

Hernández Martínez, Ascensión (ed.) Sos del Rey Católico. Un ejemplo de recuperación de la arquitectura

*Original*

Hernández Martínez, Ascensión (ed.) Sos del Rey Católico. Un ejemplo de recuperación de la arquitectura románica aragonesa. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018, 117 pp. [ISBN: 978-84-9911-493-4] / Ruiz Bazán, Irene. - In: ARCHIVO ESPANOL DE ARTE. - ISSN 0004-0428. - STAMPA. - XCII:365(2019), pp. 106-107.

*Availability:*

This version is available at: 11583/2732062 since: 2019-05-04T19:10:05Z

*Publisher:*

Instituto de Historia (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

*Published*

DOI:

*Terms of use:*

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

*Publisher copyright*

GENERICO -- per es. Nature : semplice rinvio dal preprint/submitted, o postprint/AAM [ex default]

(Article begins on next page)

## RECENSIONES

GARCÍA GUATAS, Manuel: *Los álbumes de Pedrola. Apuntes y acuarelas de Valentín de Carderera en los álbumes del palacio de los Duques de Villahermosa de Pedrola*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico / Diputación Provincial de Zaragoza, 2017, 389 pp., ilus. color (ISBN: 978-84-9911-468-2)

Curioso personaje este Don Valentín de Carderera, zascandil entre las páginas de la historiografía artística de nuestro siglo XIX, empezando por su “Biografía de Goya pintor” en *El Artista* de 1835, que fue la primera sobre el artista, y en tantos otros impresos suyos y de sus contemporáneos de los que fue amigo y, a veces socio como es el caso de los Madrazo. Ya desde sus inicios como pintor se interesó por la acuarela, algo infrecuente en nuestros artistas, como lo sería luego, en Roma, su estudio de la encáustica. Gracias a publicaciones recientes que arrancan con Azpiroz, García Guatas, Gallego, Lanzarote, Elia, García Loranca, García Rama y la Fundación Lázaro Galdiano vamos conociendo sus dibujos y acuarelas.

Si hoy nos atraen estas obras menores, más difícil resulta la apreciación de su labor como retratista. Lo fue de la Reina Gobernadora, Riansares y su parentela en lienzos en los que abusa de los tonos castaños y cárdenos y de las pinceladas gruesas, resultando unas obras secas de las que se podría decir lo que se dijo del Cristo de Pacheco.

Protegido por el Duque de Villahermosa, de quien sería bibliotecario, su estancia italiana espoleó su interés por el dibujo y la pintura al agua, como hacían en Roma tantos pintores franceses y británicos y los aficionados que, acompañados por su tutor, todavía hacían su Grand Tour.

Resulta así una obra que por su temática —los monumentos históricos y las ruinas— es común con la de otros españoles contemporáneos de los cuales el más destacado, sin duda es Villaamil. Pero Carderera a diferencia de éste o de Parcerisa, por ejemplo, hace unas obras ligeras que no buscan la precisión en el detalle como la de éstos, pensadas para la litografía, sino la ligereza del pincel apoyada en un escueto dibujo que alberga unas delicadas gamas de color.

El interés de Carderera por el dibujo y lo que hoy llamamos *obra gráfica* se acrecentó, sin duda, en la biblioteca madrileña del Duque de Villahermosa donde se conservaba la importantísima colección que había reunido el décimosegundo duque, Don Juan Pablo Azlor de Aragón, durante sus embajadas en Turin, Paris y Londres. Hoy nos podemos hacer una idea de lo que fue antes de su saqueo durante la Guerra Civil por los integrantes de la cheka que funcionó en el palacio madrileño. Desaparecidas en su práctica totalidad las obras aunque permanezcan las encuadernaciones que las conservaban, quedan las matrices cuidadosamente cortadas las hojas con una gillette. A esta pérdida hay que añadir los dibujos extraviados en el curso de su reproducción para un artículo sobre el palacio madrileño por mi publicado.

Siguiendo la moda del siglo XIX las obras de Carderera también se agruparon en álbumes para facilitar su manejo durante tertulias y veladas y éstos son los estudiados por Manuel García Guatas.

Después de una *Presentación* por J.A. Sánchez Quero, García Guatas hace un *Estudio introductorio* en el que da cuenta de las vicisitudes de los álbumes pasando a hablar, para situarlos en su tiempo, de las técnicas propias de él: dibujo y litografía. Pasa a considerar, luego, la labor dibujística de Carderera por España y su interés por nuestro patrimonio artístico tan amenazado en aquellos años. Destaquemos en esta faceta su labor en Sigüenza de la que en el *Catálogo* podemos ver sus acuarelas que documentan pormenorizadamente muchos aspectos del cenobio, fundamentales para ver la magnitud del expolio realizado por el Museo de Arte de Cataluña. En *Lugares y casas de los duques de Villahermosa* se recogen aquellas obras que nos describen las posesiones de la familia de su protector a las que se añaden otras, de un carácter nuevo que no encontramos ni en Villaamil ni Parcerisa: las casas de verano. En estos apuntes asistimos al nacimiento de un fenómeno social: el veraneo. Costumbre elegante y nueva, cuando la *Sociedad* se olvida de Carabanchel y su calor y, gracias a la mejoría de los caminos y a la aparición del ferrocarril, emigra como las aves al Norte, especialmente a Zarauz, convertido en núcleo veraniego de las grandes familias y

donde los Villahermosa pasan la temporada. Las obras de Don Valentín podrían servir como ilustración para las novelas de otro conspicuo personaje muy ligado también a los Villahermosa: el académico y jesuita Padre Coloma. Ahí están los escenarios en los que se movían Currita Alborno o Boy; los lugares en los que se hojeaban estos álbumes dispuestos sobre las mesas que centraban las conversaciones en las tertulias. García Guatas nos muestra, con Carderera, cómo evolucionaba la sociedad isabelina y sus costumbres en momentos en que ésta se miraba en la francesa.

Un completo *Catálogo* así como los *Apéndices documentales* acompañados por una cuidadísima *Bibliografía* muestran el concienzudo trabajo realizado por el Profesor García Guatas, quien ha logrado algo poco común: evitar convertir su trabajo, académico, en lo que editorialmente se llama un *coffe-table book*, consideración a la que nos llevaría, a primera vista, la magnífica edición del libro con unas estupendas ilustraciones. Y no olvidemos la galanura del texto que hace muy grata su lectura.

JUAN JOSÉ JUNQUERA  
Universidad Complutense de Madrid

RIVAS CARMONA, Jesús / GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.): *Estudios de Platería. San Eloy 2017*. Murcia: Universidad de Murcia, 2017, 728 pp. [ISBN: 978-84-17157-23-4]

En 1996 el profesor de la Universidad de Murcia D. Jesús Rivas Carmona decidió celebrar con sus alumnos de la recién incorporada asignatura de “Artes decorativas y suntuarias” la fiesta de San Eloy patrón de los plateros (3 de diciembre). Los primeros años se limitaron a llevar un ramo de flores a la imagen del santo que se venera en la Iglesia de San Bartolomé. Pero poco a poco se fueron añadiendo ciclos de conferencias, visitas, inauguración de exposiciones etc., siempre con la platería como protagonista, llegando a convertirse en uno de los programas culturales más importantes de la Universidad de Murcia y en el que se involucraron las autoridades de la misma, así como las administrativas locales y el Gremio de plateros y Joyeros entre otros.

En 2001, el profesor Rivas plantea la posibilidad de publicar un volumen con artículos sobre el tema. La idea fue acogida con entusiasmo por los especialistas en la materia y desde entonces se publica anualmente, coincidiendo con las fiestas de San Eloy. Esta revista ha dado noticia en otras ocasiones de alguno de ellos. El último vio la luz en 2017, siendo distribuido en los primeros días del mes de enero de 2018. La comparación entre ambos es muy significativa. En el primero se publicaron diez y seis artículos. El último recoge cincuenta estudios sobre platería y joyería, ya que esta segunda materia se unió pronto a la primera. A lo largo de los años se han aportado novedades sobre piezas desconocidas tanto de iglesia como de platería civil españolas e hispanoamericanas, noticias documentales sobre plateros, estudio de marcas, el vínculo con las devociones, las costumbres y en general de la sociedad para la que se crean, los gremios, las relaciones de los plateros con otros artistas, comitentes etc. Es notorio comprobar cómo han avanzado y madurado los estudios sobre la platería, iniciando nuevos caminos de investigación a partir de los ya conocidos. Además de los especialistas de toda España, se fueron incorporando estudiosos de otros países, especialmente de Italia y Gran Bretaña.

El último volumen, que es el que ahora nos ocupa, es un claro exponente de lo anteriormente expuesto. El contenido, como siempre, es muy variado. Algunos de los artículos están en lo que podríamos clasificar como en la línea de lo tradicional, sin que esto sea interpretado como un reproche pues aún queda mucho por conocer. En este sentido habría que considerar los de carácter formalista: los que catalogan piezas concretas, generalmente de extraordinaria calidad o completan la visión de algún taller ya conocido (Esteban, Rodríguez Cantero, Pérez Sánchez) o sobre gremios, cofradías y devociones de los orfebres (Miguéliz, Pérez Varela, Santos, García Zapata sobre el Gremio en Bolonia). También se podría considerar en esta línea los que añaden datos documentales siempre tan esclarecedores (Ruiz Calvente, Varas) y los que siguen dando a conocer las marcas de plateros, marcadores y ciudades (Javier Abad sobre Guatemala, Barrón, Méndez). De algunas piezas ya conocidas se hacen precisiones que esclarecen fechas, origen o autoría (Cots, Esteras) y se añaden ajuares litúrgicos (Sánchez Rivera, Ruiz Berná) y noticias de plateros extranjeros en España (Cruz, Dúo, Montalvo).

Pero también hay muchos que abren nuevos caminos como son los que empiezan a recorrer el siglo XIX, hasta ahora un tanto marginado (Martín Vaquero, Alonso). En este sentido cabe destacar los que tratan sobre el joyero real o el de algún prohombre de la época y colecciones de joyería popular (Aranda, Andueza, Lázaro). Especialmente significativo es el que analiza la presencia de las joyas y objetos de plata en las revistas de la época, concretamente, en este caso, en la *Ilustración Española y Americana* (Aliaga) así como los que establecen una relación con otras Artes (Horcajo, Rivas). También hay que señalar la noticia que aporta Re-

quena Bravo de Laguna sobre la aparición en el mercado de la edición original de la *Descrizione de la traça* de Juan de Arfe con el manuscrito crítico de Ceán Bermúdez y su adjudicación al Estado que hizo uso del derecho de tanteo en la subasta para ser incorporado a la Biblioteca Nacional de España.

Entre los extranjeros hay tres del antiguo reino de Nápoles y Sicilia (Cruciata, Guadagna, Vitella) uno de Inglaterra sobre las donaciones de coleccionistas al VAM que hicieron de este Museo tan rico (Kennedy) y uno de Portugal (Vasconcelos).

La edición del volumen correspondiente al año 2018 está ya muy avanzada y le podremos leer a finales de año. En resumen, esta colección de volúmenes, que está muy valorada internacionalmente, ha enriquecido sobremanera el panorama del estudio del mundo de la plata. Es de desear que el profesor Rivas continúe con esta empresa pese a las dificultades que los tiempos de crisis económicas traen consigo.

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE

CASTELLANA, Stefanía: *Johannes Hispanus*, Persico Dosimo. Cremona: Edizioni Delmiglio, 2017, 17 pp., 93 ils. [ISBN: 978-88-941248-6-6]

Esta nueva monografía y catálogo de la obra del supuesto pintor español, pero solo activo en Italia, Johannes Hispanus, ejemplifica a la perfección los métodos, logros y miserias de una historiografía formalista, atribucionista y filológica que sigue gozando de buena/mala salud según el prisma con la que se mire. Partiendo de la tabla firmada de la *Deposición* Saibene (quizá procedente de las clarisas de Santa Maria del Gesù de Milán), desde Berenson y el “*charmeur*”<sup>1</sup> Longhi (quienes lo identificaron con el flamenco Juan de Borgoña), el “*folle*”<sup>2</sup> Zeri y Post (como el valenciano Vicente Joan Maçip, tras el Joan de Joanes del Barón de Alcalalí), a Angulo (como el manchego-valenciano Fernando Yáñez de la Almedina), entre otros muchos y muchas, hasta Marco Tanzi (2000), se ha ido construyendo un corpus pictórico y un itinerario biográfico-geográfico-estilístico (España, la Roma de Alejandro VI, Nápoles, Las Marcas, Ferrara, Florencia, Cremona, Venecia) y una constelación de contactos y filiaciones (Perugino, Piero di Cosimo, el leonardismo lombardo con Giovanni Agostino da Lodi a la cabeza, Bramantino, Lotto, etc.).

El texto se organiza —muy profesionalmente— con una introducción, cuatro capítulos, una coda sobre el Maestro di Santa Dorotea y unas conclusiones, a las que se añaden las fichas de un corpus pictórico de 22 obras, y dos relaciones documentales, del artista (1496-1538) y de la Pala de Montecassiano (1506-1508). Los cuatro capítulos están dedicados respectivamente a la crítica de Johannes Hispanus (desde el descubrimiento de la firmada *Deposición* Saibene de 1893 y su estudio de 1941 y la construcción de su figura y catálogo), la formación (ca. 1490-1496), la madurez (1496-1506) y la fama (1506-antes de 1538).

Castellana parece asumir el legado historiográfico y en buena medida el catálogo, depurándolo, y al mismo tiempo las novedades documentales surgidas a fines del siglo pasado. En 1998, Andrea Zezza vinculaba a nuestro firmante con una serie de documentos (1508-1528) que testimoniaban su actividad en Las Marcas (entre Macerata y Recanati), que nuestra autora amplía con otros también de Macerata (Andrea Trubbiani, 2003).

¿Qué hacemos con todo este *imbroglio*? Sinceramente no tengo una receta para resolver el nudo gordiano de un pintor que firmaba solo dos veces en su vida, en latín como “Ioan[n]es Ispanus” (supuestamente ca. 1503-04) e “ION FC” (en los frescos del Palazzo Bonafede de Monte San Giusto en Macerata, ca. 1525); y que se nos presenta quizá en 1492 con Perugino y en 1496-97 en el Véneto como Messer Zoan Spagna, en 1507 como Giovanni Hispano, en 1509 como Iohanne Iacobi [di Jacobo] de Inspania (por lo que ya podremos desechar su identificación con el Giovanni di Pietro Ispano, ca. 1470-1528 alias “lo Spagna”) y como Iohanne alias Maestro Spagna, hasta el Ioanne Yspano de 1528 y el Maestro Spagna de 1533, último documento que nos lo presenta vivo como vecino (*habitor*) de Macerata, antes de dar por muerto en 1538 al Maestro Ioannis de Macerata (lo que permite desechar la identificación de Dacos de 2001 como un Juan Rodríguez Fernández, que habría regresado a la patria entre 1536 y 1541). Una actividad, de casi treinta años y casi anónima, en Las Marcas entre 1506 y 1533/38 ¿puede considerarse la “fama” y no una “maturità” (y no solo de una década) entre los treinta y tantos y los sesenta años de edad?

Pero desde nuestro modesto, e hispano, punto de vista hay otra cuestión: ¿por qué pintor español? ¿Hay alguna razón no bibliográfica para no pensar en un italiano más que en un nativo de la Península Ibérica,

<sup>1</sup> *Apud* Zeri.

<sup>2</sup> “*Folle, mostruoso, isterico*”, *apud* Longhi, con “*doti di conoscitore e grande ingegno*”.

reconstruyéndole una vida sin un solo documento que no sea una pintura? ¿No podría ser un hijo o nieto de un español que jamás hubiera puesto los pies en Castilla o Aragón? ¿Por qué no cuadraba con la idea de italianismo de los años cuarenta-cincuenta del siglo pasado? ¿Son aún válidos los “tratti veristici di matrice iberica” de Zeri? ¿No deberíamos volver al sensato “*Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo*” de Arquímedes de Siracusa? Pero que ese punto no solo sea el siempre alegre y veleidoso *occhio del conoscitore*.

FERNANDO MARÍAS  
Universidad Autónoma de Madrid / RAH

PEREDA, Felipe: *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2017, 495 pp., 110 figs. y 32 ils. [ISBN: 978-84-16662-19-7]

Existen libros (como nos ha recordado el teólogo americano Ben Witherington III) interesantes (y éste lo es, y bien narrado y escrito) e importantes, y libros que constituyen estudios fundacionales o seminales, que plantan una semilla o abren nuevas vías y, por lo tanto, ensanchan nuestro campo y nuestra mirada. Este nuevo libro de Felipe Pereda encaja en la tercera categoría y es una magnífica aportación a nuestra historiografía *in the expanded field*, apasionante, profunda y sofisticada, sobre un tema apenas hollado a no ser por una obsoleta, por no decir vetusta, hagiografía de las imágenes sagradas. Pereda intenta reconciliar —tras aportaciones básicas en nuestra más reciente cultura visual de confrontación y sustitución—, arte y religión en nuestra teoría y práctica artísticas del Siglo de Oro de los Felipes (II, III y IV); y ello, consciente del divorcio historiográfico vigente entre ambos a causa de dos factores: la exorcización de lo religioso en aras de la secularización de la cultura y la banalización —por excesos del confesionalismo— al limitarse a la constatación de la fe en el pasado a través de las imágenes como producto monolítico.

Frente a estas dos posturas, Pereda propone analizarlas como si hubieran sido “argumentos como formas para creer” (p. 53), como testimonios del desvelamiento de la[¿una?] verdad que transforma al espectador en su testigo ocular, en el marco de una época y un espacio en el que fe y creencia ya no eran sinónimos y el problema de la fe era ya una cuestión epistemológica, y en un Siglo en que el método se había transformado en la perspectiva de la retórica forense, las agendas buscaban la certeza de la espiritualidad, y los artistas se obsesionaban con las paradojas de la verdad y la ilusión<sup>4</sup>, la presencia y la ausencia, el engaño y el desengaño<sup>5</sup>.

Ante los temas propios de una cristología y de la esencia probatoria de la evidencia visual, el supuesto naturalismo hispano —ni el metaestilístico natural y transtemporal ni el coyuntural del siglo áureo— se transforma en una nueva exigencia que habría requerido “el verdadero retrato” de la divinidad, de los santos pero también de los vivos (Sor Jerónima de la Fuente) y la verdadera narración histórica de las imágenes, todas ellas voluntariamente “autópticas”, como representaciones de testimonios evidenciados como imágenes “verdaderas” —léase iguales— y no solo como semejantes.

La aproximación del autor a este nuevo territorio se lleva a cabo a través de una introducción sobre “el arte de creer” frente a las dudas que empiezan con las neotestamentarias y pictóricas (de una anónima en Baltimore a Zurbarán y López de Arteaga) del apóstol Tomás, siete casos ejemplares de imágenes altamente singulares, y un epílogo con el unamuniano *Cristo de Velázquez* como pretexto y síntoma.

De esos siete, de diverso calado, sobresalen los dedicados a la interacción de los Cristos de cuatro clavos con el *titulus* con un *Hic est* cuatrilingüe, que plantea los problemas historiográficos que van desde la lengua de Jesús al carácter eucarístico y sacramental de las crucifixiones —las imágenes del crimen— del Hijo de Dios encarnado; a la construcción inquisitorial de una falacia testimonial y procedimental del episodio del vejamen judeoconverso del crucifijo en la calle madrileña de Infantas y la serie de lienzos (ca. 1650) del Cristo de la Paciencia; a las verónicas, *mandylia* y santos sudarios —de un Zurbarán fluido a las

<sup>3</sup> Y no solo el “presumibile periodo di tirocinio in Ispagna” y el “solvente di netto sapore spagnolo” de Zeri (1948), conocida la *Deposición* solo a través de una fotografía de Longhi.

<sup>4</sup> Aunque conllevaran, como otro corolario, el escepticismo y la incredulidad.

<sup>5</sup> Que quizá hubiera que precisar conceptualmente y analizarlo a la luz de términos como el de collusion (Michael Kubovy 1986, pp. 78-84), como ilusión como conciencia del error perceptivo (no como caída en el error perceptivo en el engaño), en relación con el concepto de la suspensión voluntaria y momentánea de la incredulidad, en aras de la fe poética, de Samuel Taylor Coleridge (1807), o en aras de la ficción pictórica.

réplicas de la *Sindone* para la importación devota— como figura y vestigio y reliquia; a la recuperación —como problema historiográfico— de los *cristos* más sanguinolentos y milagrosos de la nuestra geografía medieval y altomoderna entre su naturaleza aqueiopoyética y las estrategias de su exhibición; a las esculturas que sangran y sus espectadores que acaban creyendo como *longinos*.

Quizá de menor relevancia pudieran ser los capítulos dedicados a Sor Jerónima, la *evidencia* de su futura santidad como mártir y el Velázquez “antropógrafo”, o a “La túnica de José” y su representación de la mentira desvelada. ¿No era el sevillano consciente de la propia ficción de su desvelamiento?

La reconstrucción de los episodios que llevaron a la producción de tales imágenes se hace con un sorprendente grado de riqueza, erudición, sofisticación y complejidad, a partir de una excepcional multiplicidad de saberes, historiográficos, filosóficos, antropológicos y teológicos, ante los que hay que quitarse el sombrero, como don Vicente Acero ante Miguel Ángel y Siloé. No obstante, siempre puede haber un pero; a mi juicio se pierden algunos factores como el de los clientes, e incluso el de los artistas, como individuos pensantes (creyentes o escépticos), y sus agendas particulares en los procesos productivos e interpretativos; las intenciones de los comitentes —incluso por encima de las de los pintores o escultores— se nos escapan, pues la elección de la lengua de Cristo jamás sería algo inocente, como tampoco la aceptación o rechazo —incluso como idolátrico— de una “teoría fuerte del culto a las imágenes”.

Este magnífico libro sobre el arte de la verdad y el arte de creer replantea *ab ovo* una cara —y no todas— de nuestro afacetado Siglo de Oro. Queden para otro momento esas otras, aunque probablemente no puedan ser contempladas con las mismas *vistas*. Pues, al mismo tiempo y sin caer en flagrante contradicción, este texto se nos presenta como producto de una vivencia altamente personal que permea todo el libro, entre un sentimiento trágico de la existencia y un fuerte deseo volitivo de la creencia frente a la duda.

Hacemos sinceros votos para que su semilla no caiga en el campo baldío de los extremismos secularizantes y confesionales.

FERNANDO MARÍAS

Universidad Autónoma de Madrid / RAH

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena. *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2017, 667 pp. y 23 ilus. [ISBN: 978-84-9159-094-1]

La publicación completa de todos los inventarios de la princesa doña Juana de Austria es motivo de felicitación, pues hasta ahora solo el de 1573 había sido publicado parcialmente por Pérez Pastor en 1914 y el de 1553, realizado antes de su viaje a Portugal, no lo había sido nunca. Y además, con buen criterio, han sido completados con el de las tasación y almoneda conservado en el Archivo de Palacio, en el que se ofrecen datos interesantes sobre los precios de la tasación y los personajes que las adquirieron. Sera constante la relación de piezas que aparecen después en el inventario de Felipe II. Ello se completa con un apéndice documental del reparto de bienes que la emperatriz Isabel realizó a sus dos hijas María y Juana, que permite efectuar una valoración del incremento de la colección llevado a cabo por la princesa a lo largo de su vida, mostrando sus gustos y preferencias.

En la introducción se destaca el afán coleccionista de la princesa, llamando la atención las joyas y los relicarios, y destacándose la protección los artistas. Pérez de Tudela al registrar los inventarios nos ofrece una amplia lista de quienes estuvieron en relación con doña Juana: Mercaderes de piedras preciosas, Justo Fit, Juan Bautista Láinez, Alonso Muñoz, platero, Gianpaolo Poggini, medallista, pintores como Alonso Sánchez Coello, arquitectos como Juan Bautista de Toledo, Pacciotto o Antonio Sillero, marmolistas Juan de Lugano o Diego del Rivero, Gaspar Becerra, Diego de Urbina, Juan de Cereceda, Esteban Jordán o Francisco Giralte.

Son muy interesantes Las comparaciones y coincidencias con los de la emperatriz Isabel y el propio Carlos V, reunidos y publicados el año 2010 por Fernando Checa, como es el caso de las tapicerías del inventario de 1553.

El inventario de 1553 se realizó en orden alfabético, chapines, cueras bordadas, etc. ocupando ya las diferentes piezas de oro diez folios, muy inferior en número las de plata para seguir con la relación de piezas de adorno personal hasta el folio 41 en el que se vuelve al orden alfabético “almoadas, arquillas”. Inmediatamente se continúan las “cosas de oro de todas suertes”, recogándose a continuación más de mil perlas. Si en el primer inventario destaca la abundancia de piezas de oro, el segundo, el redactado a su muerte en 1573, es incluso más exhaustivo y, aun haciendo hincapié en las joyas y piezas ricas, no va por orden alfabético sino que comienza describiendo el oratorio grande, con los cuadros y los relicarios, la mayor parte de los cuales fueron reseñados por Pérez Pastor, añadiendo los ricos ornamentos, un elevado

número de libros ricos, las preciosas piezas de la India que de manos de la emperatriz Isabel pasaron a la princesa y que adquiridas por Felipe II fueron regaladas a Ana de Austria, o los preciosos bufetes de plata que Pérez de Tudela reconoce pudieron pasar de un inventario real a otro, comparando y encontrando las coincidencias con doña María de Hungría, Carlos V o Isabel de Portugal.

A partir del folio 11 se recogen los relicarios estando hasta el folio 25 inventariadas las reliquias que la autora ha referenciado concienzudamente, como por ejemplo el atril heredado de doña María de Hungría (fol. 22-24). Por citar un ejemplo en el fol. 225 con el nº 89 se recogen “seis caxones de hebano con sus molduras de lo mismo que deben haber sido de algún escritorio...” (p. 834), advirtiendo que podrían ser los que adquiere Felipe II en la almoneda de su hermana con los que el ensamblador Martín Beuger le fabricó una escribanía, según aparece en una nota de la sección de Consejos del AHN. Aparecen asimismo manipulaciones de la propia doña Juana como los dos escritorios sin cerraduras de “hebano y Brasil todos cubiertos de chapas doradas labradas de tauria, cada uno con diez caxoncitos que eran caxones de un escritorio que su Alteza deshizo para meter un ynoscente que dio a sus monjas tasados ambos en quince mil mrs.” (fo. 225, nº 91). Destaca igualmente el elevado número de escritorios de Alemania, más de veinte, algunos con un alto precio de tasación, cerca de noventa mil mrs. o el labrado en atauxia de hierro, citado más arriba, valorado en mas de cincuenta mil, ejemplos que permiten advertir la gran calidad de los objetos que componían las colecciones de doña Juana.

Completan el volumen las ilustraciones de las piezas seguras, cuadros y objetos valiosos que estuvieron en posesión de la princesa avalados ahora por su inclusión en los inventarios. Estamos pues ante un importante y valioso acercamiento a las colecciones reales realizado concienzudamente y de gran utilidad para el estudio de los diferentes aspectos que en ellas aparecen.

MARÍA PAZ AGUILÓ

ROSAURO, Elena: *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*. Murcia: CEN-DEAC, 2017, 292 pp., 19 ilus. b/n [ISBN: 978-84-15556-43-5].

Podría decirse que la violencia ha sido uno de los temas “clásicos” de la Historia del Arte. Los análisis de obras que ofrecen visiones explícitas de terribles castigos corporales o la teorización acerca de la transmisión de fórmulas para la representación de emociones extremas ha ocupado a historiadores del arte desde hace décadas. Al interrogar esas imágenes del sufrimiento ajeno, por lo general bellas y cautivadoras, que pueblan los museos —desde los frisos del Partenón al martirologio barroco—, nos asaltan de manera inevitable algunas preguntas acerca de su pertinencia. ¿Hasta qué punto contribuyen a embellecer e, incluso, a erotizar el dolor del otro?, ¿nos ayudan a comprender la verdadera dimensión del sufrimiento humano?, ¿acaso esas representaciones no han sido diseñadas para neutralizar cualquier respuesta empática por parte del espectador, atrapado por lo que Stephen Eisenman denominó “efecto Abu Ghraib”? En efecto, estos debates se proyectan hasta nuestra actual iconosfera, repleta de imágenes de las violencias que sufren a diario millones de seres humanos alrededor del planeta. Desde los Estudios Visuales, una nómina creciente de académicos trata de desentrañar los sentidos sociales de esas imágenes, al tiempo que piensan la potencia de ciertas prácticas artísticas a la hora de cortocircuitar ese poderoso flujo visual con el objetivo de posibilitar una toma de conciencia e, incluso —por qué no—, una respuesta crítica.

Sobre ese territorio se asienta el libro de Elena Rosauro, *Historia y violencia en América Latina*, en el que la autora ofrece un análisis minucioso de dieciséis trabajos producidos entre 1992 —Quinto Centenario del “Descubrimiento”— y 2012 —celebración de los Bicentenarios de las independencias— que hacen referencia explícita a la violencia política sufrida en la región. Esa “cartografía” se articula en tres bloques que se corresponden con otras tantas estrategias desarrolladas por los creadores al tematizar la violencia: a) trabajos que parten de imágenes de carácter documental extraídas de los medios de comunicación, b) piezas que juegan con tradiciones iconográficas locales, y c) proyectos en los que se ponen en primer plano elementos materiales en tanto huellas de la violencia.

Antes de profundizar en ese corpus de obras, Rosauro desarrolla los “conceptos-fuerza” que orientan su análisis: violencia e historia. La violencia política aparece aquí caracterizada como “aquella que trata de imponer un cierto orden y visión del mundo sobre un territorio y sus habitantes” (p. 13). Como todo ejercicio de poder, la violencia tendría siempre una dimensión discursiva que solo puede comprenderse si se inscribe en un tiempo y espacio concretos. En ese sentido, la autora prefiere hacer énfasis en el concepto de historia —y no en el de memoria— en tanto aquella puede contribuir a repolitizar el análisis de un pasado-presente repleto de conflictos irresueltos, condicionados por desigualdades económicas, dinámicas sociales y relaciones de poder que difícilmente pueden llegar a resolverse en un gesto reconciliador. Así,

las obras que convoca la autora no son estudiadas como ejercicios individuales de memoria, sino como “artefactos críticos en los que las temporalidades y la construcción de la historia se entrelazan con la violencia, y en los que las violencias pasadas son rescatadas por los artistas para arrojar luz sobre las violencias presentes” (p. 51).

Esos complejos diálogos entre historia y violencia se convierten aquí en una vía para superar ciertos tópicos identitarios, más o menos afortunados —lo fantástico, lo político—, que desde hace décadas planean sobre el arte producido en América Latina. Como toda construcción historiográfica, el arte latinoamericano ha sido presentado en el sistema global del arte como una especie de *otro* exótico, bien con un sentido folclórico-carnavalesco, bien como un repositorio de proyectos politizados de carácter colectivo/colaborativo. Atendiendo a la profusión de prácticas centradas en el sufrimiento de las víctimas, Rosauro propone el par historia-violencia como un eje sobre el que debería pivotar toda relectura del arte latinoamericano que quiera alejarse de lugares comunes para profundizar en la compleja y dolorosa actualidad de la región.

Buceando en esa actualidad y poniendo en contexto cada una de las obras analizadas, la autora trata de superar la dialéctica iconoclastia/iconolatría que suele polarizar los posicionamientos a propósito de las imágenes de la violencia política: “Ni toda representación de la violencia es un artefacto político por se, ni tampoco toda representación de la violencia exotiza el lugar al que hace referencia, o del que procede el artista que la realiza” (p. 76). Desde esta perspectiva, sería tan peligroso condenar a priori toda imagen de la violencia por presuponerle un efecto narcótico, como asumir que su visibilización contribuye de suyo a generar una conciencia crítica en el espectador. Si la violencia política se manifiesta de maneras muy diversas, las estrategias para comprenderla, visibilizarla y denunciarla serán igualmente variadas. La eficacia y pertinencia de los trabajos que se aventuren en ese territorio dependerá de los marcos institucionales y discursivos en que estos sean producidos y recepcionados. El libro de Rosauro contribuye de manera notable al debate sobre un problema que, por desgracia, parece inherente a nuestras sociedades, tanto por sus reflexiones en torno a trabajos concretos de un indudable interés como por el aparato teórico que nos ayuda a pensar críticamente las imágenes de una violencia que no cesa.

JUAN ALBARRÁN DIEGO  
Universidad Autónoma de Madrid

MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (dir.): *Museo de Covadonga. Catálogo de sus colecciones*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2018, 420 pp., 300 ilus. color [ISBN: 978-84-09-03788-9]

La publicación de esta obra se inscribe en el marco de las conmemoraciones vinculadas con Covadonga en el año 2018 (XIII Centenario del origen del Reino de Asturias y I Centenario de la Coronación Canónica de la Virgen de Covadonga y de la creación del Parque Nacional de la Montaña de Covadonga). Ha sido promovida y editada por la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, según un convenio de colaboración establecido con el Arzobispado de Oviedo, y está en preparación una edición en inglés. Es, además, fruto de la intensa labor de investigación acometida en los últimos años por el grupo de investigación “Ceán Bermúdez” de la Universidad de Oviedo, coordinado por el profesor Vidal de la Madrid y formado por un distinguido grupo de investigadores de larga y destacada trayectoria (Yayoi Kawamura y Javier González Santos, junto a Javier Barón Thaidigsmann, del Museo del Prado, y Alfonso Palacio, del de Bellas Artes de Asturias). La obra, por tanto, completa el riguroso análisis histórico-artístico publicado anteriormente por el grupo en *El santuario de Nuestra Señora de Covadonga. Historia y patrimonio artístico* (Gijón, Trea, 2015), que fue, a su vez, resultado de un proyecto de investigación del Plan Nacional, financiado por Ministerio de Economía y Competitividad y titulado *El Real Sitio de Nuestra Señora de Covadonga. Historia del santuario, catálogo de su patrimonio histórico-artístico y proyecto museístico* (HAR2012-33670). Se trata, en definitiva, de un amplio conjunto de actividades que pretenden poner en valor la singular trascendencia histórica, religiosa y paisajística del santuario de Nuestra Señora de Covadonga. Un inteligente y bien meditado proyecto para la reinstalación del Museo de Covadonga, reinterpretando sus colecciones a partir un exhaustivo y documentado catálogo razonado como herramienta fundamental para el nuevo plan museológico.

El elegante volumen, con más de 400 páginas y profusamente ilustrado (con unas 300 imágenes a color de gran calidad), se organiza a partir de sendos estudios introductorios que contextualizan adecuadamente el detallado catálogo razonado. Comienza con la historia del Santuario, firmada por el doctor en Historia de la Iglesia Juan José Tuñón Escalada, abad de Covadonga durante una década, que recorre los oscuros orígenes medievales, el patronazgo real, la renovación en el siglo XVIII y el impulso episcopal, hasta llegar



al ambicioso proyecto de creación de una gran santuario nacional. A continuación, un riguroso ensayo de Vidal de la Madrid reinterpreta la historia del conjunto arquitectónico, desentrañando el itinerario ideológico que transforma la orientación del histórico “templo del milagro” que, tras el incendio de 1777 y con el apoyo de Carlos III, pretende convertirse en “Templo de la Corona” con un revolucionario proyecto de Ventura Rodríguez y que, tras su frustración y casi un siglo de abandono, se acabará convirtiendo, ya en tiempos de la Restauración alfonsina, en el “templo de España”, un gran santuario nacional, símbolo venerable de los orígenes de la monarquía.

A partir de aquí, y a lo largo de 300 páginas, se extiende el catálogo de las colecciones, precedido por un breve estudio del propio edificio que alberga el museo, su tradicional sede del antiguo hostel Favila, un notable conjunto de aires regionalistas. Continúa después con el estudio razonado de las 133 piezas que conforman la colección, entre las que destacan algunos buenos ejemplos de escultura madrileña, andaluza o filipina, pintura, dibujos y estampas (con certeras aproximaciones de Javier González Santos), una pequeña pero significativa relación de retratos modernos (a cargo de Alfonso Palacio) y una interesante colección de orfebrería, metales, mobiliario, relojería y textiles, detalladamente estudiada por Yayoi Kawamura.

El resultado es un exhaustivo y riguroso catálogo que permite el más alto nivel de acceso a la información y que se completa con buenos anexos de bibliografía, con estudios sobre piezas tan singulares como el óleo “Don Pelayo en Covadonga” de Luis de Madrazo o de sendas representaciones de la Virgen de Covadonga. Por último, un documentado estudio de Javier Barón presenta el notable conjunto de 17 retratos de los reyes de Asturias pertenecientes a la Serie Cronológica de los Reyes de España, ideada por José de Madrazo. Este conjunto, depositado en el Museo de Covadonga desde 1884, representa casi la quinta parte de los ochenta y siete encargados (y la cuarta parte de los setenta y dos conservados), es propiedad del Museo Nacional del Prado y ha sido recientemente restaurado, con el apoyo del Principado de Asturias, y adecuadamente reinstalado en las salas del renovado museo, donde ya pueden ser contemplados los lienzos de Luis Madrazo, Carlos Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Cano de la Peña, Bernardino Montañés o León Bonnat, entre otros notables pintores de Historia de finales del XIX.

Se trata, en definitiva, de una completa y necesaria obra que da visibilidad a la relevancia histórica, religiosa y paisajística de Covadonga y sirve de soporte científico al plan de musealización de sus colecciones, aprovechando los actos conmemorativos de uno de los principales hitos en la construcción histórica del discurso nacional, que quizá no esté recibiendo toda la atención que merece.

LUIS SAZATORNIL RUIZ  
Universidad de Cantabria

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (ed.) *Sos del Rey Católico. Un ejemplo de recuperación de la arquitectura románica aragonesa*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018, 117 pp. [ISBN: 978-84-9911-493-4]

Desde 2017 diferentes localidades españolas están celebrando el 50 aniversario de su declaración como Conjunto Histórico. Coincidiendo con su momento de mayor apertura, el régimen franquista asumió las corrientes europeas sobre la salvaguardia y puesta en valor de los sitios y de los conjuntos histórico-artísticos y en 1967 la Dirección General de Bellas Artes publicó el primer inventario de los conjuntos histórico-artísticos y sitios mixtos urbano-rurales registrados hasta ese momento en España.

Más allá de los actos conmemorativos, parece el momento adecuado para reflexionar con una perspectiva suficiente sobre el que fue uno de los momentos cúlpe de la restauración monumental en España durante el siglo XX.

Para ello, se hace necesario el estudio del caso particular de cada monumento, de cada arquitecto. Abordarlo desde el ámbito exclusivo de una localidad con un rico patrimonio monumental como es Sos del Rey Católico permite proponer un panorama coherente que como la tesela de un mosaico posibilita la elaboración de un estudio general, que está realizando el grupo de investigación de I+D+i nacional *Los arquitectos restauradores en la España del franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea* (ref. HAR2015-68109-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, en el que la autora tiene una larga trayectoria investigadora, habiendo sido la pionera en afrontar este argumento en territorio aragonés.

Ascensión Hernández edita este volumen con gran maestría y vocación didáctica. Introducido por Carlos Forcadell Álvarez, director de la Institución Fernando el Católico, organismo que con gran decisión y esfuerzo está apostando por el estudio del patrimonio aragonés, este trabajo se suma a la ardua labor de revisar y ampliar el conocimiento sobre nuestro patrimonio desde una perspectiva actual que nos permita

poner en valor todas las fases constructivas que se han ido sumando y que hoy, definen no solo al propio monumento, sino los episodios más recientes de nuestra historia.

El texto que firma la editora “Sos del Rey Católico. Un revelador ejemplo de la restauración de la arquitectura románica aragonesa”, no solo aporta un estudio histórico y una excelente reflexión crítica sobre la autenticidad de los monumentos que hoy visitamos y consideramos “originales”, que ya de por sí sería suficiente por la gran contribución que esto supone a la historiografía de la que, sin embargo, adolecen todavía muchos monumentos españoles, sino que además la autora nos da las claves sobre cómo realizar un estudio holístico que permita entender y valorar estas intervenciones en su contexto, analizando los diferentes intereses que, más allá de la intención de conservar el patrimonio monumental, se encontraban detrás de estas operaciones, con especial referencia a la concepción que se tenía, y se tiene, de Aragón, como territorio del románico.

Nos encontramos por lo tanto ante lo que podríamos definir como un texto-guía que bebe de fuentes que abarcan desde la filosofía y la historia de las primeras décadas del siglo XX, hasta la prensa de los últimos años sesenta para sacar a la luz todo el proceso de construcción de la imagen actual del románico aragonés. La comprensión de este proceso pone de manifiesto la importancia que la restauración monumental tuvo como instrumento del régimen para ensalzar determinados valores patrióticos y, no menos importante, para generar recursos económicos derivados del turismo.

Por otro lado, Hernández analiza los propios proyectos de intervención realizados en la villa desde 1951 hasta 1965. En este periodo, que conformó la imagen actual que hoy tenemos del conjunto, destacándose dos figuras: el arquitecto provincial Teodoro Ríos Balaguer y el arquitecto de la Dirección General de Arquitectura Francisco Pons-Sorolla y Arnau.

Precisamente a ellos, a los encargados de materializar las ideas del momento en proyectos de intervención, se les da voz en la última parte del libro, presentando los textos originales “El Palacio de los Sada en Sos del Rey Católico” de Teodoro Ríos Balaguer y “Las obras de restauración en Sos del Rey Católico” de Francisco Pons-Sorolla.

El primer texto es el discurso de ingreso en la propia Institución Fernando el Católico de Teodoro Ríos, en el que ensalza y defiende con gran cantidad de aportaciones históricas la importancia del Palacio de los Sada como lugar de nacimiento de Fernando el Católico, acompañado de los perceptivos informes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia para poder proceder a su declaración como Monumento Artístico.

De Francisco Pons-Sorolla se aporta un texto realizado una vez concluida su labor en la localidad, que nos permite entender en las palabras del propio arquitecto las líneas guía y los criterios de intervención aplicados para embellecer y ensalzar el “carácter” de la ciudad.

En su última parte, además del rico material gráfico que acompaña a los textos anteriores, el volumen aporta fotografías inéditas de la capilla del Palacio de los Sada antes de su restauración conservadas en el archivo de la Institución Fernando el Católico.

Se trata por lo tanto de una lectura fundamental, no sólo por la documentación inédita aportada, sino por el enfoque y la metodología con los que se trata el argumento, constituyendo una guía para quien debe afrontar la compleja labor de analizar y comprender el proceso cultural, social y político que está detrás de la imagen que hoy presentan nuestros conjuntos históricos.

IRENE RUIZ BAZÁN  
Politécnico de Turín

PRADO SÁNCHEZ-CAMBRONERO, Juan Francisco: *Conflictividad social y patrimonio en la provincia de Ciudad Real durante la II República (1931-1939)*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real (Col. “Biblioteca de autores manchegos”, nº 2009), 2018, 390 pp., ilus. b/n [ISBN: 978-84-7789-349-3]

El libro que ahora presentamos, centrado en el estudio de las tensiones surgidas en las poblaciones de Ciudad Real durante el periodo de paz republicano y las agresiones y salvamento del patrimonio artístico-religioso que sucedió tras el estallido bélico de 1936, viene a sumarse a la muy estimable cosecha de estudios dedicados a la gestión del patrimonio histórico-artístico durante la II República, la Guerra Civil y la inmediata posguerra aparecidos en los diez últimos años. Trabajos que, ciertamente, nos demuestran el avance e indudable interés alcanzados por este tipo temáticas durante este tiempo.

Es así como cabe recordar, incluso sin salir del mismo ámbito castellano-manchego, los dos estudios dedicados por Francisco García Martín al patrimonio artístico durante la contienda en las provincias de Guadalajara (Diputación de Guadalajara, 2009) y Toledo (Diputación de Toledo, 2009). Abarcando un ámbito de

estudio mayor, también se han celebrado importantes exposiciones que han recordado la gesta republicana de salvamento del patrimonio durante la guerra —como *Arte salvado*, comisariada en 2010 por Arturo Colorado— o que han hecho emerger importantes figuras y gestores republicanos del patrimonio —como la comisariada sobre Ricardo de Orueta en 2014 por Miguel Cabañas y María Bolaños—. Los congresos de amplio radio dedicados al patrimonio histórico-artístico y la publicación de sus resultados asimismo se han hecho muy presentes, como reflejan —por citar casos de estos diez años cronológicamente distantes— *Arte en tiempos de guerra* (Madrid: CSIC, 2009) o las dos ediciones de *Patrimonio cultural, Guerra Civil y posguerra* (Madrid: UCM, 2010 y Fragua, 2018). Junto a ello, ha avanzado la investigación de la mano de autores como Arturo Colorado, que tras ahondar en la actuación exterior republicana última respecto al patrimonio en *Éxodo y exilio del arte* (Madrid: Cátedra, 2008), ha seguido profundizando en lo ocurrido con la llegada del franquismo en los días de la II Guerra Mundial en *Arte, revancha y propaganda* (Madrid: Cátedra, 2018). Igualmente, desde el ámbito académico, se han incorporado nuevos investigadores interesados en abarcar la gestión del patrimonio en ambos bandos contendientes en la Guerra Civil —como Rebeca Saavedra en *Destruir y proteger* (Santander: U. de Cantabria, 2016)— o en algo más específico, pero ilustrativo y de gran importancia en el caso vasco, como lo acontecido entonces con la evacuación a Francia del Museo de Arte Moderno de Bilbao —caso de Francisco Javier Muñoz en *El museo ausente* (Bilbao: UPV, 2017)—.

En esta línea de trabajo e intereses temáticos, el estudio que ahora comentamos de Juan Francisco Prado, fruto de la tesis doctoral que defendiera en la Universidad de Castilla-La Mancha, da un paso más para el conocimiento bien documentado sobre la conflictividad contextual y lo ocurrido con el patrimonio histórico-artístico a nivel de la citada provincia manchega entre 1931 y 1939. Tres desiguales capítulos componen lo fundamental de este estudio, al que también enriquecen varios anexos (relativos a la diócesis, los gobernadores civiles, las asociaciones católicas y las obras pictóricas inventariadas al final de la contienda), una cuidada bibliografía (y una orientación investigadora) y la propia ilustración del texto. En el primero y más amplio de estos capítulos, el autor traza un extenso panorama sobre las directrices y tensiones políticas, sociales y religiosas desarrolladas en la provincia durante los tiempos de paz de la II República. El breve capítulo siguiente se dedica a gestión patrimonial que se implementó entonces en relación al Museo Provincial y otras políticas patrimoniales llevadas a cabo en Ciudad Real con la aplicación de las medidas legislativas republicanas. Finalmente, el tercer y último capítulo, pasa revista a lo ocurrido en las diferentes localidades de la provincia, tras el golpe de Estado, con el patrimonio inmueble y mueble y la gestión de recogida, incautación y salvaguarda que, tras el Gobierno Civil, llevaron a cabo tanto la Caja General de Reparaciones como la Junta Delegada del Tesoro Artístico.

Hay que tener en cuenta, como advierte el autor del libro, que si bien en la capital ciudadrealeña se hicieron esfuerzos en los años treinta por modernizar y superar la arrastrada percepción histórica de que se trataba de “un territorio muy pobre artísticamente, que adolecía de monumentalidad en sus pueblos y ciudades”, no por ello fue menos cierto que “en la mayoría de los pueblos de la provincia el patrimonio religioso continuaba siendo básicamente la única expresión artística” (p. 11). Es acaso por ello que, a lo largo de las páginas del libro, el análisis de la conflictividad surgida del anticlericalismo republicano y de la destrucción preferente del patrimonio religioso tienen un excesivo peso; el cual quizá se hubiera podido compensar atendiendo también a las olvidadas pérdidas de todo tipo de patrimonio que, con la llegada del nuevo régimen, supusieron las frecuentes ventas y connivencias comerciales de la aristocracia, la burguesía y otros destacables coleccionistas, comerciantes o poseedores de patrimonio.

Con todo, lo aportado contiene un gran valor no solo por el acopio documental y el poder clarificador de los análisis realizados respecto a la presencia en la provincia de una conflictividad que interfirió ostensiblemente en la visión del patrimonio, sino también por la atención misma y la luz que se arroja en clave provincial sobre un interesante capítulo de nuestra historia hasta hace poco escamoteado o interpretado interesadamente por nuestra historiografía.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
Instituto de Historia, CSIC

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (ed.): *Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la Historia del Arte*, Bolonia: Bononia University Press, 2018, 642 pp., [ISBN: 978-88-6923-298-5], ilustraciones en blanco y negro y color.

En torno al 650 aniversario de la fundación se reunió en abril de 2015 en el Colegio de España en Bolonia un valioso contingente de especialistas convocados por el coordinador del presente volumen, Manuel Parada López de Corseles. Aquel encuentro sirvió de base a una publicación centrada en el hoy más

antiguo colegio universitario del continente, único que permanece en su sede histórica cumpliendo la misma misión para la que fue fundado en 1364, por voluntad del cardenal Gil de Albornoz.

Las cuarenta contribuciones agrupadas en secciones temáticas se deben a una nómina de autores internacionales, procedentes sobre todo de Italia y España, con destacada presencia de alemanes, un portugués, otro francés y dos británicos. Más allá de la anécdota, la procedencia de los estudiosos revela cuál ha sido el peso del Colegio de España en la historiografía artística europea y dónde se ha dejado sentir con más fuerza, sobre todo si consideramos que muchas aportaciones de investigadores hispanos aquí reunidas son, hasta cierto punto, periféricas al edificio que se tiene por una piedra miliar en la arquitectura universitaria europea. A razonar sobre los orígenes del tipo, el dispar reparto de competencias entre el cardenal Albornoz y Matteo Gattapone y la reelaboración del modelo colegial boloñés dedican estudios Christoph Frommel, Gottfried Kerscher, Sabine Frommel, Michael Kiene y Rui Lobo, con pocas novedades respecto a cuanto han dado a conocer en otros trabajos más extensos, de los que brindan síntesis renovadas y enfoques de interés para el público español. Ponen en contexto el mecenazgo albornoiziano Julian Gardner y Almudena Cros, que dedicó al tema su tesis, todavía inédita, pero se aportan noticias sobre otras empresas del cardenal como la fortaleza de Ancona (Armand Jamme), la dudosa condición de arquitecto de Gattapone (Giam-paolo Ermini), los libros de cuentas del colegio en su etapa fundacional (Enrica Coser) y el legado de los Albornoz en Cuenca (Pedro M. Ibáñez).

La parte hispano-italiana bascula entre el arraigo en la península Ibérica del modelo de colegio mayor (Diana Olivares, Jorge Giménez), un utilísimo estado de la cuestión sobre la historia de las universidades hispánicas (Luis E. Rodríguez-San Pedro), el parangón con los espacios para el conocimiento desde la Antigüedad tardía al mundo islámico (Alexandra Uscatescu, Susana Calvo, Juan Carlos Ruiz Souza), una extensa sección acerca del patrimonio artístico mueble del Colegio de España (Cecilia Cavalca, Paolo Cova, Laura María Palacios, Cruces Blázquez, David García Cueto, Ignacio José García Zapata, Adrián Fernández Almoguera, Laura Rodríguez Peinado) y los estudios iconográficos sobre el cardenal Albornoz (Manuel Parada, Fabrizio Lollini, Macarena Moralejo, Teresa Laguna), los cuales amplían y matizan el trabajo de Fernando Villaseñor y Álvaro Pascual en otro volumen coral coordinado por Manuel Parada y Sandro de Maria con el título *El Imperio y las Hispanias: de Trajano a Carlos V* (Bolonia, 2014).

Como la biblioteca del Colegio atesora una colección imponente de códices, no sorprende que a algunos y a los iluminadores que trabajaron en ellos se consagren los estudios de Helena Carvajal, Massimo Medica, Robert Gibbs, Gianluca del Monaco, Daniele Guernelli y Jorge Tomás, en una de las secciones más enjundiosas de este volumen, que completan dos trabajos sobre los humanistas bolonios Antonio de Nebrija y Antonio Agustín, a cargo de María Rodrigo y Joan Bellsollell, respectivamente.

En conjunto, esta colección de textos pone al día lo mucho ya escrito en los seis volúmenes editados por Evelio Verdura bajo el título *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España* (Bolonia-Zaragoza: Studia Albornoiziana, 1972-1979), ampliando y enfocando con abundantes ilustraciones hacia el campo de la Historia del Arte, al que atañía el libro, también colectivo, *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006). Queda pendiente un estudio completo y cabal del personaje histórico que fue Gil de Albornoz en Castilla, su paso por la corte pontificia de Aviñón, sus misiones diplomáticas y sus empresas italianas que identifique con precisión particulares opciones arquitectónicas y figurativas como ha intentado Almudena Cros, si bien campo tan extenso resulta difícil de abarcar para una sola investigadora. En los últimos años, generaciones más jóvenes, representadas por algunos de los participantes en este volumen, han empezado a superar el lastre del nacionalismo historiográfico que aún aqueja a los pocos lectores que encuentran las publicaciones en español —como no deja de percibirse aquí— y del que tampoco se libra una erudición hispana un tanto ensimismada y poco proclive a la historia comparada del arte, capaz de adoptar puntos de vista europeos y de cruzar las miradas entre al Andalus y los reinos cristianos peninsulares sin prejuicios. Este libro debe llamar la atención sobre esta reorientación conveniente para nuestros estudios y los temas de la investigación histórico-artística.

AMADEO SERRA DESFILIS  
Universitat de València

HALL-VAN DEN ELSEN, Catherine: *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*. Madrid: Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Col. "Biblioteca de Historia del Arte", nº 28), 2018, 349 pp. [ISBN: 978-84-00-10377-4]

De una manera genérica se podría decir que el hecho de editar una tesis doctoral inédita leída en 1992 respondería a primera vista a un interés puramente historiográfico, de manera que el objetivo pretendido

fuera dar a la imprenta las conclusiones de una investigación que no habían visto la luz en España y que por las razones que se consideraran oportunas, debía publicarse. No es este el caso que nos ocupa. La obra de la doctora Hall-Van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, no es una pieza arqueológica que haya permanecido congelada desde su realización y que ahora vea de repente la luz, porque ese trabajo previo, como la misma autora argumenta en el prólogo, se convirtió en el armazón de la monografía que ahora aparece impresa, incorporando las novedades que en estos años ha generado una artista de la talla y la calidad de Luisa Roldán.

Porque por encima de la valoración creciente de la cuestión de género, todavía más relevante en el caso de la práctica minoritaria femenina de una disciplina como la escultórica, la personalidad de La Roldana siempre ha ejercido una fascinación arrolladora. Aunque la fuerza de su magnetismo pueda remontarse a sus mismos contemporáneos y ahí está el elogio de Palomino como el testimonio más elocuente de esa temprana admiración, en estos últimos tiempos ha crecido el interés por su figura de manera sorprendente. Y la prueba más evidente está en su presencia en el mercado del arte, en las exposiciones y en una bibliografía que ha ido creciendo en precisión y en detalles para enriquecer notablemente lo que sabíamos sobre su obra y su persona.

En ambos campos viene a abundar esta nueva publicación que no hace sino sumar esos esfuerzos para presentar un panorama en el que todavía quedará mucho que decir, pero que tiene la virtud de fijar de algún modo lo que ha ido generando este interesante fenómeno de nuestra creación artística a lo largo de estos años. Y no sólo eso. Las transcripciones de la documentación original fruto del arduo trabajo de archivo, son una aportación que siempre encierra utilidad no sólo para avalar los argumentos que se esgrimen sino para ponerlos a disposición de la comunidad científica con la posibilidad de contribuir a futuras lecturas.

Ese interesante corpus documental, que nunca es suficiente, adquiere además otros matices cuando en el caso español es muy común que nos falten datos precisos para conocer la intrahistoria desde la formación y los entramados familiares ligados con el gremio hasta el funcionamiento interior y doméstico de los talleres. Al fin y al cabo poder bucear en la cotidianeidad proporciona muchas pistas a la hora de reconstruir el proceso de la creación artística, de manera que todo lo que se pueda añadir en esta línea es favorable.

Por esa razón sigue siendo del mayor interés el esfuerzo por deslindar el papel cumplido por la escultora en relación con su marido, así como todo lo que tiene que ver con un asunto totalmente clave como es la policromía, que sigue siendo un campo en el que todavía hay mucho trabajo que hacer. En estos instantes y con más intensidad en la producción de Luisa Roldán, la obra escultórica no se concibe sin la conclusión pictórica, que no es ni un añadido ni algo superfluo sino un componente medular, sin el que el trabajo no está cerrado, para formar un todo imbricado con la propia creación volumétrica.

En otro sentido también resultan de utilidad y son sugerentes las comparaciones con las referencias pictóricas con las que la autora va salpicando la publicación, que ayudan a entender con mayor claridad las razones para ejecutar unas u otras composiciones y con las que se demuestra que la diferenciación de disciplinas encierra muchas más veces un carácter clasificatorio que real. Será necesario seguir profundizando no sólo en esa vía, sino en la de las fuentes gráficas que llevan años arrojando tantos frutos satisfactorios, para conocer mejor las fuentes de inspiración y los motivos que justifican unas u otras líneas de resultados.

La oportunidad al mismo tiempo de reparar con mayor detalle en otras tipologías escultóricas además de los exquisitos grupos de terracota, que terminaron por consagrar su habilidad formal, sirve para llevar la mirada hacia otros ámbitos vinculados de alguna manera con una intención más efímera como sucede con la que se disponía en el campo de la fiesta. Todo lo relacionado con el Monumento del Jueves Santo de la Catedral gaditana, la escultura de vestir o los pasos procesionales abre otros caminos sobre todo porque en la mayor parte de las ocasiones lo antropológico ha dejado a un lado a lo puramente artístico. Y la mejor prueba de que se sigue trabajando en esas otras vías es la incursión que referida a la valoración de lo gestual en la obra de Luisa Roldán, ha hecho recientemente Alfonso Pleguezuelo, un capítulo que vendría a sumarse con lucidez a las conclusiones de este libro.

En este sentido sigue habiendo muchos aspectos sobre los que será necesario seguir arrojando mucha luz y analizando con mayor detenimiento. Uno de los más parlantes ejemplos, recogido por la autora entre las últimas aportaciones, está en los trabajos de Felipe Serrano tocando un aspecto tan sugerente y al final de tanto calado conceptual, como la posibilidad fallida de la introducción de la escultura de la Roldana en la corte romana, todo un reto en el panorama de su tiempo. En definitiva una obra sin duda necesaria, que no hay que entender como meta, sino como compendio rico y atractivo punto de partida en un proceso de estudio que tiene por objeto a una de las artistas más fascinantes de nuestro Parnaso.

MANUEL ARIAS MARTÍNEZ  
Museo Nacional de Escultura

PORTÚS, Javier, *Velázquez: su mundo y el nuestro. Estudios dispersos*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, 471 pp., 147 ilus. color. [ISBN: 978-84-15245-79-7]

Esta recopilación de catorce trabajos en torno a Velázquez firmados por Javier Portús entre el 2000 y el 2015 constituye el undécimo libro que el Centro de Estudios Europa Hispánica incluye en su colección Velazqueña. Portús se suma así a una erudita y prestigiosa galería con firmas como las de Svetlana Alpers, Diego Angulo Íñiguez, Jonathan Brown, Julián Gállego, Enriqueta Harris, Giles Knox, Enrique Lafuente Ferrari, Andreas Prater y Martin Warnke.

Los textos, dispersos entre monografías, catálogos de exposición y revistas especializadas, se reúnen para dar lugar a un útil instrumento de consulta, al tiempo que a un volumen refinado que satisfará las exigencias de los bibliófilos más exigentes. Los trabajos se agrupan bajo cuatro epígrafes relativos a la etapa sevillana del pintor y sus problemas de atribución, la condición de Velázquez como retratista cortesano a partir de su llegada a Madrid, su faceta como pintor de historia en diálogo con el clasicismo y sus vaivenes historiográficos o museísticos. De tal modo el volumen, fiel a su título, ofrece una generosa perspectiva de las principales áreas de interés en la biografía de Velázquez y la cultura de su tiempo, así como un análisis de su fortuna en nuestro mundo contemporáneo.

El libro pone de manifiesto el interés de estos trabajos y, fundamentalmente, su vigencia. Tales cualidades brillan gracias a una ponderada correspondencia entre forma y contenido, dentro de la mejor tradición del Centro de Estudios Europa Hispánica. El discurso de Portús se caracteriza por la inmediatez de su serena valentía, rasgos que contribuyen a una lectura ágil y empática. Uno de los grandes valores del texto es su capacidad de aportar una visión general a través de problemas o casos concretos. Cada ámbito se trata con rigor crítico y al tiempo con un enfoque ensayístico, que huyen del estrellato o el relumbrón, pero que dejan un mayor poso tras una lectura atenta y reflexiva. Serenidad y contención, unidas al aplomo y la severidad dignos de los personajes y ambientes estudiados. La atmósfera se completa y enriquece con una esmerada selección de imágenes a color de las obras en estudio, así como fotografías y planos históricos.

Los méritos de Javier Portús y sus responsabilidades en el Museo del Prado son bien conocidos. Esta obra es fiel reflejo de una labor de más de dos décadas, que puede resumirse en una visión que conjuga un claro interés por la cultura visual del Siglo de Oro español con particular atención a las interacciones entre pintura y literatura, enriquecida por una atención minuciosa hacia la fortuna de los grandes maestros del pasado y su impacto en la historiografía artística. Tales intereses permiten combinar un excelente conocimiento del arte español y de sus conexiones internacionales para una mejor comprensión de contextos históricos y culturales, así como su relevancia en la historia del pensamiento y la crítica de arte, hasta, por fin, conectar con el lector y el espectador actuales.

Finalmente, cabe subrayar la nunca suficientemente reconocida labor de mecenazgo del Centro de Estudios Europa Hispánica, una institución clave para la internacionalización de las investigaciones sobre arte español, con particular énfasis en la época de los Habsburgo. En nuestros días, una época de incertidumbres sobre España, de nuevas leyendas negras y de espectáculos mediáticos con escaso trasfondo intelectual o cultural, debemos agradecer al CEEH su esfuerzo desinteresado por apoyar tanto investigaciones punteras como estudios clásicos que comparten un mismo rigor y una luz siempre nueva sobre la aportación hispánica a la cultura occidental.

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS  
Instituto de Historia, CSIC

VASALLO TORANZO, Luis: *Los Fonseca. Linaje y Patronato artístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018, 402 pp. [ISBN: 978-84-8448-983-2]

Una línea preferente en los estudios historiográficos de la España Moderna de unos años a esta parte es la del linaje, una estructura familiar amplia imbricada en el estatus nobiliario y con innegable protagonismo en la organización social y política del Estado. Si el prestigio de tales linajes se cimentó en principio por la acción de las armas, no lo fue menos en el final de la Edad Media y en los albores de la Moderna por la cultura, junto a la actividad funcional dentro del Estado Moderno. Todas estas circunstancias convergen de forma ejemplar en los Fonseca, linaje de origen portugués asentado en Castilla, de limitada riqueza patrimonial en sus inicios a fines del siglo XIV, cuando se instalan en Toro (Zamora), pero que en virtud de enlaces matrimoniales con familias nobiliarias y el servicio a la Corona, en diferentes cambios dinásticos, fortalecen su idea de linaje justo al inicio del siglo XVI.

La combinación de poder y prestigio social apoyada en la promoción artística de cara al fortalecimiento del linaje es la tesis de este libro de Luis Vasallo, desviándolo del análisis particularizado de determinados miembros de la familia, aun cuando la atención biográfica a algunos de ellos se hace insoslayable, y “matizar” así el casi exclusivo y tópico marchamo de adalides de la introducción del Renacimiento —italiano se entiende— en España, junto o tras los Mendoza. La distancia cronológica entre los protagonistas y sus distintos oficios permiten comprender dicha matización, sobre todo en el patrimonio arquitectónico, donde la fidelidad a la obra fundacional en virtud del culto rendido a la memoria familiar conduce al maridaje de materiales, técnicas y artífices autóctonos y foráneos, exponente de una mentalidad que valora y respeta la tradición a la vez que se muestra receptiva a la actualización de los lenguajes artísticos atenta al contexto político, ante todo, en el que se mueven sus miembros. A la postre, la actitud que llevará a la más fecunda “experimentación” que caracteriza a la arquitectura española del Quinientos hasta la construcción de El Escorial.

La expansión del tronco familiar iniciado a partir de Pedro Rodríguez de Fonseca en las postrimerías del siglo XIV, ha obligado al autor a limitar su estudio a una de las ramas, la de los señores de Coca y Alaejos, y a una fecha determinada en torno a 1500, aunque la secuencia se inicie con el arzobispo de Sevilla, Alonso de Fonseca “el viejo” (ca. 1415-1473), nieto del fundador, hombre culto y propenso al lujo suntuario, aunque por desgracia poco haya llegado hasta nosotros de su patrimonio artístico —siempre dentro del gusto gótico imperante— sentó la base del linaje con la fundación de un mayorazgo y la fortificación de Alaejos y Coca. Los restantes personajes estudiados por su relevancia desde el punto de vista patrimonial son Alonso de Fonseca (†1505) (III Señor de Coca), sobrino del arzobispo, y sus hermanos —de distinta madre— Antonio de Fonseca (†1532) (IV Señor) y Juan Rodríguez de Fonseca (†1524), al que Vasallo califica de “valedor del linaje”. Un cuarto personaje, Mayor de Fonseca, hija de Alonso de Fonseca y hermana de María, casada con el marqués de Zenete, Rodrigo de Mendoza, completa este elenco. Cada uno de ellos jugó un papel diferente en el patronato artístico familiar, no siempre con afición definida, como en el caso de Antonio de Fonseca, pero sí implicado en la promoción de arte y artistas en virtud de su gestión como Contador Mayor al frente de la obra y amueblamiento de la Capilla Real de Granada, y un conocimiento de los centros artísticos europeos de Italia y Flandes por sus misiones militares y políticas. En cambio Juan Rodríguez de Fonseca, obispo que fue de Córdoba y Burgos, sin haber visitado Italia, tiene, a juicio de Vasallo por la amplia documentación recogida, un mayor protagonismo en las promociones artísticas por su sólida formación humanística (había estudiado con Nebrija en Sevilla, gracias a su tío el arzobispo Fonseca) y sus contactos directos con Fancelli, Bigarny, Siloe y el compartido encargo con su hermano de los sepulcros familiares para la iglesia de Santa María de Coca a Bartolomé Ordóñez, empresa esta última, la más “renacentista” por otra parte, que culminaría el validamiento del linaje.

El papel de Mayor de Fonseca, casada con Rodrigo Mexía, Señor de Santa Eufemia y La Guardia (Jaén), desplaza la promoción de la familia al sur en un momento posterior de mayor asentamiento de la arquitectura *all’antica*, de mano de los maestros Rodrigo Gil de Hontañón, Fray Martín de Santiago y Andrés de Vandelvira, con los que hay que vincular la magnífica iglesia-panteón de La Guardia (ca. 1542), que ya habíamos planteado, y ahora parece confirmarse con este estudio.

Si la huella Fonseca importa por su extensión, de Galicia hasta Andalucía, no lo es menos por la calidad y cantidad de las bibliotecas, la pintura, joyería, tapices... que los inventarios, más que lo preservado, atestiguan a través de los nuevos datos aportados en este libro, pero sobre todo, que nos confirman la complejidad y la originalidad del arte en España donde lo gótico, lo morisco y lo clásico se entrecruzan a veces de forma inextricable en la construcción de la imagen representativa en los inicios de la modernidad.

PEDRO A. GALERA ANDREU  
Universidad de Jaén

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *La fotografía: interpretaciones históricas en la prensa española (1839-1900)*. Madrid: Editorial CSIC (Col.: “Biblioteca de historia del arte”, nº 29), 2018, 372 pp. 25 ils. b/n y color [ISBN: 978-84-00-10413-9]

La fotografía española nunca ha estado estudiada en profundidad y particularmente el periodo desde la presentación pública de su invención, en la Academia Nacional de Ciencias París en 1839, hasta el final del siglo XIX. La falta de textos e investigaciones de ese periodo sigue siendo una carencia importante sobre todo si lo comparamos con otros países de nuestro entorno, como Francia o Inglaterra, y, sin embargo, su descubrimiento tuvo un gran impacto social en la España del XIX. Sin duda este libro vendrá a llenar un enorme hueco en el panorama de la historia de la fotografía española y en particular de los textos

relacionados con este medio aparecidos en la prensa española de la última mitad del XIX. Por eso, la importancia de este tipo de estudios es fundamental para comprender mejor la historia de este medio y saber cómo ha ido evolucionando hasta hoy en día. Así mismo, es sumamente importante sacar a la luz textos y opiniones de numerosos personajes de la época que, en su mayoría, estaban ocultos en los armarios de las hemerotecas españolas. La digitalización de toda esa documentación ha sido el desencadenante para poder estudiar en profundidad tan interesantes fondos. En este caso el autor, el profesor Juan Miguel Sánchez Vigil, ha sabido buscar y encontrar todos aquellos datos relevantes en la prensa española del XIX que le han permitido recuperar y analizar una valiosa documentación sobre fotografía española que permanecía fragmentada y, en muchos casos, desconocida.

El libro consta de cuatro capítulos, en el primero titulado *Historias de la fotografía* Sánchez Vigil analiza de forma pormenorizada las publicaciones españolas en donde aparecen artículos relacionados con la fotografía, muchos de ellos en forma de diferentes entregas. Publicaciones como *El Globo*, *La Ilustración*, *La España*, *El Espectador* o *El Céforo*, entre otras muchas, así como las plumas más relevantes de la época: Ángel Fernández de los Ríos, el conde de Benazuzza, Pedro Barragán y Guerra o Pedro Gastón Gotor, aparecen reflejadas en este capítulo.

En el capítulo segundo, *Procedimientos. Del daguerrotipo al color*, hace un recorrido por los descubrimientos técnicos, y su repercusión en la prensa, las controversias y reivindicaciones por la autoría del invento, y el impacto que tuvo en la sociedad española de la época e incluso la política española del momento. Pero uno de los hallazgos más relevantes de este estudio son los textos encontrados de José Echegaray publicados en *El Liberal* sobre el procedimiento de Lippman y las explicaciones del método de revelado de blanco y negro. Echegaray, más conocido como literato, nos lo descubre Sánchez Vigil como un gran conocedor de la fotografía.

El tercer capítulo está dedicado a las aplicaciones de la fotografía. Aquí podemos encontrar interesantes artículos sobre técnicas de la época, aplicaciones en la reproducción de obras de arte, astronomía, arqueología o las primeras fotografías aerostáticas de Nadar, así como el registro de acontecimientos, nuevas patentes, como la aparición del nitrato de celulosa que sustituiría al vidrio, el descubrimiento y utilización de los rayos X, etc. También podemos ver el auge de los estudios o gabinetes de fotografía en las grandes ciudades, que conllevaría la aparición de una gran cantidad de publicidad en la prensa y revistas para dar a conocer su ubicación, precios y prestigio.

En el capítulo 4 nos encontramos con un interesantísimo estudio sobre los inventores y la mejora de las patentes en fotografía que, a pesar de la precaria situación económica y política de la época, estuvo a la orden del día.

Es destacable también la Cronología de los diferentes hitos que marcan la historia de la fotografía y que aparece publicada al final del libro, así como un glosario de términos técnicos de las técnicas fotográficas más utilizadas en el siglo XIX, y una antología de textos aparecidos en diferentes diarios y revistas que, junto con la bibliografía, completan de modo brillante este estudio.

Sin duda, se trata de una investigación muy pormenorizada y tan poco estudiada de este periodo histórico de la fotografía española, sobre todo por la utilización de las referencias y artículos que aparecen publicados en la prensa española. Como él mismo señala, la digitalización de estos documentos ha facilitado el sacar a la luz obras que, de otra manera, seguirían en el olvido de las hemerotecas. Este trabajo aglutina, por tanto, todos esos textos de forma que facilitan al lector o al investigador unos fondos de un gran interés histórico, sociológico y documental que permite colocar en su justo lugar a la fotografía española del siglo XIX.

LUIS CASTELO  
Universidad Complutense de Madrid

RIBALTA, Jorge: *El espacio público de la fotografía. Ensayos y entrevistas*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona / Instituto de Cultura / La Virreina Centre de la Imatge / Arcadia, 2018, 336 pp. [ISBN: 978-84-9156-147-7]

La historia de la fotografía como disciplina de estudio se encuentra fuera de numerosos programas universitarios en nuestro país. A partir de ahí las lagunas afloran: retraso en poner en marcha una moderna historiografía de la fotografía y escasez de una historiografía crítica. A este respecto, este libro de Jorge Ribalta constituye una aportación sustancial en este campo tanto a nivel nacional como internacional. Se compone de trece ensayos y cuatro entrevistas centrados en la historia de la fotografía documental a lo largo del siglo XX, tema nuclear que se extiende al reconocimiento de una cultura documental, al ensayo fotográfico, al movimiento de la fotografía obrera, a la cuestión del realismo y a las políticas de represen-



tación. También da cuenta de los debates que el propio Ribalta ha generado a lo largo de los últimos dieciocho años con sus trabajos, marcados por una voluntad polémica y con los que participar en una historiografía no pacífica. Por otro lado, se trata de un proyecto coherente que adquiere tal condición cuando es visto en perspectiva y que ha de entenderse en conjunción con su labor curatorial, caracterizada esta por las nociones de “tráfico de fotografías” y “la vida pública de la obra fotográfica”. Pero, además, el libro establece una metodología de trabajo.

El volumen recoge una selección de ensayos aparecidos en catálogos y en publicaciones que han acompañado exposiciones comisariadas por el propio Jorge Ribalta, así como en prólogos, en revistas de reconocido prestigio internacional en el campo de la fotografía o en la prensa nacional, todos ellos datados entre 2001 y 2018. En ellos, más allá de jugar a crítico o comisario, Ribalta privilegia al investigador, para devenir historiador de la fotografía, adscribiéndose con esta toma de conciencia (política e intelectual) a la corriente crítica sobre la *idea documental* trazada por teóricos y fotógrafos, anglosajones principalmente, como Alan Sekula, Jo Spence, Terry Dennet, Martha Rosler, Nancy Fraser, Jean-François Chevrier o Blake Stimson, por citar a los más mencionados a lo largo del libro.

Ya desde su índice el libro se presenta como una endiablada muñeca rusa: el tema está en el tema y se desarrolla caleidoscópicamente en todos los textos. Prescindiendo del orden cronológico y de la lectura lineal del volumen, todos los ensayos contribuyen a densificar la cuestión de la cultura y la fotografía documentales, que Ribalta no la afronta solo a partir de las preguntas de cómo o qué la caracteriza, sino sobre todo desde el por qué: su contexto y sus ramificaciones. Estas preguntas también las ha explorado en las muestras que ha comisariado, pues entiende la exposición como un espacio público democrático en el que —también históricamente— se visibilizan las tensiones inherentes a la fotografía documental y su uso político. Además, desde el prisma de su ingente conocimiento sobre la fotografía documental, su historia, sus protagonistas y su recepción, Ribalta se lanza también a valorar críticamente propuestas simultáneas en el tiempo, como la fotografía humanista, el papel de los directores del Departamento de fotografía del MoMA, en particular Edward Steichen y John Szarkowski, o las aportaciones a una reconsideración de la historia de la fotografía en nuestro país, como ejemplifican los textos “AFAL como síntoma. La ambivalencia de la vanguardia fotográfica española” (2007) y “Joan Fontcuberta como historiador de la fotografía española” (2008).

Si los ensayos densifican el objeto de estudio, escrutándolo desde diferentes perspectivas, tiempos y nombres, las cuatro entrevistas tienen un papel fundamental de sedimento de sus ideas. La última de ellas es el único texto inédito del libro, que se presenta como el epílogo y donde Ribalta se muestra tan distendido como vehemente en la defensa de su biografía profesional y de su modo de trabajo como comisario y como investigador (“Devenir Jekyll. Una conversación con Valentín Roma”, mayo 2018). En la primera, con Stephanie Schwartz, de 2012, aborda el *dictum* de Alan Sekula que como bajo continuo vertebraba su trabajo en estos años y también el libro: “desmantelar la modernidad”. En la entrevista con Guy Lane, de 2011, en el ecuador de su tesis sobre la idea documental, explica el binomio que conforman el movimiento de la fotografía obrera de los años veinte-treinta y el redescubrimiento de tal fenómeno por parte de los fotógrafos y críticos tras el 68. La tercera entrevista, con Miguel López en 2009, resulta esclarecedora por, al menos, dos cosas. Por el concepto de *survey* que Ribalta asume como método de trabajo, apuntando una vez más su genealogía teórica y crítica; y por la idea de legado. La constancia de Ribalta en el proyecto de (re)conquistar cierto ideal democrático, “en el cual el papel de lo artístico sería indisoluble de una idea de emancipación y libertad”, nos pone entre las manos una antología necesaria con la que aproximarnos, como él se ha propuesto, al debate de por qué la fotografía como documento es hoy más importante que nunca.

ROCÍO ROBLES TARDÍO  
Universidad Complutense de Madrid