros de horas–.

El estudio se completa con el apartado de fuentes y bibliografía y un apéndice fotográfico en color. El enfoque metodológico, abordar el discurso tanto oral como artístico en la época medieval para aleccionar sobre los distintos aspectos que integraron el Orden cristiano-feudal desde el punto de vista del espectador, así como la gran cantidad de fuentes y ejemplos empleados para fundamentar la argumentación y llegar a solventes conclusiones, convierten el libro del Dr. Larrañaga en una referencia para seguir profundizando en el complejo imaginario medieval.

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN  
Universidad de Cantabria

EXTERMANN, Grégoire / VARELA BRAGA, Ariane (eds.): *Splendor marmoris. I colori del marmo tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2016, 496 pp., ilus. color. [ISBN 978-88-657-292-44]

Organizado en cuatro grandes apartados, se resume la importancia del gusto por la decoración en mármoles policromos que practicada en la Roma antigua, con especial esplendor en la época de Trajano, se difunde desde Roma a toda Italia y a Europa a su través. Su uso responde a un deseo de magnificencia de la Antigüedad traducida por el Renacimiento con el resurgir de sus técnicas.

El estudio del desarrollo de esta técnica en Roma se trata en diversos artículos como el que se ocupa de la transformación y empleo de los mármoles antiguos romanos, la actividad del poco conocido arquitecto Giacomo di Castignola y la importancia de la cantera de Bosco Marengo en la que se fragua la obra del convento dominicano de Santa Croce fundado por Pio V. Otro destaca la importancia del taller de escultura en Roma de los hermanos Della Porta, Giovanni Battista, Tommaso y Giovanni Paolo, sobrinos de Tommaso Della Porta il Vecchio. Colaboraciones más breves tratan de las capillas de Santa Caterina dei Funari en Roma o de la decoración a *comesso* de la capilla de los Caetani en Santa Pudenziana.

Un segundo apartado se dedica a la difusión de este gusto por la decoración de mármoles policromos en otros países de Europa. Un estudio se ocupa de su desarrollo en El Escorial (Madrid) y del interés de la Custodia del retablo llevada a cabo con mármoles de procedencia española así como de la obra de las monumentales armas heráldicas que coronan los cenotafios. Otras aportaciones analizan la obra en pódido de Francesco di Giovanni Ferrucci del Tadda, que interviene en la obra de la decoración de la santa casa de Loreto, el gusto de la famosa familia veneciana de los Grimani por los mármoles coloreados, centrandó el estudio en los que decoran su Palacio de Santa Maria en Venecia, la que se ocupa de Jean Menard y el escultor Giuliano Menichini y aclara con nueva documentación la exacta relación que este último sostuvo con el Virrey de Nápoles Perafán Enriquez de Ribera, Duque de Alcalá y las obras menores que realizó para el conocido palacio de la Casa de Pilatos en Sevilla. Continúa una amplia relación de obras de mármoles policromos en la España del Seicento en centros como las Clarisas de Villafranca del Bierzo, los encargos del duque de Lerma y *la tavola con trofei e guerrieri* que perteneció a don Rodrigo de Calderón, hoy en el Prado, las conservadas en Cádiz, en la Capilla de San Fausto en Mejorada del Campo (Madrid) o las fuentes encargadas por el Marqués del Carpio como la copia de la famosa de los Cuatro Ríos del Bernini. Se analiza a continuación el gusto por los mármoles policromos en Portugal en su doble aspecto de los utilizados en altares o los que decoran superficies como paredes, destacando las obras realizadas en San Roque de Lisboa, la de San Benito de Saude y la que se perdió por el terremoto y fuego del siglo XVIII en la iglesia de Loreto y la llegada a Portugal de artistas italianos como Giovanni Casale y la de Joao Bap-

tista Castello y otros. Por último se trata del interés de los mármoles policromados en la reordenación y decoro del Palacio de la Granja, obras patrocinadas por Felipe V e Isabel de Farnesio, con el nombramiento de Carlo Bernusconi para la obra de pavimentación, las chimeneas de mármol que decoran las habitaciones y se revisa la importante colección de escultura de Felipe V e Isabel de Farnesio recogida en el Catálogo de Aiello.

La tercera sección bajo el título de *Simboli e magnificenza* agrupa otros trabajos en los que se destaca el interés de la Iglesia contrarreformista por relacionar sus edificios con los de la Antigüedad como muestra de su primitivo origen. Se estudia concretamente la llegada a Nápoles de Giovan Antonio Dosio y Domenico Fontana que reciben el nombre de Arquitectos reales. A continuación se estudia la modernización de la Capilla del Balzo, de fundación trecentista, en la iglesia de Santa Clara a cargo de Jacopo Lazzari *en elegante sintesi tra architettura e decorazione*. Se estudia la decoración en mármoles policromos en Sicilia de la que ya dio noticia el texto de 1724 de Vicente Auria, y de su desarrollo en Palermo y en Messina en conexión con la Antigüedad. Otro estudio se ocupa del interés en la Francia de Luis XIV y años siguientes por encontrar en tierras francesas canteras que produzcan materiales que puedan sustituir a las italianas aunque no se alcanzó la igualdad deseada. Se estudian los tabernáculos eucarísticos españoles que a partir del magnífico ejemplar del Escorial constituyen un conjunto extraordinario de muestras del uso de los mármoles policromos en su construcción, con especial dedicación a los conservados en tierras de Jaén. Otra colaboración destaca en su introducción el interés del mármol verde de origen griego muy apreciado en las construcciones romanas y se detiene en la labor de Francisco Antonio Franzoni, activo bajo el Pontificado de Pio VI, y con abundante documentación destaca alguna de sus obras más conocidas como la Taza Rosa de los Cisnes en el Museo Pio Clementino.

La cuarta sección se ocupa de la Estética y del cambio del gusto en parte a través de la evolución política y comercial de la adquisición del mármol. Así ocurre en Francia que debido a la insuficiencia de sus canteras y la dificultad de la adquisición del mármol italiano utilizan en la decoración de sus edificios mármoles procedentes de monumentos de la Antigüedad como los famosos de Leptis lo que estimuló los estudios de los eruditos sobre la Antigüedad con las consiguientes consecuencias. Otra participación se detiene en el análisis del famoso discurso de sir Joshua Reynolds en la Real Academia en 1780 uno de cuyos párrafos ha sido interpretado hasta la actualidad como el rechazo de la escultura policromada en parte porque se ha interpretado mal al no considerársele en el contexto de todo el texto con referencia a las teorías de Winckelmann y al movimiento del neoclasicismo. Más adelantado en el tiempo el tratado de Faustino Corsi (1823) explica las condiciones y modos del coleccionismo de mármoles policromado en estas fechas, reflejo del gusto estético de su sociedad, el análisis de la escultura policromada de Carl Fabergé en Rusia y la revisión de las doctrinas estéticas sobre la decoración polícroma arquitectónica y en las artes menores como la de Jones.

La publicación es de extraordinaria importancia por el tema tratado estudiado en magníficas colaboraciones por autores de reconocido nombre en el mundo artístico. Su presentación tipográfica ayuda a su lectura y proporciona al estudioso un rico material disperso en otras publicaciones.

MARGARITA M. ESTELLA

REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba: *Lucas Mitata. Un escultor singular; h. 1525-1598*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2016, 168 pp.; ilus. b/n. [ISBN: 978-84-8448-873-6].

El nombre del escultor despierta desde el principio el interés de la lectura de esta publicación por ser artista cuya obra ha despertado controvertidas opiniones sobre su filiación. La autora ha desvelado en su intensa investigación archivística muchos de los enigmas que se habían planteado en la, no obstante, escasa bibliografía que se ocuparon de ellos.

Situado el artista en el entorno artístico de su tiempo y región, la autora delinea su biografía con numerosos datos inéditos localizados en diversos archivos y a continuación inicia el análisis pormenorizado de su obra documentada y conservada. Destaca el estudio del sepulcro de D. Fernando Chaves de Robles y de su esposa, contratado en 1559 y presidido por el bellísimo relieve en alabastro del *Llanto sobre el Cristo muerto*, cuya obra arquitectónica se encomendó al maestro Pedro de Ibarra, sustituido por Lucas Mitata, que se encarga de realizar el citado relieve, reflejo de la doble influencia de Juni y de Becerra. Para la comprensión de su obra en madera policromada es esencial la descripción de su gran Retablo de San Juan Bautista en la parroquia de Fuenteguinaldo (Salamanca).

Entre sus obras documentadas y no conservadas destaca su participación en los Arcos Triunfales erigidos en Madrid a la entrada de la reina Ana de Austria en la capital en 1570, descritos con minuciosidad por López de Hoyos con mención de sus artistas. La intervención de Mitata demuestra su habilidad en figuras mitológicas de gran tamaño en yeso e incluso en el diseño de uno de estos arcos.

La atribución de varias esculturas, retablos y sepulcros al escultor son muy razonables y aumentan el catálogo, muy completo, que la autora ha redactado con otras numerosas noticias sobre su actividad, que, aunque aún presenta incógnitas a resolver, como el de su formación, conforman una magnífica biografía de este artista, *raro hombre en su profesión* en palabras de López de Hoyos.

Queremos advertir que estas breves notas quizás no dan idea del intenso trabajo de la autora en la localización de datos sobre el gran número de retablos, esculturas y otras obras menores y sus ilustraciones recogidas en la publicación que aconsejan su lectura pausada.

MARGARITA M. ESTELLA

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; MÍNGUEZ, Víctor. *Cuatro Reyes para Sicilia. Proclamaciones y coronaciones en Palermo, 1700-1735*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Granada: Universidad de Granada, 2016, 194 pp. ISBN: 978-84-16356-89-9 (UJI); 978-84-338-5982-2 (UGR).

Los estudios acerca de la fiesta, como elemento artístico y cultural de primer orden, han generado en ámbito internacional gran cantidad de aproximaciones a la llamada *performing monarchy*, monarquía ceremonial o escénica. En ellos han ido cobrando fuerza los análisis que consideran la fiesta y el arte generado por ella, efímero por definición, dentro de un proceso legitimador que tiene en cuenta no sólo los valores instrumentales y simbólicos sino también el carácter horizontal con el que afecta por igual a las élites y a las clases populares locales, en el que los viejos lenguajes, tradiciones y símbolos son reelaborados y reorganizados en pro de una construcción ideológica y simbólica al servicio de la monarquía. Con esta nueva publicación, los profesores Pablo González Tornel y Víctor Mínguez se consolidan como referentes en los estudios relacionados con lo festivo, al desarrollar con carácter minucioso, exhaustivo y erudito las proclamaciones y coronaciones de los cuatro monarcas que ocuparon el trono siciliano entre 1700 y 1735, al morir sin descendencia el último de los Habsburgo españoles, Carlos II: los reyes Felipe V Borbón (1700), Vittorio Amadeo de Saboya (1720), Carlos VI Habsburgo (1713) y Carlos Borbón (1735).

El análisis se acompaña de un cuidado estudio histórico, pero esencialmente de un depurado trabajo documental y bibliográfico en el que las imágenes adquieren un protagonismo principal, junto al texto de las proclamaciones. Con ello, se desvela la importancia concedida a lo que Burke llama las “imágenes llamativas”, es decir aquellas que tienen la capacidad de actuar en la potenciación de la fabricación de la memoria, como las que tienen que ver con el ceremonial y con los rituales de representación. Un acierto de esta investigación es su voluntad de trascender lo descriptivo para trabajar las imágenes artísticas, tal y como fueron concebidas: con una función evocadora o simplemente informativa del cuerpo de la noticia; pero, no por ello exenta de la intención de crear opinión y evocar matices ideológicos. Así, junto al análisis de las transiciones de poder que se sucedieron en poco más de tres décadas en la capital siciliana, Palermo, las obras artísticas de arquitectos, escultores y pintores son descritas como un estallido barroco al servicio de la exaltación de cada uno de los monarcas, cuya procedencia diversa y, en ocasiones de dudosa legitimidad, quedaba disipada por la bruma densa de los contenidos de los escritos ideados y elaborados con el trazo de la pluma que serpenteaba entre la historia, la religión, el mito o la alegoría como vehículos de conexión entre el poder del rey y la relación con sus súbditos.

Con una acertadísima pregunta: ¿Cómo se crea un rey?, se inicia el trabajo para dar respuesta a una cuestión nada baladí. La institución monárquica es pensada tradicionalmente en términos de dinastía y sucesión. Un ritmo lógico de continuidad sobre el que se asienta el poder monárquico y, en general, las fórmulas de representación del poder.

Para comprender el complejo escenario político e ideológico, pero también urbano, el libro se inicia con una mirada a la ciudad. El primer capítulo, “Palermo 1700-1735. Una capital y cuatro reyes”, introduce al lector en la trama urbana de la ciudad siciliana en época altomoderna, en la que el eje rectilíneo del Cassaro, que comunica el mar con el Palacio Real, se configurará como *via triumphalis* por la que hacer discurrir la celebración de los triunfos de cada uno de los monarcas. Esta necesaria y clarificadora introducción ve su desarrollo en el capítulo V, “Los cuatro reyes”, en los que la ceremonia, el recorrido y el arte desarrollado son analizados en estrecha asociación al estudio de las relaciones festivas que fueron publicadas como parte integrante de la fiesta en cada una de las proclamaciones. En ellas la información detallada

y la memoria gráfica ofrece, a través de la crónica fijada por la imprenta palermitana, un recorrido narrativo a través de las descripciones y las imágenes grabadas del ceremonial, monumentos y altares, como parte indisoluble de los mecanismos informales de difusión política, social y cultural del discurso monárquico. Estas vinculaciones entre imagen y fiesta y la propia pervivencia de las imágenes son tratadas en los capítulos II y III: “La fiesta como escenificación del poder” y “La pervivencia del mito de los Habsburgo en el Setecientos”.

Un certero análisis de los elementos que caracterizan la fiesta en época moderna, con especial atención a las ceremonias celebradas en el seno del Imperio español. Este hilo trazado en el tapiz del ceremonial se teje en consonancia con el capítulo IV, “Significado de las coronaciones palermitanas del siglo XVIII. Un pacto entre el príncipe y la ciudad”. Las celebraciones con las que se festejan los ascensos al trono de Vittorio Amadeo de Saboya y Carlos Borbón recuperan el protocolo de las grandes ceremonias pretéritas, cuya explicación estriba en la presencia física del saboyano y del duque de Parma en la ciudad de Palermo en el momento de su reconocimiento como monarcas. Rituales que, en las primeras décadas del siglo XVIII, suponían un raro ejemplo de exaltación al servicio de la monarquía. El último canto de cisne de una institución que se adentraba en el camino de su obligada transformación, o su fin, según supiese aplicar cómo había de entenderse el poder y la relación con sus súbditos.

ESTER ALBA PAGÁN  
Universitat de València

KOLLER, Alexander / KUBERSKY-PIREDDA, Susanne (eds.): *Identità e rappresentazione: Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*: Roma: Campisano Editore, 2016, 533 pp., ilus. color y b/n [ISBN: 978-88-98229-58-1]

La publicación de este volumen se debe a un proyecto interdisciplinar titulado *Roma communis patria* ideado por la *Bibliotheca Hertziana* de Roma, con el apoyo financiero del Max Planck, y cuyo objetivo es la investigación en el ámbito de la identidad nacional en la Edad Moderna. En mayo de 2013 el grupo de investigadores internacionales se reunió, por primera vez, bajo los auspicios de este centro alemán y del *Istituto Storico Germanico* de Roma, con el fin de presentar los primeros resultados y proponer perspectivas futuras de análisis.

En este marco, los profesores Koller y Kubersky-Piredda, y los especialistas convocados en esta obra, han tratado de dar respuesta a cuestiones como cuales fueron los criterios identitarios que unieron a los grupos de connacionales, que tipo de sentimiento de afiliación tuvieron y cómo estas directrices ejercieron un papel preponderante en la promoción edilicia y en la decoración artística de sus principales iglesias. Las primeras conclusiones, presentadas en esta obra por más de veinte expertos, analizan proyectos decorativos de diversa índole promovidos por la comunidad española, portuguesa, británica, francesa, germánica, polaca, e incluso eslava, croata e iliria, así como las iniciativas artísticas impulsadas en Roma por aquellos que provenían de territorios situados en la propia península italiana: florentinos, sieneses, boloñeses, lombardos, napolitanos y piemonteses. La obra afronta también asuntos como la dinamización de la música nacional, a partir de la presencia de maestros de capilla, músicos y cantantes de varias nacionalidades –también españoles–, y las actividades de los notarios extranjeros en Roma a principios del siglo XVI, en un ensayo que ha subrayado el peso de los escribanos hispánicos entre su colectivo.

Se ha reflexionado también acerca de qué tipo de estrategias adoptaron los “extranjeros” para distinguirse de otros forasteros y de los romanos en los proyectos de cultura visual que impulsaron entre 1450 y 1650, una elección cronológica que se justifica a partir del papel preponderante que Roma ejerció en la resolución de conflictos religiosos y en la moderna configuración de la red clientelar y diplomática europea. Las aportaciones, casi todas en lengua italiana, revelan que la comunidad española en Roma, tuvo una importante y dilatada presencia en diferentes sectores y, para ello, los autores han utilizado fuentes de archivo inéditas, la mayor parte romanas, aunque quizá convendría haber sido más persistentes con la búsqueda e identificación de material análogo en España.

A este propósito, la directora del proyecto se ha ocupado de las naciones que tutelaron la representación política y la reforma católica: España, Francia y el Sacro Imperio. Sus reflexiones amplían precedentes contribuciones, como las pioneras de Justo Fernández Alonso y las más recientes de Enrique García Herrán y Manuel Vaquero Piñeiro, junto a una tesis doctoral, defendida por Stefania Albiero, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en el año 2014. Las convergencias entre la noción de identidad castellana y la de los catalanes y aragoneses, constituyen la propuesta de la profesora Silvia Canalda i

Llobet, que ha realizado una síntesis entorno a las fuentes que vehicularon el nacimiento de la iconografía de la Virgen de Monserrat. James Nelson Novoa, por su parte, ha descrito el papel de António da Fonseca (h-1515-1588), mediador entre la nación portuguesa y la facción castellana en Roma.

La diversidad de los temas afrontados, las diferencias en cuanto al enfoque metodológico, así como el modo en el que cada una de estas naciones se confrontaron, no solo con los locales, sino también con otras comunidades residentes en la Urbe, hacen que los resultados de este primer volumen con contribuciones al proyecto *Roma Comunnis Patria* sean excelentes, pero también que deban completarse en un futuro. Los índices resultan indispensables para un trabajo coral de este tipo y, por ello, se han incluido dos, por una parte, el de los nombres (pp. 513-525) y, por otra, el de los lugares (pp. 526-533). Quizá habría sido interesante presentar una bibliografía completa al final, dado que los aparatos de notas de cada contribución son extensos y, en ocasiones, específicos, pero, muy probablemente, este asunto se resolverá en el próximo volumen.

La proyección de esta línea de investigación, casi inabarcable e inagotable, exige a los miembros del proyecto *Roma comunnis Patria*, firmeza y continuidad en un proyecto que, todavía, tiene mucho que decir acerca de las comunidades de extranjeros y forasteros que encontraron, en la mayor parte de las ocasiones, afecto, protección, intereses comunes y hospitalidad en la Roma de la Edad Moderna.

MACARENA MORALEJO ORTEGA  
Universidad de León

LAGUNA PAÚL, Teresa (coord.): *Facistol de la Catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla / Cabildo Catedral Metropolitano Sevilla, 2016 [ISBN 978-84-472-1804-2]

Prologado por el profesor Alfredo J. Morales, quien ya atribuyó el diseño del facistol a Hernán Ruiz el Joven en 1994, el libro despliega en seis capítulos, las aportaciones de los participantes en la recuperación de esta gran pieza del Renacimiento español, que comenzó su andadura en el ámbito de los trabajos de la XXI edición del Aula Hernán Ruiz, en la Catedral de Sevilla a finales del mes de octubre del año 2014, que fueron recogidas en el II tomo de las Actas bajo el nombre “Las horas, las palabras y el facistol” (ISBN978-84-938923-6-4) y que lo hacen en este libro con mayor profundidad y exhaustividad.

Una novedad es que, como apunta Alfredo J. Morales en el prólogo, por primera vez se dedica una monografía completa a una sola pieza de mobiliario litúrgico, consecuencia de un proyecto definido en sus elementos funcionales y simbólicos.

Lo que en las Actas fue “artífices y documentos para la historia del facistol, *el atril grande del coro de la Catedral de Sevilla*”, aparece aquí en el capítulo 1, con un nuevo epígrafe “El facistol de la catedral de Sevilla. *Templum musicae*” revisado y escrito por la profesora Teresa Laguna Paúl. Entre las noticias puntuales extraídas del Archivo Capitular sevillano se constata la presencia del escultor Juan Marín y sus ayudantes en la realización de los relieves en madera y los moldes para las esculturas y relieves que fundió Bartolomé Morel, de Juan Bautista Vázquez en las esculturas del templete, del entallador Magnus Homan y de varios entalladores flamencos incorporados en los años 1563-65 a la nómina catedralicia, del Maestro mayor de Carpintería y, ante la ausencia de una traza documentada, se apunta la posibilidad de una estrecha colaboración entre Hernán Ruiz el Joven y los maestros de capilla catedralicios a través del chantre Luis de Medina, apuntando la posible relación del maestro de capilla Francisco Guerrero en el diseño del mueble al subrayar la presencia de la planta centralizada con el viaje que le llevó hasta Tierra Santa. Luis de Vargas debió colaborar aportando los modelos figurativos del programa iconográfico del cuerpo inferior y de la atrilera, y Juan Bautista Vázquez entregó los del templete de remate.

Lo minucioso del análisis documental lleva a explicar algunos asientos muy claramente definidos como el encargo de herramientas especiales para la atrilera, incluso la existencia de nuevos artífices, hasta ahora desconocidos como son los pagos al impresor Alonso Hernández de Córdoba por los grabados de las planchas de boj de los pedestales de las columnas.

En el segundo capítulo, Francisco Pinto reflexiona sobre los procedimientos de la arquitectura, los órdenes arquitectónicos que permiten dar a cada pieza su medida, el uso de la perspectiva y las correcciones visuales. Los puntos principales en que incide serían: Hernán Ruiz y su manuscrito. El empleo del transferente, recurso utilizado por Hernán Ruiz y la relación del facistol con el manuscrito, sugiriendo la posibilidad de empleo de una maqueta, así como con otros elementos litúrgicos de la catedral como el tabernáculo para la capilla del Sagrario y sobre todo la referencia a la capilla musical de la catedral y a las relaciones entre música y arquitectura.

Laguna se plantea una revisión de aspectos poco tratados como los referentes a modelos arquitectónicos usados en este caso o el papel que la música jugó como motor funcional y simbólico de su diseño, coincidiendo en la reflexión final de que el facistol constituye un objeto en lugar fronterizo entre la arquitectura y la música. La reproducción del *Quadrivium* en cada una de las caras de la atrilera: aritmética, geometría, música y astronomía que toda arte debe contemplar, lleva a considerar el facistol como expresión de las virtudes y cualidades que deben observar sus miembros. Delicados programas simbólicos que no pueden quedar al margen del diseño de la obra.

El capítulo “Un ingenio: geometría y movimiento del facistol” en las referidas actas se ha reordenado para su mejor comprensión. Tras el dedicado propiamente a la restauración del facistol con el epígrafe “Madera y metal, funcionalidad y cromatismo del mueble” se han articulado otros tres capítulos, “Trazo, arquitectura y perspectiva” (Pinto Puerto) y los dos últimos “El modelo digital del facistol” (Roque Angulo) en los que se describe el modelo digital utilizado, aclara el uso del transferente de Hernán Ruiz para conseguir un efecto proporcionado y equilibrado en el que se percibe la destreza y la inteligencia del autor del diseño y por último la “planimetría” resultante del levantamiento utilizado, realizada por los tres especialistas citados, dibujada con gran claridad, métodos que sin duda pueden servir de modelo para futuras intervenciones sobre otras piezas.

La claridad de exposición y la exhaustividad de cada apartado hacen que la obra del facistol sevillano sea al fin conocida y modélica en su estudio, de modo que los interrogantes que se hacen aquí, pueden servir de base para otros estudios tanto sobre programas simbólicos en otro tipo de piezas, como los escritorios, como en la búsqueda de soluciones arquitectónicas similares para otros muebles o conjuntos de la época, para los que sin duda el de la catedral de Sevilla tuvo que ser referente fundamental.

MARÍA PAZ AGUILÓ  
Instituto de Historia, CSIC

PORTÚS, Javier: *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid: Museo del Prado, 2016, 304 pp. con ilus. [ISBN 978-84-8480-327-0]

El ensayo parte de la sugerente exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado entre finales de 2016 e inicios de 2017, responsabilidad también de J. Portús, jefe de conservación de pintura española (hasta 1700) de la institución. La complementariedad entre exposición y libro se aprecia en el título y subtítulo que comparten. El primero, sintetiza la esencia de una muestra de 137 piezas, de las que buena parte procedían del museo, y con rasgos que abordan la representación de la actividad artística, principalmente pictórica, así como las expectativas de sus artífices, pues con frecuencia conllevan intenciones reivindicativas que evidencian la concepción del arte como actividad intelectual y ciencia liberal. Por su parte, el subtítulo refleja más la aportación del libro, donde se analiza el material visual de la exposición, especialmente cuadros y grabados, al que se suman otras referencias visuales, así como abundante material textual, con lo que se completa no sólo la imagen que el artista tiene de su práctica individual y colectiva, sino la que se conforma en la sociedad. De manera consustancial, se realiza una reflexión sobre el mundo de las imágenes que ahonda en los aprecio, usos y funciones que mudan a lo largo del tiempo. Las citas, la bibliografía y la introducción, como también lo hacían algunos de los títulos de las secciones de la exposición, evidencian la tradición en la que se inserta el ensayo, con aportaciones desde la iconología, la historia social, la psicología, la antropología histórica...

El marco espacial es España, con especial protagonismo del ámbito cortesano, y relevancia de centros como el sevillano, el valenciano, el vallisoletano... Incluso, se emplean ejemplos de otros bajo la misma corona, como el portugués y el americano, aunque se evitan terceros, como los italianos, por razones comprensibles en el equilibrio del discurso, si bien es compensado por las referencias a los artistas italianos que atendieron la demanda surgida en la decoración del Escorial y palacios reales. El marco temporal del estudio, que es lo único que queda fuera de la información de su portada, comprende desde los inicios del Renacimiento hasta los de la Edad Contemporánea, con especial brillantez en el análisis del siglo XVII.

La obra presenta una estructura coherente mediante cinco capítulos de extensión desigual, que crean dos bloques. El primero, formado por el capítulo inaugural y más extenso, se dedica a las tipologías metapictóricas de temática religiosa. Mientras que el segundo comprende los capítulos restantes y distribuye la temática laica. En ambos se muestra la evolución desde la omnipresencia religiosa de raíz medieval a la nueva relación que se establece a partir la Ilustración, donde el criticismo cuestionará su aura mágica. A esta estructura se superpone una trama más compleja, en la que los múltiples planos de análisis dan lugar



a decenas de epígrafes con discursos interrelacionados, y que en algunos casos son susceptibles de diversas posibilidades combinatorias.

El cap.1, dedicado a la imagen religiosa, estudia cómo la tradicional vinculación entre arte y religión continuó en los siglos XVI y XVII, y contribuyó a definir la vida cultural y diversas identidades; desde la más general y colectiva hasta la estrictamente artística. En este sentido, se subraya el éxito de obras realizadas con pretendida mediación divina, como los “autorretratos” de Cristo, las realizadas por ángeles y las atribuidas a personajes evangélicos, como san Lucas, principalmente para las imágenes marianas, y Nicodemo, para los crucificados. Estos precedentes eran los que con frecuencia se utilizaban para justificar las imágenes en la tradición cristiana, así como para enaltecer y legitimar la práctica de sus artífices.

El cap. 2 se adentra en las apologías de la pintura desde temáticas laicas en el Siglo de Oro. Por un lado, a través de los mitos grecorromanos y los escritos de la Antigüedad, que fijaron arquetipos. Por otro, mediante la vinculación de los artistas al poder. Y finalmente, por actitudes reivindicativas que dejan testimonio y memoria en sus obras, como su retrato como “intruso” en diferentes temáticas o en otras que son en sí un género. A este último se dedica especial atención en el análisis de sus recursos de expresión e intenciones. Para lo primero, resulta de interés el estudio de los posibles atributos, como el compás, instrumento reivindicativo de la consideración de arte liberal. Mientras que de lo segundo lo es el análisis de cómo fijan o construyen la memoria.

En el cap. 3 se aborda la legitimación de las artes, y especialmente de la pintura, a través de la caracterización psicológica del artista, la defensa del principio horaciano, y las reflexiones que expresan la idea de progreso continuo como algo consustancial a las artes liberales, como defendieron Carducho en su tratado y Velázquez en *Las Hilanderas*. Este cuadro se convierte en epicentro del libro, pues un detalle sirve de portada, su análisis se realiza en el capítulo central y se destaca como una obra de sofisticada composición y de numerosos niveles de significación, entre los que descuella su carácter reflexivo sobre la misma práctica artística, sobre el peso de la tradición como magisterio, emulación y reto de superación. Con la misma intención interpretativa de la tradición pictórica en España, el capítulo acaba con el estudio de los primeros intentos hacia una Historia nacional de la pintura.

En el cap. 4 se tratan los cambios que avanzado el siglo XVIII acontecieron y son reverso y continuidad de epígrafes anteriores. Por un lado, se destaca el creciente papel del Estado en la esfera cultural. La relación supone un amparo institucional, ejemplificado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que connotará la imagen real. La institución ofrecerá a los artistas una formación reglada en las artes liberales, y un estrado para la defensa de sus aspiraciones. Por otro lado, se subraya la incidencia del nacimiento de la moderna Historia del Arte, que impondrá la perspectiva histórico-artística como modo de aproximación a las obras artísticas. En concreto, una primera historia de la pintura española se identifica en el “Elogio de las Bellas Artes” (1781), que Jovellanos pronunció en la citada academia; y se recuerda la aportación de Ponz, Bosarte, Ceán Bermúdez... Finalmente, se constata la inflación de retratos y autorretratos de artistas, con la incorporación de valores subjetivos.

El cap. 5 se inicia con una disertación sobre Goya, bisagra entre épocas y prototipo del cambio hacia la nueva figura del artista contemporáneo, pero que se muestra no tanto como inesperada revolución, sino como culminación de un proceso inserto en la tradición artística española; y se finaliza con la creación del Museo del Paseo del Prado en 1819, plasmación urbana del proceso de enaltecimiento de la labor artística, y que, a buen seguro, nos emplaza a su conmemoración.

LUIS ARCINIEGA GARCÍA  
Universitat de València

ILLÁN MARTÍN, Magdalena: *Luis Jiménez Aranda. Un pintor sevillano en el París de la Belle Époque*, Sevilla: Diputación de Sevilla (Col. “Arte Hispalense”, nº 108), 2016, 209 pp., 16 ilus. [ISBN 978-84-7798-392-7].

Luis Jiménez Aranda se vio obligado, en su primera juventud, a asumir la antigua frase de tradición mediterránea que señala que debajo de un árbol grande, no pueden crecer más que árboles pequeños. Esta vieja sentencia hubo de aplicarla a su carrera profesional como pintor, al tener como hermano mayor a José Jiménez Aranda, del que le distanciaban ocho años y, al mismo tiempo, una enorme diferencia de consideración artística, ya que gran parte de la clientela de su época encumbra al mayor e infravaloró al pequeño. Por ello, Luis hubo de esforzarse especialmente en la primera parte de su trayectoria profesional en encontrar un estilo propio, que le diferenciase de su hermano y, al mismo tiempo, le permitiese gozar de una

personalidad creativa independiente. Para ello, renunció a firmar con el apellido Jiménez Aranda, como lo hacía José, limitándose a consignar en sus obras su nombre y el apellido Jiménez.

Este preludeo al comentario de la excelente monografía que Magdalena Illán acaba de dar conocer es esencial para entender la obra de este artista sevillano, que terminó siendo francés de adopción y falleciendo en tierras galas después de haber desarrollado en ellas una dignísima carrera artística, en la que figuran algunas pinturas que, en su momento, hicieron que grandes sectores de la opinión artística le encomiasen, incluso por encima de las alabanzas que su hermano cosechaba.

Resume este trabajo de la doctora Illán la trayectoria de Luis Jiménez, comenzando por sus inicios formativos en Sevilla, que perfeccionó estudiando en Roma a partir de 1868, lo que le permitió ir adquiriendo un espíritu internacional alejado de los rasgos localistas que imperaban en Sevilla. Sigue refiriéndonos Magdalena Illán la vida de este artista, señalando la importancia que para él tuvo su traslado a París en 1875, donde conectó con un mundo artístico imbuido en la modernidad, en el que se interesó por los muchos aspectos que podían extraerse de la vida cotidiana, describiendo escenas que tenían lugar en plazas, mercados, iglesias, cafés, museos y hospitales. Finalmente, esta monografía narra con pormenor la última faceta de este pintor, que transcurrió en Pontoise, ya que a partir de 1891, quizás cansado por el ajeteo de la vida parisina y a los 56 años, se trasladó a esta pequeña localidad no lejana de París y dotada de un ambiente apacible que le permitió llevar una vida retirada, aunque sin dejar nunca su actividad creativa. Allí, envuelto de la paz y el sosiego de lo rural, encontró numerosos motivos de inspiración que plasmó en pinturas de carácter costumbrista, tanto del ámbito rural como del doméstico, alcanzando en ambas modalidades un todo unitario que, con el tiempo, iba elevando su calidad.

Muy interesante es el espacio que Magdalena Illán concede a estudiar las relaciones de Luis Jiménez con España, adonde con frecuencia viajaba, esperando sobre todo que su pintura fuese tan bien valorada en Madrid como lo fue en París. Sin embargo, en la capital hispana la crítica no entendió bien sus conceptos expresivos y sus contenidos, manifestando hacia él una animadversión propia del academicismo oficial de la corte que no entendía bien el arte que se realizaba al otro lado de los Pirineos. Ciertamente, Luis Jiménez estaba muy lejano del adocenado arte oficial madrileño, mostrando una libertad creativa basada en una notoria superioridad intelectual y técnica que había adquirido en su plenitud creativa parisina.

Es, pues, este libro de Magdalena Illán, una interesante aportación, no solo al conocimiento de Luis Jiménez como pintor de origen sevillano, sino de las circunstancias históricas que le correspondieron vivir y de los sucesivos movimientos artísticos que presencié. Posteriormente, el Impresionismo, el Simbolismo, los Fauves, el Expresionismo, el Cubismo e incluso la abstracción se desplegaron delante de sus ojos, sucediéndose vertiginosamente, lo que promovió intensos cambios de pensamientos críticos que produjeron que artistas como él pasasen a un segundo término de consideración e incluso al olvido, del que ha sido rescatado por esta monografía.

ENRIQUE VALDIVIESO  
Universidad de Sevilla

MACARTNEY, Hilary / MATILLA, José Manuel (eds.): *Copied by the Sun. Talbotype illustration to the Annals of the Artists of Spain by Sir William Stirling Maxwell. Studies and Catalogue raisonné*. Madrid: Museo Nacional del Prado / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016, 2 vols., 365 pp. y 66 pp. [ISBN: 978-84-8480-322-5; 978-84-15245-53-7 (vol. 1); 978-84-8480-323-2; 978-84-15245-54-4 (vol. 2)]

Este trabajo sirvió de Catálogo a la exposición *Copiado por el sol. Los talbotipos de los 'Annals of the Artists of Spain' de William Stirling Maxwell*, que tuvo lugar en el Museo Nacional del Prado entre mayo y septiembre de 2016, comisariada por Hilary Macartney, profesora de la University of Glasgow, y José Manuel Matilla, Jefe de Conservación de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado. Fue una muestra que tuvo lugar gracias a la colaboración del propio Museo del Prado, el Centro de Estudios Europa Hispánica y el National Media Museum (Bradford, Inglaterra). El texto es el resultado de una exhaustiva investigación sobre las imágenes que acompañaron al primer escrito de historia del arte que contó con fotografías, el citado *Annals of The Artists of Spain*, publicado en 1848 por Stirling Maxwell, y que a la postre también fue uno de los libros más influyentes en el estudio del arte español.

Además de su propia experiencia en España y de libros anteriores como el de su amigo Richard Ford (*Hand-book for Travellers in Spain*, 1845), Stirling partió de los tratados españoles y, especialmente, del texto del *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez (1800), al que consideraba su guía principal (*chief guide*). La condensación de datos que aportaba el *Diccionario* le abrieron la posibilidad de llevar a cabo una

narración continua y cronológica de la evolución del arte español, dando nacimiento a un texto que se alejaba de trabajos anteriores de vidas de artistas o libros de viajes, y en el que, si bien la pintura y los pintores ocupaban el lugar preferente, se percibía el interés de Stirling por la arquitectura, la escultura, el grabado o las artes decorativas.

Si esto ya de por sí era una profunda novedad, tras conocer los pioneros experimentos que estaba realizando William Henry Fox Talbot (1800-1877), Stirling advirtió las posibilidades que el uso de los talbotipos podían aportar a un texto sobre las artes. Pidió la colaboración del fotógrafo Nicolaas Henneman, ayudante de Talbot, y acompañó a los tres volúmenes de texto de los *Annals* con uno de imágenes, del que solo estampó cincuenta ejemplares para regalar principalmente a amigos y colaboradores.

Sin embargo, las dificultades de fijar las imágenes en esos primeros experimentos fotográficos fueron enormes. En primer lugar las fotografías solo se podían realizar al exterior y a la luz del día, lo que impedía lograr reproducciones de gran parte de las obras de arte de las que se hablaba en el texto, presentes en su mayoría en iglesias y museos. Por lo que Stirling tuvo que ingeniarse la reproducción de imágenes que él o sus amigos tenían en sus colecciones, o conseguir copias de las obras originales que se pudieran fotografiar en el laboratorio al aire libre de Henneman. Como ha ocurrido a menudo en la historia de la fotografía, el método que se ha considerado más veraz, la reproducción de la realidad circundante a través de un medio “objetivo” como la fotografía, se convirtió también en un sistema impostado, pues en ocasiones no hubo más remedio que realizar fotografías de grabados y estampas, precisamente las imágenes a las que el nuevo método fotográfico venía a sustituir.

*Copied by the Sun* es fruto de una investigación multidisciplinar dirigida por Hilary Macartney y José Manuel Matilla, en la que han colaborado historiadores del arte, historiadores de los primeros tiempos de la fotografía y especialistas en técnicas de estampación y arte sobre papel. El libro se divide en dos partes. Una primera con seis estudios monográficos en los que, además de los comisarios, han colaborado David Weston, Larry J. Schaaf, Brian Liddy, Colin Harding, Jim Tate y Maureen Young. Estos ensayos abordan la biografía de Stirling Maxwell y su interés por España y el arte español, la problemática de las reproducciones fotográficas y sus condicionantes de uso y conservación, el trabajo pionero de Talbot y su metodología fotográfica, y el porqué de la elección de las imágenes que dieron lugar al ejemplar iluminado de los *Annals*. Una segunda parte la constituye fundamentalmente un exhaustivo catálogo razonado de las sesenta y ocho reproducciones fotográficas utilizadas en dicho cuarto volumen de los *Annals*, realizado por Hilary Macartney, José Manuel Matilla y Beatriz Naranjo.

Además, el texto viene acompañado por un segundo tomo que recrea, a modo de facsímil ideal, el citado volumen de ilustraciones, uno de los objetivos de la investigación por la difícil conservación de los talbotipos originales. A su vez, el primer tomo, con los estudios y el catálogo razonado, se ajusta también a las dimensiones de la edición original común de Stirling, por lo que ambos volúmenes forman una elegante presentación. En definitiva, un estudio de extraordinario rigor y de referencia para el conocimiento de un tema de repercusión internacional en el ámbito de la historiografía artística española.

DAVID GARCÍA LÓPEZ  
Universidad de Murcia

ÁVILA, Ana: *Fotografía y sociedad en la isla de El Hierro a través de la cámara de Matías Padrón (1854-1926)*, Tenerife: Gobierno de Canarias, 2015, 493 pp. [ISBN 978-84-7947-638-0].

En el reciente *VII Encuentro de Historia de la fotografía. Fotografía y Sociedad* (Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, diciembre de 2016) se suscitó un interesante debate a raíz de una mesa redonda dedicada a la figura de los “fotógrafos menores”. Aunque su objetivo era presentar una serie de estudios sobre fotógrafos locales poco o mal conocidos, la discusión derivó hacia el sentido, pertinencia y uso del término “menor”. ¿Qué es un fotógrafo menor? ¿Menor en relación a qué o a quiénes? ¿Cuándo deja de ser menor un fotógrafo? Está claro que ese concepto se inspira en determinados discursos y metodologías de la Historia del Arte que anteponen como criterios normativos, el valor de las obras maestras y de los grandes artistas y restan importancia a los trabajos de otros autores que han tenido poco reconocimiento histórico o una escasa fortuna crítica. De hecho, al margen de las consideraciones de carácter técnico o estético –que podían variar, según los casos–, la característica común de los fotógrafos presentados en aquella mesa, era la exigua repercusión que, tanto en vida como tras su muerte, tuvo su trabajo, realizado en el contexto de la fotografía amateur pero también en el de una fotografía profesional ajena a los avatares y preocupaciones artísticos. ¿Significa eso que una obra desconocida y condicionada por un cier-

to aislamiento geográfico, es decir, alejada de los centros de influencia, y asumida, a veces, desde una distancia personal respecto a las directrices o modas del momento, carezca de interés o deba ser relegada a la categoría de una producción secundaria o menor?

La fotografía española está repleta de ejemplos de fotógrafos que hasta principios de los años 80, eran total o prácticamente desconocidos y que, por tanto, quedaron excluidos o fueron citados de forma tangencial en las primeras historias de la fotografía en nuestro país. Fotógrafos como el toledano Casiano Alguacil (1832-1914) o el gallego Virxilio Vieitez (1930-2008), son solo dos exponentes significativos de este proceso de recuperación de la memoria y obra de muchos autores olvidados. Gracias a la progresiva divulgación de su trabajo, mediante exposiciones o publicaciones, se ha podido reubicar y valorar a estos fotógrafos como protagonistas importantes, o cuanto menos interesantes, de la historia de la fotografía en España. Pero, ¿cuántos Alguacil o Vieitez permanecen todavía en el anonimato de esa historia y cuántos quedarán confinados en el epígrafe de “fotógrafos menores”?

Matías Padrón Padrón (1854-1926), encaja a la perfección en este perfil y en este debate: como fotógrafo aficionado desarrolló una intensa actividad creativa en la isla canaria de El Hierro, en los primeros años del siglo XX. En este sentido, su obra misma es un testimonio de la voluntad de superar las adversidades del aislamiento y la lejanía geográfica, para elaborar un discurso propio inspirado en las estéticas y preocupaciones fotográficas del amateur, y en los nuevos postulados artísticos. Su trabajo tuvo una mínima trascendencia (que, por otro lado, él mismo no buscaba) y quedó relegado tras su muerte, al entorno familiar. No obstante, a finales de los años 80, la revista *BASA*, del Colegio de Arquitectos de Canarias, presentó por primera vez, un artículo sobre su obra y en 2002, figuró como un protagonista relevante en la exposición *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)*.

Lo que en esos textos eran solo aproximaciones al perfil humano y artístico de este fotógrafo, se ha convertido ahora, en el libro *Fotografía y sociedad en la isla de El Hierro a través de la cámara de Matías Padrón*, de la historiadora del arte Ana Ávila, en una exhaustiva y documentada biografía, que va más allá del retrato personal y familiar para profundizar en el carácter polifacético de su actividad artística (fotografía, pintura, arquitectura), analizando con una excelente precisión, el contexto social y cultural de la isla en aquella época.

Ávila ha organizado y presentado la producción fotográfica de Matías Padrón, agrupándola por series formales o temáticas que ayudan al lector a comprender mejor la dimensión real de su trabajo y su idea de la fotografía como medio de representación y registro de lo cercano. La suya fue, y así lo constata este libro, una mirada amateur que indagaba en las posibilidades del lenguaje fotográfico para articular una reflexión sobre la vida cotidiana y el tiempo, detenido y reflejado en los rostros cambiantes de sus familiares y amigos. Contemplando estas imágenes de Matías Padrón, reunidas y estudiadas por Ana Ávila, se demuestra una vez más, que no hay fotografía menor, que solo hay maneras distintas de ver, formas diferentes de entender y usar la fotografía, que solo hay fotografía.

CARMELO VEGA  
Universidad de La Laguna

CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel (ed.): *Ciudad y comunicación* (527 pp.; ISBN: 978-84-617-5575-2); *Ciudad y artes visuales* (374 pp.; ISBN: 978-84-617-5583-7); *Ciudad, arquitectura y patrimonio* (504 pp.; ISBN: 978-84-617-5584-4). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea-Universidad Complutense de Madrid, 2016, illus. b/n.

La Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid y el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC acogieron en noviembre de 2015 los *IV Encuentros-VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, impulsados por el grupo de investigación “Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea” y apoyados por los proyectos de investigación “Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos”, “50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)” y “Museos y barrios artísticos: arte público, artistas, instituciones”; apenas un año después, en septiembre de 2016, aquel esfuerzo ha desembocado en la edición física de tres libros independientes, incluso con identificadores ISBN distintos, en realidad tres volúmenes de un mismo proyecto, tal cual indican su procedencia y su diseño compartido.

Cada uno de ellos viene introducido por el Director del evento científico, Miguel Ángel Chaves Martín, quien explica la orientación teórica del mismo, señala las especificidades del volumen en cuestión y da las gracias tanto a las instituciones como a los participantes; cada uno, a continuación, reproduce las ponencias

inaugurales presentadas por los expertos y compila un número variable de comunicaciones, en principio repartidas en cuatro sesiones divergentes y complementarias pero descartadas en la publicación definitiva, que prefiere una ordenación alfabética estricta, sin distinciones, quizá para facilitar el manejo de semejante volumen de información.

El primero recoge las contribuciones del día 18, las de la mesa *Ciudad y comunicación*, a saber, la ponencia de M. López Suárez sobre la ciudad futurista (no así la de E. Vincenot sobre el turismo en La Habana de principios del siglo XX) y treinta y nueve comunicaciones derivadas de las sesiones “Publicidad, comunicación y espacio social”, “Cine y ciudad”, “Paisajes, relatos e imágenes urbanas” y “Ciudad y nuevas tecnologías”.

El segundo corresponde a las intervenciones del día 19, de la mesa *Ciudad y artes visuales*, encabezadas por las ponencias de R. Ruiz Alonso sobre esgrafiado en la arquitectura y de J. Bautista Peiró junto a J. A. Canales sobre los diez años del festival *Poliniza* en Valencia, para dar paso a veintiséis comunicaciones en torno a “Arte urbano, performances, graffiti”, “Escultura y ciudad”, “Ciudad, fotografía y arte público” y “Arte, estética, espacio público, eventos e instituciones”.

El tercero y último, que lleva por título *Ciudad, arquitectura y patrimonio*, en referencia a la mesa homónima, hace lo propio con las presentaciones del día 20: las ponencias de J. Bastoen sobre el debate a propósito de la reconstrucción del Musée du Luxembourg, de P. Chías Navarro sobre los Reales Sitios españoles y de L. Sazatornil Ruiz sobre los recintos de las Exposiciones Universales de París, con la ausencia de L. Méndez Rodríguez sobre el Ayuntamiento de Sevilla; además de veintinueve comunicaciones relativas a las sesiones “Proyecto y forma urbana”, “Patrimonio histórico e imagen urbana”, “Dinámicas arquitectónicas y urbanas contemporáneas” y “Centros históricos, espacios públicos recuperados y paisajes urbanos”.

Se podrá discutir la conveniencia o inconveniencia de escindir el proyecto en tres bloques aislados, o la posibilidad de distribuir las comunicaciones de otra manera, más o menos arbitraria, esto es, la forma final que ha adoptado el congreso, pero pocas dudas quedan acerca de la calidad del contenido, muy variado, como parece imponer el objeto de estudio, y en general de alto nivel y gran interés. Eso, y nada más, determinará su fortuna y su utilidad a partir de ahora.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA  
Instituto de Historia, CSIC

CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Arte desplazado a los hielos. Los artistas españoles del exilio de 1939 en el país de los soviets*. Sevilla: Editorial Renacimiento (Col. “Biblioteca del Exilio-Anejos”, nº 31), 2017, 264 pp., 49 ilus. [ISBN: 978-84-16981-31-1].

“Me quejo, me lamento, de mi destino que, por diferentes causas, me ha llevado hasta aquí, a tener que vivir aquí, a no poder vivir en España. [...] sí sé ya hoy que hay una gran desproporción entre el sacrificio que he hecho y el beneficio que haya podido aportar”.

Con estas conmovedoras palabras, el arquitecto Luis Lacasa daba voz al desarraigo de aquellos que, tras el trágico desenlace de la Guerra Civil española, habían optado por la Unión Soviética como tierra de acogida. Una tierra donde buena parte de las aspiraciones y expectativas de los exiliados quedaron congeladas por grandes dificultades vitales y laborales que hubieron de afrontar los que hasta allí se aventuraron. Este helador panorama inicial es el que sirve de punto de partida para el estudio que aborda en este nuevo libro Miguel Cabañas Bravo. Con el rigor y la profusión informativa que caracterizan sus pormenorizados análisis –previamente dirigidos al panorama mexicano, francés o caribeño, entre otros– el volumen cumple así con una tarea pendiente de la historia del arte dedicada al exilio de 1939, como era detenerse en este poco conocido foco creativo del país de los soviets. Cuestiones ligadas a la distancia impuesta por el idioma, la dificultad de acceso a las fuentes primarias y la falta de una tradición académica generalizada entre España y Rusia son algunos de los factores que han condicionado una menor dedicación a estos temas en la historiografía del arte del exilio, por lo que el libro reseñado resulta, sin ninguna duda, una ansiada novedad.

El volumen se inicia acertadamente con un capítulo dedicado a la presencia soviética en la España de los años treinta, precedente fundamental para entender por qué determinados intelectuales y artistas eligieron la Unión Soviética como destino para huir de las represalias franquistas. Posteriormente, se ofrecen las claves sobre el proceso de desplazamiento forzado y establecimiento en la URSS de los diferentes colectivos que compusieron este exilio, lo que conforma las coordenadas necesarias para adentrarnos, orientados,

en las cuatro décadas de exilio analizadas. Para organizar el estudio del núcleo duro de esta presencia en el foco soviético, Miguel Cabañas ha optado por fijarse, en primer lugar, en los centros culturales de la emigración española, que concentraron el grueso de la actividad creativa. En segundo lugar, la atención se traslada a las trayectorias de los propios creadores: desde la generación madura, que llegó ya adulta y hubo de adaptar forzosamente su bagaje y trayectoria previos a las nuevas circunstancias del exilio, a la de los “niños de la guerra”, que se formaron ya en suelo ruso y aglutinaron la generación más numerosa, brillante y, a la vez, la menos conocida de este relato.

De este modo, el estudio recoge los resultados de investigaciones previas sobre aspectos monográficos y recorridos individuales rescatados por la historiografía, de entre los que cabe destacar el caso de Alberto Sánchez. Protagonista ya de varios estudios y exposiciones, su recuperación ha sido pionera en la mirada al exilio soviético. No obstante, lo que ofrece este libro es poner precisamente el caso del artista toledano, junto al de otros pintores como José Sancha y Julián Castedo, o arquitectos como Manuel Sánchez Arcas y Luis Lacasa, en el contexto de su exilio, ofreciendo así nuevas claves de interpretación sobre las que seguir profundizando en investigaciones futuras. De entre ellas, emerge la interesante constatación de que, a diferencia de otros lugares en los que se mantuvieron determinadas dinámicas en la consideración y práctica artística más tradicional y jerarquizada, en el ámbito soviético la creación española se dirigió a espacios colectivos de gran impacto, como la escena, la arquitectura y el urbanismo, ámbitos que están atrayendo la atención de investigaciones recientes sobre los exilios del 39.

En esta misma línea, una de las conclusiones más jugosas a las que llega Miguel Cabañas es el potencial que ofrece la mirada a la generación más joven del exilio republicano en la URSS, que además, en su relevo a los creadores más maduros desde los años cincuenta, protagonizó también una suerte de deshielo de aquel difícil escenario inicial al que llegaron sus mayores. Se trata, tal y como concluye este libro, de un campo de estudio prometedor sobre el que todavía queda mucho por investigar. En definitiva, *Arte desplazado a los hielos* nos ofrece, de manera documentada y sintetizada, una imprescindible visión panorámica del exilio republicano en el foco soviético para entender factores, claves y procesos de este escenario creativo, y se convierte en referencia obligada para todos aquellos que, en el futuro, continúen desentrañando las aportaciones artísticas de los protagonistas de aquellos helados desplazamientos.

IDOIA MURGA CASTRO  
Universidad Complutense de Madrid

BARREIRO LÓPEZ, Paula: *Avant-garde, Art and Criticism in Francoist Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017, pp. 352, 25 illus., índice onomástico [ISBN: 9781781383223]

Uno de los conceptos claves para comprender el desarrollo del arte del siglo XX es, sin duda, el concepto de vanguardia. Referida en primera instancia a aquellas prácticas experimentales y politizadas que eclosionaron en el primer tercio de la centuria, la vanguardia atraviesa la contemporaneidad como si de un fantasma se tratase, aparentemente derrotada pero siempre operativa. Resulta evidente que el término adquiere significados diferentes en cada contexto y, de hecho, ha sido resemantizado a lo largo de los años en un complejo diálogo entre artistas, historiadores e instituciones. El libro de Paula Barreiro (Universidad de Barcelona) analiza los sentidos que el concepto de vanguardia adquirió en España durante el último franquismo –desde los años cincuenta hasta la muerte del dictador– centrándose en su circulación en los trabajos de un grupo de críticos militantes: Antonio Giménez Pericás, Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván, Alexandre Cirici Pellicer, Tomàs Llorens, Valeriano Bozal y Simón Marchán Fiz. Desde sensibilidades y con intereses diferentes, estos autores trataron de politizar su actividad reconsiderando el rol social del arte y manteniendo una interlocución directa con los creadores de la “segunda vanguardia” que emergía con fuerza en los sesenta.

En los dos primeros capítulos del libro, con el objetivo de situar esa “segunda vanguardia” y los trabajos de los referidos autores, Barreiro ofrece al lector una aproximación crítica a la cultura artística española desde el estallido de la guerra civil hasta la ambivalente apertura desarrollista. Como ha apuntado Bozal en repetidas ocasiones, la vanguardia histórica española apenas había sido un tímido y asimétrico episodio de renovación: “el arte creado en España en los años veinte era más renovador que vanguardista”. Las iniciativas y agentes de la escena local no habrían conseguido conformar un tejido de una densidad, intensidad y autoconsciencia parangonable al de otros contextos europeos. Las experiencias que florecieron durante la II República y que emitieron su canto de cisne en el Pabellón de la *Exposition Internationale des Artes et Techniques dans la Vie Moderne* (París, 1937) fueron interrumpidas con la guerra y el exilio.

Durante la autarquía, el término vanguardia fue proscrito, como si su puesta en juego aludiese de manera directa al programa republicano. Desde una renovada conciencia histórica, uno de los objetivos de los críticos militantes que empezaron a trabajar en los años cincuenta y sesenta fue, precisamente, establecer puentes con la vanguardia anterior a la guerra, en cuyo seno ya se habían producido algunos debates sobre la función del arte en la sociedad que se actualizaban en la lucha contra la dictadura.

La puesta al día metodológica que estos críticos ambicionaban pudo concretarse gracias al establecimiento de redes de trabajo transnacionales (capítulo 3). Esas relaciones fueron especialmente intensas con los contextos francés e italiano, donde autores como Pierre Restany y Giulio Carlo Argan se convirtieron en cómplices necesarios. En cierto sentido, Argan fue el modelo de crítico militante que, como explica la autora, “should –side by side with vanguard artists– contribute to the society that he was living in, supporting the value of the new, the revolutionary and the ideological character of artistic tendencies” (p. 139). El autocuestionamiento del lugar del crítico en la producción del sentido social del arte pivotó sobre una cierta “marxización” de los discursos (capítulo 4). Así, el marxismo impregnaba la cultura antifranquista y, de manera más o menos obvia, constituía la base de los análisis de estos autores, sobre todo en sus declinaciones humanista y gramsciana. Ese “giro sociológico” al que se refiere Barreiro tuvo una proyección sobre las prácticas artísticas del momento, ya se tratase de informalismo, arte normativo, crónica de la realidad o conceptualismos (capítulo 5). Es decir, la inclinación sociológica de la crítica perseguía una transformación efectiva de los modos de hacer en el territorio de la escritura, pero también en el del arte. Si el trabajo teórico aspiraba a convertirse en un modo de intervención en la realidad, lo era, en parte, por su capacidad para dialogar con unas prácticas con las que compartía unas metas políticas concretas. Durante la transición, con la merma de sentido histórico experimentada por la vanguardia –y, en cierto modo, escenificada en la Bienal de Venecia de 1976 (Epílogo)–, estos críticos dirigieron sus intereses hacia nuevos ámbitos de actuación que se abrían en instituciones museísticas y universidades. El descrédito de la vanguardia dio paso a una postmodernidad que se planteó entonces como su definitiva superación.

El libro de Barreiro es una de las pocas investigaciones desarrolladas por un/a investigador/a español/a redactada y publicada en inglés por una prestigiosa editorial académica anglosajona. Es difícil dirimir si esto se debe a la falta de interés hacia el arte español en el contexto internacional o a la incapacidad de la academia española para dar visibilidad a sus trabajos –probablemente, a ambas razones–. Sea como fuere, parece evidente que *Avant-garde, Art and Criticism in Francoist Spain* está llamado a tener un considerable impacto dentro y fuera de nuestras fronteras. Con él Barreiro consigue insertar los debates “locales” en los relatos sobre el arte producido durante la Guerra Fría, principal objetivo del proyecto *Modernidad(es) Descentralizada(s)* del que es investigadora principal. Desde esta perspectiva, las particularidades del arte español ya no se presentan como una especie de producto derivativo de la neovanguardia internacional, sino dentro de los problemas de un occidente periférico desde el cual es posible explorar las limitaciones de la modernidad eurocéntrica.

JUAN ALBARRÁN DIEGO  
Universidad Autónoma de Madrid

GARCÍA GARCÍA, Isabel: *Tiempo de estrategias. La Asociación de Artistas Plásticos y el arte comprometido español en los años setenta*. Madrid: Editorial CSIC (Col. “Artes y Artistas” n.º 66), 2016, 286 pp., 79 illus. b/n y color [ISBN: 978-84-00-10146-6; e-ISBN: 978-84-00-10147-3]

Sabíamos de la elaboración de este libro desde hace tiempo, y siempre lo hemos creído necesario. Necesario por la misma insuficiencia de estudios histórico-artísticos y la contribución que significa al esclarecimiento de una década tan compleja en el arte español como la de los pasados años setenta, especialmente caracterizados por la abundancia de posturas y estrategias artísticas y asociativas emparentadas con el compromiso socio-político. Una década que, acrecentando la línea comprometida y crítica –que no había dejado de crecer en los años anteriores ni se perdería de inmediato en los siguientes–, se situaría equidistante de las conexiones del arte tanto, por un lado, con el predominante “desarrollismo” de la década precedente como, por otro, con el extendido “entusiasmo” de los subsiguientes años ochenta.

Al margen del recorrido introductorio con el que se inicia el libro, el cual intenta caracterizar brevemente el discurrir hasta entonces del arte avanzado en el contexto del régimen franquista –recorrido rápido, particular y, en consecuencia, precisado de más matizaciones–, el verdadero análisis y aportación del trabajo se centra, muy pronto, en esos años setenta y, sobre todo y más en concreto, en la fundación y desa-

rollo dentro de ellos –con sus antecedentes y epílogo– de la Asociación de Artistas Plásticos y sus estrategias.

No es fácil indagar y articular el relato de las complejas fórmulas asociativas y de compromiso que emergieron en los años setenta, una década de grandes transformaciones en España, en la que se intentó dejar atrás el franquismo y poner en marcha la transición. Lo cual también tendría su derivación y continuidad en los años ochenta. Los mismos artistas también precisaron impulsar estructuras que los representaran y con las que contribuir al proceso; estructuras asociativas que acogieran sus ideales, visiones e inquietudes estéticas y promocionaran su trabajo y compromiso. Se trató, por tanto, de una década en la que, numerosos artistas que no rehuyeron la responsabilidad contraída (Rafael Canogar, Juan Genovés, Manolo Millares, Antonio Saura, Pablo Serrano, Lucio Muñoz, Salvador Victoria, Tino Calabuig, Arcadio Blasco, Ángel Aragonés, Agustín Ibarrola, José Duarte, Ricardo Zamorano, José Ortega, Ángel Orcajo, Juan Barjola, José Vento, Santiago Barahona, Eduardo Arenillas, Manuel Alcorlo, Pancho Ortuño, etc.), lograron poner en marcha la lucha por la democratización del arte iniciada a finales de los años sesenta.

En los diez últimos años, ya se habían venido dando pasos previos en el análisis y estudio de las líneas precedentes y paralelas de actuación y agrupación de estos artistas. Pasos recogidos en diferentes trabajos, como los de Mónica Núñez Laiseca, Julián Díaz Sánchez, Paula Barreiro, Noemí de Haro García, Giulia Quaggio, Juan Albarrán, Jorge Luis Marzo o Patricia Mayayo, que, entre otros, contienen interesantes aportaciones, no siempre tenidas en cuenta o a veces olvidadas en el presente libro. Sin embargo, lo que resulta más singular en el estudio de Isabel García es que se ha centrado en las propias fuentes que parten de los artistas protagonistas y en la documentación y noticias de prensa que generó su actuación. El enfoque de la autora también es diferente, puesto que su interés se ha dirigido, en especial, a estudiar y documentar la acción, hasta ahora muy desconocida, de la Asociación de Artistas Plásticos. Un numeroso e importante colectivo sobre el que, a lo largo de los cuatro grandes capítulos del libro, además de aclararnos su relevancia, se va analizando y describiendo la necesidad asociativa de los artistas, los primeros pasos y el respaldo internacional (capítulo 1); la primera etapa del colectivo bajo la denominación de APSA, Promotora de Actividades Plásticas, y sus intentos de diálogo y reconocimiento por la administración franquista hasta la Bienal de Venecia de 1976 (capítulo 2); su reconocimiento y actuación a partir de 1977 bajo las nuevas siglas de ASAP (Asociación Sindical de Artistas Plásticos), logrando su presencia en grandes exposiciones nacionales e internacionales y la movilización de los barrios a través de la cultura (capítulo 3), y, finalmente y de manera epilodal, lo ocurrido en la década de los ochenta, donde la falta de apoyos dejará en el tintero muchos de los propósitos y proyectos. Y es que, en definitiva, la pujanza adquirida en esta última década por la movida madrileña, según concluye la autora, terminó por sepultar la labor de la Asociación de Artistas Plásticos, mientras, seguidamente, la historiografía reciente olvidó este importante capítulo del desarrollo de nuestro arte.

Precisamente a paliar esta laguna y destacar la importancia de la presencia del colectivo se ha dedicado este libro, aportando un serio análisis y relato de su desarrollo, que acompañado de una destacable información gráfica, anexo documental e información de fuentes y bibliografía, sin duda contribuirá a una percepción más justa y atinada de la labor, lucha asociativa y compromiso de los artistas españoles en los años setenta; todo lo cual habrá de tenerse en cuenta en futuros estudios del período.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
Instituto de Historia, CSIC