



**4. Crítica
bibliográfica**

GALTIER MARTÍ, F., *Arte y fiesta en la celebración de la Semana Santa. Desde los primeros cristianos hasta las más antiguas cofradías pasionistas*, Zaragoza, Mira Editores, 2014, 196 pp.

El profesor Fernando Galtier Martí, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, firma un riguroso y meticuloso estudio en busca de los orígenes de la procesión de Semana Santa y de la obra de arte en la calle en un amplio marco geográfico pues abarca la mayor parte de la Europa medieval. Se trata de una publicación cuidada, de lectura ágil y ricamente ilustrada centrada en el análisis de las formas devocionales o paralitúrgicas de la Semana Santa y, en concreto, de la escultura procesional pasionista ocupándose, sobre todo, de la función de estas imágenes en el seno de la ceremonia de la Semana Santa.

Tras situar con exactitud el problema en la Introducción, el autor plantea la investigación partiendo del concepto del espectáculo y de la fiesta medieval, que es el marco en el que se debe englobar el fenómeno en cuestión en tanto en cuanto conmemoración de la pasión de Jesús en la calle. En este sentido, después de un necesario recorrido por los orígenes de la iconografía de la Pasión (capítulo preliminar), realiza la misma operación en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media clarificando cuándo principiaron las procesiones cristianas: primero en Jerusalén en el siglo IV para hacerlo más tarde en Occidente, en los siglos VII y VIII, en el contexto de la denominada liturgia estacional (capítulo 1).

A esta circunstancia es preciso unir que, al menos desde finales del siglo X y en el proceso de búsqueda de una mayor aprehensibilidad de la dimensión humana de la divinidad, se llevan a cabo imágenes de bulto redondo de Cristo y de la Virgen. Al mismo tiempo, se comienzan a escenificar dramáticamente los episodios relativos a la Navidad y a la Pascua. De aquí, y tras una larga y compleja evolución, la feligresía salió del templo para convertir la calle en la Vía Dolorosa y la ciudad en la Jerusalén escenario de los últimos momentos de Cristo. En este contexto se desarrollaría la iconografía procesional (capítulo 2). Primero, y hasta mediados del siglo XII, ésta se impregnaría de la serenidad que caracterizó el cristianismo en ese momento. Sin embargo, a partir de entonces, la religiosidad se volvió lentamente subjetiva dando inicio a un interés por los episodios más dolorosos de Cristo que se plasmarían en el arte de la época gótica.

En este intrincado proceso, el autor estudia en apartados separados cada una de las manifestaciones escultóricas de la Pasión desde su origen para entablar su conexión con la paraliturgia procesional de Semana Santa y haciendo especial hincapié en las piezas paradigmáticas de cada momento, buscando siempre su correlato hispánico. Así, en primer lugar, se detiene en las imágenes exentas de Cristo Crucificado (capítulo 2.1). A continuación, hace lo propio con el *Palmesel*, considerado el primer paso de Semana Santa (capítulo 2.2). Seguidamente, se ocupa, en mayor número de páginas, de los Descendimientos de época románica que proliferaron en el Pirineo catalán y aragonés y en el ámbito italiano, principalmente como reacción a la herejía cátara (capítulo 2.3). Finalmente, dedica un breve epígrafe a las imágenes del *Quem Quaeritis* esculpidas en bulto redondo (capítulo 2.4).

Avanzando cronológicamente, el capítulo 3 está consagrado al estudio temático de la escultura pasionista y a la formación del paso de Semana Santa de múltiples figuras del gótico. En este momento, la iconografía prefirió resaltar el sufrimiento de Cristo en sus últimos días moviendo a la devoción. De entre los instantes más dolorosos destaca la Crucifixión que tuvo en los albores del siglo XIV sus manifestaciones más emotivas (capítulo 3.1). El siguiente apartado analiza el *Crocifisso-Deposto* destinado al desenclavo y la procesión del Santo Entierro (capítulo 3.2). Esta tipología presenta la particularidad de poseer los brazos articulados al nivel de los hombros para poder ser descendido de la cruz y convertirlo en yacente con el fin de procesionarlo sobre su lecho de muerte en la tarde del Viernes Santo. Asimismo, este epígrafe finaliza analizando cómo se realizaba esta ceremonia a través de algunos testimonios gráficos que han llegado a nuestros días, aunque de época barroca. En cambio, el episodio de la Flagelación se incorporó más tarde a la paraliturgia de la Semana Santa (capítulo 3.3). Por su parte, el Jesús Nazareno o camino del Calvario se confeccionaría en bulto redondo y madera para procesionar a finales del siglo XIV (capítulo 3.4). Hacia 1460 el Nazareno fue auxiliado por el Cireneo creando conjuntos escultóricos que, a juicio del autor, constituyen el punto de partida para la formación del grupo de Semana Santa de múltiples figuras que se analiza en el siguiente apartado (capítulo 3.5).

La generalización de estas representaciones hizo que, a su amparo, se produjeran nuevos temas pasionistas, bien estáticos bien procesionales (capítulo 3.6). La Piedad, la oración de Jesús en el huerto de Getsemaní, Cristo como Varón de Dolores, en aflicción, la coronación de espinas y el Santo Entierro fueron las imágenes difundidas a finales del gótico conformando una rica y variada fuente de inspiración para el arte cofrade de la Edad Moderna. En este sentido, el último apartado del capítulo tercero profundiza en las experiencias asociativas y paralitúrgicas procesionales generadas por la práctica de la penitencia pública y colectiva (capítulo 3.7) que, de manera muy lenta, darían lugar a la organización de la procesión de disciplinantes y de cofradías acompañados por pasos en Semana Santa.

Como conclusión, el doctor Galtier indaga en los orígenes de la moderna escultura procesional de la Semana Santa española deteniéndose en los carros procesionales (apartado 1) y en la “imaginería ligera” y de *papelón*, consideradas las primeras representaciones de vocación pasionista de España, pero que, como pone de relieve el autor, en realidad se trataría de experiencias importantes y puntuales en un panorama más rico que se encuentra a la espera de un estudio en profundidad (apartado 2).

Esta publicación cumple a la perfección con el objetivo propuesto por su autor pues refleja, de manera clara y cronológica, el origen de la paraliturgia procesional, de los pasos y de las cofradías de Semana Santa en Europa y, de forma especial, en España, partiendo de obras ya estudiadas en la mayor parte de los casos a través de una completa y rica bibliografía y de un sagaz análisis de los conceptos propuestos. De hecho, uno de los aspectos que no queremos dejar de destacar es que el estudio dispone de un amplio repertorio bibliográfico en distintos idiomas citado a pie de página, convirtiéndose en un completo estado de la cuestión de cada aspecto planteado.

En suma, esta monografía llega a mitigar el vacío detectado por el propio autor en el estudio de la cultura medieval de Semana Santa, a la vez que abre y ofrece generosamente nuevas y atractivas vías de investigación.

REBECA CARRETERO CALVO
Universidad de Zaragoza

ALONSO RUIZ, B. y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Sevilla y Santander, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Editorial de la Universidad de Cantabria, 2014, 344 pp.

Este volumen recoge las actas de las ponencias presentadas al encuentro científico que se celebró en Santander en mayo de 2013; fue organizado por el grupo de investigación sobre Tardogótico (<http://www.tardogotico.es/>) que encabeza la profesora de la Universidad de Cantabria Begoña Alonso Ruiz y estuvo abierto a otros investigadores. En total, diecisiete participantes de dentro y fuera de España unidos en una *Red Temática de Investigación Cooperativa sobre Arte Tardogótico (siglos XV-XVI)* impulsada desde la Universidad de Cantabria e integrada también por las de Sevilla, Palermo y Lisboa. Es el primer fruto de esa red y el tercero (tras *Los últimos arquitectos del Gótico*, 2010, y *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, 2011) de un equipo que no ha hecho sino crecer en todos los sentidos.

Varias generaciones (catedráticos, profesores titulares y doctorandos) y perfiles profesionales (historiadores y arquitectos) garantizan, con esa pluralidad transversal, la riqueza de los frutos recogidos en el libro. La reivindicación del final del Gótico como fenómeno renovador de una tradición en pos de la Modernidad, con mayúscula, está no solo arraigada sino también muy desarrollada.

La “mala imagen” que los siglos XIV y XV han soportado secularmente en la historiografía española da pie al primer capítulo. Es la lectura que viene siendo corregida desde los últimos años ochenta y esa misma fue la tarea encomendada a la muy oportuna ponencia marco, gracias a la mirada externa y genéricamente histórica, de Adeline Rucquoi. Frente a los prejuicios heredados, ella se encarga de resaltar el esplendor castellano y español en el marco del concierto europeo, contraviniendo la “leyenda negra”. A partir de ahí, tres bloques estructuran las investigaciones presentadas en la cita.

De diversos aspectos del Tardogótico castellano, en su arquitectura, se ocupan Juan Carlos Ruiz Souza (la expresión del poder en los espacios áulicos bajomedievales, de cara al nacimiento del Estado Moderno), Marta Cendón y David Chao (adiciones tardogóticas a las cinco catedrales gallegas), Ana Castro (la máquina administrativa capaz de poner en marcha la Catedral nueva de Salamanca, desde los ingresos por diezmos hasta los contratos de ejecución de obra y suministro de materiales), Elena Paulino (las actitudes particulares de los Velasco hacia la nueva arquitectura)

y Fernando Villaseñor (la decoración marginal en piedra a cargo de entalladores tan nómadas como Pedro Jalopa y con escenarios tan sobresalientes como el Colegio de San Gregorio de Valladolid). En detalle, puede parecer el bloque más heterogéneo, pero gana en homogeneidad al contemplarlo al lado de los otros dos. Se evidencia entonces el acertado y logrado criterio estructural del conjunto del libro.

La movilidad más allá de cualquier frontera aglutina las aportaciones en un segundo bloque: Castilla en Valencia (Amadeo Serra repasa la nómina de canteros vasco-navarros y toledanos en Valencia antes de centrarse en el soriano Miguel de Magaña), en Canarias (Juan Clemente Rodríguez analiza la filiación arquitectónica, eminentemente sevillana, de la Catedral de Las Palmas) y en Sicilia (Marco Nobile aporta identidades cantábricas y atlánticas trabajando en la isla mediterránea), Levante en Sevilla (Alfonso Jiménez *barre* las cuentas de la Catedral hispalense durante sus “cien años góticos” rescatando maestros y partidas procedentes del oriente peninsular), Aragón en Inglaterra (Emma Cahill sigue la pista a la reina Catalina desde Windsor a Lechlade, pasando por Westminster) y Portugal en el norte de África (Ricardo da Silva da cuenta de los maestros comisionados por los monarcas lusos para mantener a punto las defensas en la costa marroquí), mientras el propio reino era campo artístico sin puertas ni hacia el Norte ni hacia el Este (Fernando Grilo da fe de ello a través del “dualismo” estilístico naturalizado en célebres y menos conocidas fábricas). Dentro de la trayectoria del grupo, supone un paso más allá. Hasta ahora, el marco de sus investigaciones había sido Castilla, incluyendo ahí la actividad de los maestros castellanos en Portugal y la Nueva España como ventanas al exterior. Ahora nos hallamos ante el siguiente paso, la apertura a nuevas realidades: maestros de todos los reinos peninsulares moviéndose dentro y fuera del conjunto territorial pero compartiendo una misma realidad arquitectónica que, a veces, en efecto, por la coexistencia de lenguajes, puede ser dual.

Y como los alardes técnicos brillaron en el apogeo del lenguaje tardogótico como en pocos otros momentos de la historia de la arquitectura, el último bloque está dedicado al desarrollo geométrico de montañas en pináculos y conos (Francisco Pinto), el dibujo arquitectónico desde ejemplos aragoneses (Javier Ibáñez analiza la terminología documental y la pone en relación con cambios en el ejercicio de la profesión) y una traza de montaña (grabada en un sillar de la capilla Saldaña en Santa Clara de Tordesillas) como caso de estudio (Begoña Alonso). Comparativamente, se trata del bloque menos nutrido, pero esta circunstancia da pie, precisamente, a acreditar otro paso en el desarrollo de esta línea de trabajo, a la luz de lo que les hemos visto hacer a sus protagonistas a continuación, que ya es pasado muy reciente e incluso presente.

Y es que, a mayor abundamiento, el libro así articulado vio la luz en vísperas de que diera comienzo un nuevo encuentro, un año después y esta vez en el otro extremo del arco geográfico que articula al grupo, es decir, en Sevilla (*Sevilla, 1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*). La circunstancia dice mucho acerca de la capacidad de trabajo y de coordinación, no solo por la puntualidad sino, lo que es más importante, por el coherente enlace establecido entre estas dos últimas convocatorias: el capítulo técnico que cierra el volumen reseñado aquí halló un mayor desarrollo en lo que confiamos dará lugar a un cuarto, que avanzó, si cabe,

sobre la ya resaltada dinámica intergeneracional e interprofesional. Se trata de otra forma de entender y extender el crecimiento en términos científicos. También, una prueba adicional, si fuera necesaria, de que el estudio de la arquitectura tardogótica en España se halla no solo en momento óptimo sino, además, en las mejores manos, en las mejores cabezas.

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ
Universidad de Cantabria

TARIFA CASTILLA, M^a J., *El convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Asociación Cultural Amigos de Cascante “Vicus” y Gobierno de Navarra, 2014, 221 pp.

Este libro, pulcramente escrito y editado, ofrece al lector los rendimientos de una meticulosa investigación histórico-artística en torno al convento que la Orden de los Mínimos fundó en Cascante (Navarra) en 1586 con el respaldo del concejo municipal —que se reservó el derecho de patronato sobre la capilla mayor— bajo título de Nuestra Señora de la Victoria y que permaneció al servicio de la población hasta 1836, fecha de la salida de los religiosos y del consiguiente abandono de sus instalaciones. Aunque su punto de partida se sitúa en el epígrafe que la autora dedicó a esta fundación en su tesis de doctorado, con motivo de este nuevo proyecto editorial ha llevado a cabo una profunda investigación documental que proporciona los mimbres para una aproximación mucho más precisa y detallada al proceso fundacional del cenobio, a la historia constructiva de los edificios que lo configuran y también a la de su lujosa dotación artística, con novedades relevantes en todas las parcelas.

El texto comienza con un primer apartado en el que se pasa revista a la floreciente situación que Cascante atravesó en el transcurso del siglo XVI, que culminaría con su elevación a la categoría de ciudad por Felipe IV el 18 de julio de 1633 y que hizo posible la renovación de numerosos edificios públicos entre los que se incluyen la práctica totalidad de los religiosos y, por supuesto, también la nueva erección del que se estudia en esta monografía.

En el siguiente capítulo se ofrece un relato detallado de la historia de la fundación, edificación y dotación del convento a partir de los datos ya conocidos y otros muchos inéditos. En primer lugar se presentan las circunstancias de la fundación, propiciada por el incremento poblacional que la villa experimentó en la segunda mitad del siglo XVI y llevada a cabo en los terrenos que ocupaba el hospital municipal de Santa Catalina, contándose para ello con la licencia que otorgó el ordinario diocesano el 23 de noviembre de 1586 y que concluyó días después, el 4 de diciembre, con la legitimación de la escritura de fundación. Al ser el único convento mínimo de Navarra, el de Cascante quedó adscrito a la Provincia de Aragón, ya que los frailes fundadores llegaron de Zaragoza, que es la ciudad a la que se habían dirigido los promotores.

Sigue después una detallada presentación del complejísimo proceso constructivo, que tuvo su primer hito en la capitulación rubricada el 9 de diciembre de 1586 con el maestro de obras Pedro de Verges *hijo* para erigir las oficinas conventuales, completada con la que se firmó el 15 de febrero de 1587 con Juan Navarro. La fábrica del cuerpo de la iglesia también se puso en marcha por entonces, pero no cobraría calor hasta 1589: el 23 de julio fue subastada y finalmente adjudicada a Martín de Arriba aunque su inicio se postergó hasta 1590. Arriba falleció en 1592 sin apenas avanzar el trabajo y tras mediar un nuevo proceso de subasta, en 1593 su prosecución quedó en manos de Pedro de Corta; también éste falleció poco después, responsabilizándose del encargo sus oficiales Martín de Olazábal y Pedro de Berroeta. En 1598 los frailes iniciaron un pleito contra Olazábal y Berroeta, a los que acusaron de no seguir la traza aprobada, que motivó su salida de la empresa, confiada en 1599 a Miguel de Múxica. Éste enfermó y finalmente sería su sobrino, Pascual de Horaa, quien completara la nave, que ya estaba lista en 1602. Al margen de este desarrollo quedó la edificación de la capilla mayor, de patronato municipal: el concejo la subastó, en efecto, en 1593 quedando en manos de Miguel de Miranda, que tras incontables retrasos la concluyó en el año 1605. No olvida la autora dar cuenta de los reparos llevados a cabo en la capilla mayor entre 1640 y 1780.

El libro ofrece asimismo cumplida información del proceso de elevación y dotación de las capillas de patronato alojadas en los laterales de la nave, puesto en marcha simultáneamente a la erección de la fábrica. Su propiedad recayó en miembros de diferentes familias nobles de Cascante (Luis Cervantes Enríquez de Navarra, Luis Zapata, Miguel Cruzat, Bernardino y Jerónimo López de Ribaforada o Juan de Huici, entre otros) y de algunas cofradías, que no solo se ocuparon de lo que atañe a sus respectivos espacios funerarios si no que con sus dádivas hicieron posible el lento proceso constructivo de la propia iglesia al tiempo que sufragaban joyas tan destacadas como la desaparecida custodia, que el platero Jusepe Velázquez de Medrano —uno de los más reputados del momento— hizo en 1606 a instancias del capitán Ximeno Conchillos.

Los dos últimos capítulos incluyen un análisis pormenorizado de la fábrica del templo, de su peculiar ornato pictórico de carácter heráldico y de los elementos de arte mueble que han llegado a nuestros días. Entre estos últimos vale la pena reseñar la información reunida en torno al retablo mayor, del que nada se conocía hasta el momento y que ahora sabemos se adjudicó en 1621 en el contexto de un concurso organizado por los municipales al que se presentaron hasta seis trazas diferentes. El concejo creó una comisión formada por el pintor Juan de Lumbier, el escultor Juan de Biniés y el “arquitecto” o ensamblador Francisco del Pontón que seleccionó las propuestas elaboradas por Jerónimo Estaragán y Juan de Irigoyen Macaya. La adjudicación mediante remate de candelera fue ganada por el pintor turiasonense Bernardo del Bosque y consta que el ensamblador tudelano Juan de Gurrea trabajó en la mazonería a partir de 1623, si bien al parecer la parte de pincel —es decir, la policromía y los lienzos— no se materializaría hasta mucho tiempo después. Interesa asimismo subrayar los nuevos datos reunidos sobre la realización del magnífico retablo de San Miguel

arcángel, que la profesora Tarifa ha documentado como obra realizada en 1603 por el pintor tudelano Juan de Lumbier —a quien desde hace tiempo se atribuye el retablo de San Juan Bautista de esta misma iglesia— y el ensamblador Juan de Alcoz para la capilla fundada por la familia López de Ribaforada.

El trabajo se completa con una valiosa colección documental que reúne los diplomas básicos sobre la fundación del convento, la construcción y reparación de la iglesia, la concesión y dotación de las capillas más relevantes y la realización de los dos retablos mencionados más arriba —el de la capilla mayor y el de San Miguel arcángel—, sin que tampoco falte la preceptiva presentación en forma de apéndice de las referencias bibliográficas usadas en el texto.

El estudio de la Dra. María Josefa Tarifa sobre el antiguo convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante es una investigación muy cuidada cuyo interés se sitúa por encima de lo acostumbrado en otros trabajos de naturaleza similar. No sólo corrobora el rigor metodológico del que siempre hace gala la autora, sino que da fe de la importancia de seguir entretejiendo estudios de esta naturaleza, que ayudan a completar nuestro conocimiento sobre aspectos tales como el mecenazgo de acento religioso en general y el papel que las órdenes religiosas jugaron en el desarrollo artístico de los siglos de la Edad Moderna tras la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) en particular.

JESÚS CRIADO MAINAR
Universidad de Zaragoza

BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas (1526-1700). El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, CEEH (Centro de Estudios Europa Hispánica), 2013, 443 pp. y 119 ilustraciones en color.

Muchas cosas son las que se pueden expresar como resultado de la lectura del denso e interesante libro de Beatriz Blasco Esquivias, de las que, en principio, destacaremos tres cuestiones, antes de pasar a hacer un breve resumen de su aportación.

La primera, que el objeto de su investigación —como queda perfectamente definido en su título e Introducción— es tratar de la distinción entre arquitectos y tracistas, o lo que es igual, entre arquitectos practicantes, ejecutores materiales de las obras, y arquitectos inventivos, ideadores y proyectistas de éstas, dentro de un marco cronológico que abarca los siglos XVI y XVII, aunque se centre básicamente en esta última centuria y en la corte de los Austrias, para explicar a través de ello la introducción del Barroco, gracias sobre todo a la capacidad inventiva y aportaciones de los arquitectos no técnicos.

La segunda, que resulta evidente que su punto de partida —tal y como ella misma también explica— se encuentra en los conocimientos que le proporcionó la preparación de dos asignaturas impartidas en la Universidad Autónoma de Madrid (*Teoría y práctica de la arquitectura española en la Edad Moderna* y *Teoría del Arte*

Moderno), para las que tuvo que recopilar, leer y analizar exhaustivamente tanto tratados teóricos como escritos y documentación muy diversa acerca de la práctica de la arquitectura en a lo largo del referido periodo. A partir de aquí, se planteó la figura del arquitecto en su doble perfil de tracista y constructor, una cuestión que ya había abordado en su tesis doctoral sobre Teodoro Ardemans, y que habría de servirle como tema de investigación en su habilitación como catedrática de la universidad española. De este modo se demuestra la estrecha relación existente entre docencia e investigación en la trayectoria universitaria de Beatriz Blasco Esquivias, una imbricación de las dos principales actividades que un profesor universitario debe compaginar, que no siempre es posible establecer y que, sin embargo, resulta tan importante en toda Universidad que aspire a conseguir la excelencia.

Y la tercera, que queda asimismo de manifiesto la amplia erudición de la que hace gala su autora, que da lugar a que en este libro se trate de muchos más temas de los que parecían necesarios en su planteamiento inicial, tales como abordar monográficamente las figuras de los arquitectos y tracistas citados, lo que nos proporciona otras lecturas transversales que podrían tener entidad por sí mismas y que se entremezclan con el discurso básico.

Pero, pasando al tema de este libro, hay que decir que su cuestión medular se aborda a lo largo de cinco capítulos. En el capítulo I analiza Beatriz Blasco Esquivias los tratados de los que extrae las bases doctrinales sobre las que cree que se fundamentó la controversia entre el arquitecto tracista y el arquitecto constructor. Entre ellos, cabe destacar el de Diego de Sagredo (*Medidas del Romano*), que divulgó la doctrina albertiana, al enfatizar la función intelectual del arquitecto y contraponerla a la del maestro de obras, que, como técnico, desempeñaba una función subalterna. Y, el de Francisco de Villalpando (traducción de los *Libros III y IV de Sebastiano Serlio*), que, por el contrario, se mostró acorde con el modelo vitruviano, al decir que en el arquitecto debían darse conjunta e inseparablemente ambas capacidades, de técnico y elaborador de trazas.

En el capítulo II, trata de la concepción del arquitecto en la corte de Felipe II y en la obra de El Escorial, donde se encuentran las dos figuras del inventivo o tracista y del técnico o practicante, a la vez que se explica el modo cómo se difundieron las doctrinas de Vitruvio y Alberti, mediante sendas traducciones (Miguel de Urrea y Francisco Lozano), que considera que pudieron estar relacionadas con la fundación de la Academia de Matemáticas en el Alcázar de Madrid en 1582, y asimismo se refiere a otros tratados de finales del Quinientos (Patricio Cajés, Juan de Arfe, Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Fray José de Sigüenza), cuyos autores se posicionaron a favor de una u otra postura. En el capítulo III, se extiende Beatriz Blasco Esquivias en lo anterior, abordando la cuestión de cuáles eran los títulos y competencias de los tracistas, arquitectos y maestros mayores al frente de las obras reales emprendidas en El Escorial (Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Juan de Valencia) y en Madrid (Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora), estableciendo de este modo la base sobre la que fundamenta el planteamiento desarrollado en las páginas siguientes.

En los capítulos IV y V aborda propiamente el triunfo del Barroco en la corte madrileña de los Austrias. Así, a lo largo del Seiscientos y hasta el cambio dinás-

tico, podemos seguir la disociación de sendas figuras que ha ido explicando con anterioridad. Por un lado, la de aquellos que, no habiendo tenido una formación y práctica en la construcción, son, sin embargo, hábiles inventores de trazas y a su vez introductores de la nueva arquitectura, como fueron el pintor italiano Juan Bautista Crescenzi, al que se debe la traza general o maestra del Panteón de El Escorial (sobre la que luego se harían otras complementarias), y con el que se consagra la autonomía de la traza y triunfo de la arquitectura inventiva; el escultor Alonso Carbonel, que esgrime entre sus principales méritos su destreza en el dibujo y su condición de inventivo, afirmando que la traza es el valor en el que descansa el verdadero arte de la arquitectura, muy superior por ello al proceso de construcción; y Alonso Cano, Diego Velázquez, Sebastián Herrera Barnuevo, Francisco Rizzi, Claudio Coello y Francisco Herrera el Mozo, entre otros, hasta Teodoro Ardemans, que se presentan como pintores, escultores y arquitectos inventivos, defensores de la traza y capaces de dibujar proyectos singulares de arquitectura, sin entrar propiamente en su ejecución material, que contribuyeron a la introducción de las nuevas formas, la modernización de la arquitectura y el cambio de gusto. Y, por otro lado, la figura de aquellos otros arquitectos, maestros arquitectos y maestros de obras, que, como Juan Gómez de Mora, José de Villarreal, Gaspar de la Peña, José del Olmo o Fray Lorenzo de San Nicolás, entre otros, defienden que en la arquitectura tiene que existir una plena sintonía entre el comitente y el arquitecto (padre y madre del edificio), la entienden como Vitrubio, es decir como unión inseparable de reflexión y construcción, razón por la cual consideran que los arquitectos tracistas, formados únicamente en la disciplina del proyecto, no saben construir, son intrusos en su profesión, y por ello no pueden ser considerados arquitectos completos, ya que idear y construir son dos momentos consecutivos del arte de la arquitectura. Mediante este argumento, Beatriz Blasco Esquivias, nos va describiendo el debate que tuvo lugar en la corte de los Austrias a lo largo del siglo XVII, que enfrentó en muchas ocasiones a unos y otros, y en el que, gracias a la intervención de los tracistas o inventivos en edificios reales, su fueron introduciendo los repertorios propiamente barrocos que triunfarían en la corte a lo largo del Setecientos y habrían de pasar y subsistir en provincias en buena parte de la centuria siguiente.

Así pues, Beatriz Blasco Esquivias nos aporta con su libro una rigurosa, ordenada, exhaustiva y personal interpretación acerca de cómo discurrió este proceso y cuáles fueron sus consecuencias, centrado eso sí, en un periodo muy concreto y en un espacio geográfico igualmente determinado, que hace partir de las bases doctrinales extraídas de los tratados publicados en nuestro país en el siglo XVI y de la llegada del modelo de arquitecto italiano en esta misma centuria, para centrarse seguidamente en la corte de los Austrias durante el siglo XVII.

Finalmente cabría añadir la plena actualidad del tema tratado, que ha sido asimismo abordado en otras investigaciones recientes que podrían completarlo, puesto que analizan la doble figura del arquitecto tracista y constructor desde del gótico final, en ejemplos anteriores a la llegada de la influencia italiana.

MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA
Universidad de Zaragoza

Goya y Zaragoza, 1746-1775. Sus raíces aragonesas. Museo Goya. Colección IberCaja, del 26 de febrero al 28 de junio de 2015. Catálogo. IberCaja Obra Social, Gobierno de Aragón-Fundación Goya en Aragón, Imprenta Edelvives, Zaragoza, 2015.

Además del Catálogo de las veintinueve obras expuestas, a cargo de Virginia Albarrán Martín (pp. 101-169), la publicación contiene cinco estudios introductorios de Manuela B. Mena Marqués (pp. 19-32), Regina Luis Rúa y José Luis Ona González (pp. 33-45), José Ignacio Calvo Ruata (pp. 47-70), Juan Carlos Lozano López (pp. 71-87) y José M^a Enguita Utrilla (pp. 89-100), cerrando el texto tres apartados dedicados a “Cronología” (pp. 171-176), “Bibliografía” (pp. 177-184) y “Exposiciones” (pp. 185-186).

El tema de esta Exposición así como la Institución que la acoge nos rememoran y retrotraen al año 1986, hace veintinueve años ya, cuando con el título equivalente de *Goya joven (1746-1776)* y su entorno el entonces denominado Museo e Instituto “Camón Aznar”, obra social de la entonces Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, albergó en este mismo espacio otra muestra, en la que los principales actores académicos fueron Federico Torralba Soriano, José Rogelio Buendía y Arturo Ansón Navarro.

Aunque el tiempo transcurrido entre ambas exposiciones ha permitido ahondar bastante en el conocimiento de la vida y la obra de Goya antes de su definitivo traslado a Madrid en 1775, sin embargo la primera sorpresa de la actual Exposición no está relacionada con este asunto, sino con el sorprendente hecho de que la institución patrocinadora, cuyo nombre actualizado es ahora IberCaja, sin ninguna justificación y con motivo de esta muestra ha sustituido el nombre del anterior Museo e Instituto “Camón Aznar” por el del actual “Museo de Goya. Colección IberCaja”, en deshomenaje y desmemoria del fundador.

De los estudios introductorios, el de Regina Luis y José Luis Ona abundan en las noticias biográficas sobre Goya y su familia durante su etapa zaragozana, que el segundo ya dio a conocer básicamente en su monografía fundamental sobre el tema, publicada por la Institución “Fernando el Católico” en 1997, y elaborada a partir de los registros parroquiales zaragozanos de cumplimiento pascual. Ahora se ofrece en versión actualizada con las nuevas aportaciones documentales de estas dos últimas décadas, y con las nuevas precisiones arqueológicas sobre la casa familiar de los Goya en la calle de la Morería cerrada (actual Teniente Coronel Valenzuela).

El estudio de José Ignacio Calvo sobre “Goya y los artistas de Zaragoza” constituye un texto sobrio y preciso, cuidadosamente actualizado, de referencia imprescindible, que se enmarca en su investigación global sobre el tema, con diversas aportaciones, no sólo de nuevas atribuciones de obras a José Luzán, Juan Andrés Merclein, Manuel Eraso y otros artistas del entorno aragonés de Goya sino sobre la configuración de varias personalidades artísticas de la época, entre las que destacan Ramón Almor y, sobre todos, Diego Gutiérrez.

Precisamente a Diego Gutiérrez, pintor nacido en Barbastro y formado en el taller madrileño de Francisco Bayeu, residente en Zaragoza al menos desde 1769, le atribuye fundadamente José Ignacio Calvo, en una propuesta que se puede

calificar de seismo historiográfico, tanto el conjunto mural de la capilla de los Sobradriel en Zaragoza, como los cuatro óvalos de los Santos Padres en la iglesia de Remolinos (Zaragoza), confirmando de este modo el escaso rigor con que se ha procedido en las atribuciones de obras al Goya joven y en las aceptaciones de las mismas por parte de los estudiosos.

En la misma línea y con conclusiones equivalentes, aunque con otra metodología, se inscribe el estudio de Juan Carlos Lozano sobre las pechinas de los Santos Padres en la ermita de la Virgen de la Fuente de Muel (Zaragoza), asimismo atribuidas a Goya, en el que se rastrea con rigor y exhaustividad toda la documentación, la bibliografía y las restauraciones realizadas. La decisiva noticia, exhumada por el autor, sobre los trabajos previos del maestro dorador Miguel Sierra en la cúpula y pechinas, finalizados el 1 de febrero de 1782, fija la cronología de las pinturas (que recubren en parte el dorado) después de esta fecha, lo que las aleja inevitablemente de la mano y de la vida de Goya por aquellas calendas (ya había realizado la *Regina Martyrum* del Pilar).

Subrayada la trascendencia de los estudios de Calvo y de Lozano para la depuración atribucionista del Goya joven, queda hacer referencia al propósito de la exposición, que con el peso académico de Manuela Mena y del Museo del Prado, ofrece la versión que podemos denominar canónica del catálogo de la obra juvenil del pintor zaragozano.

Es un auténtico acontecimiento cultural que esta muestra se haya podido realizar en Zaragoza merced al generoso patrocinio de IberCaja y de los apoyos imprescindibles del Gobierno de Aragón y del Museo del Prado. Las obras ahora reunidas constituyen una excelente oportunidad para que los estudiosos del periodo juvenil de Goya, entre los que destacan los investigadores de la Fundación Goya en Aragón José Ignacio Calvo y Juan Carlos Lozano, puedan contrastar todas las atribuciones propuestas. Por mi parte ya puedo adelantar que, como en la muestra anterior de 1986, ni están todas las que son ni son todas las que están. El camino de estudio para la depuración de la obra del Goya joven es más largo que el de una Exposición.

GONZALO M. BORRÁS GUALIS
Profesor emérito de la Universidad de Zaragoza

ALVIRA BANZO, F., *León Abadías: pintor, escritor y didacta*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2014.

Tratándose de un libro sobre un insigne oscense del siglo XIX llama la atención la moderna ilustración conceptual que luce su cubierta, pues uno hubiera esperado ver algún cuadro pintado por el protagonista o su retrato, que tampoco habría sido mala opción tratándose de un estudio biográfico. Pero basta ojear los contenidos para caer en la cuenta de que en esta biografía el autor juega un

poco a identificarse con el artista objeto de su estudio, hasta el punto de que el libro empieza y concluye con sendos epígrafes en cuyos títulos Fernando Alvira nos saluda “como diría León Abadías” y “como concluiría León Abadías”. Nada extraño sería que, viceversa, el mango de pincel manchado de color de la portada fuera quizá uno de los que usa para pintar el propio Alvira, que también es un consumado escritor (este libro es buena prueba) y un maestro vocacional. Esta tercera faceta, omitida en el jeroglífico visual de la portada, en la que el mango del pincel acaba en pluma de escribir, es precisamente una de las novedades del libro, con expresivas citas de aragoneses ilustres, como Joaquín Costa, Martín Coronas o Santiago Ramón y Cajal, que fueron destacados discípulos de Abadías, de cuyas dotes como pedagogo también dan constancia algunas de sus publicaciones, como el librito *Proporciones y medidas del cuerpo humano* (1863) o los *Programas de la asignatura de Dibujo Lineal de Adorno y de Figura* (1881) y sus discursos sobre la importancia del dibujo aplicado a las artes. Pero no solamente inspiró los escritos de Abadías su ardor como profesor de dibujo en Huesca y Córdoba pues también estuvieron muy marcados por su militancia carlista (a los 36 años dejó todo, incluso a su esposa y a su hija de un año, para unirse al ejército de Carlos VII) y por su fervor religioso (al final de su vida estuvo más activo en el proselitismo católico que como pintor). De todo esto da cuenta Fernando Alvira, e incluso también de algunos escritos literarios, cuyo análisis ha dejado en manos del profesor José Domingo Dueñas; aunque ninguno de los dos haya comentado algo sobre el interesante título de esas narraciones que publicaba en los periódicos: *Cuadros al fresco*. A mí me hubiera gustado saber qué relación tuvo con esa técnica pictórica nuestro artista, tan emparentable, a través de su maestro Bernardino Montañés, con los nazarenos alemanes —los redescubridores de la pintura al fresco— o los puristas italianos y catalanes, siempre primorosos dibujantes y todos muy devotos. Curiosamente, son las pinturas murales lo más destacado de la producción artística de Abadías reseñada en este libro, con estupendas fotos de los techos que pintó en el comercio de ultramarinos La Confianza de Huesca, en un salón del Ayuntamiento de esa capital, en la casa Ara de la misma ciudad y en el cordobés Palacio de Viana. En cambio, son todavía muchas las incógnitas sobre el resto de su producción, pues están en paradero desconocido importantes cuadros que presentó a grandes exposiciones o vendió a particulares. Con esta advertencia acaba el libro, y nadie mejor para culminar en el futuro esa investigación que el propio Fernando Alvira, quien con tanta perseverancia ha seguido la pista a este artista en archivos y hemerotecas durante años, desde que en 1995 le dedicó su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Luis: es de suponer que ahora cada vez que algún anticuario o coleccionista se tope con un cuadro firmado por León Abadías buscará en internet y encontrará a través de este libro información cabal sobre él y su prestigioso estudioso. Ojalá dentro de poco pueda ofrecernos un estudio y catálogo más completo de su producción artística, que debería estar oportunamente representada en el Museo de Huesca.

JESÚS PEDRO LORENTE
Universidad de Zaragoza

Ideal de Aragón, Regeneración e Identidad en las Artes Plásticas (1898-1939), Catálogo de la Exposición, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015. 186 pp.

El profesor Alberto Castán Chocarro ha defendido con brillantez en el año 2013 su tesis doctoral sobre *Identidad, tradición y renovación: la pintura regionalista. Aragón (1898-1939)*, dirigida por la profesora Concepción Lomba Serrano, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Una de las consecuencias de la tesis citada ha sido esta Exposición, organizada y producida por el Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza, cuya titular es la directora de la misma y cuyo comisario es el autor, Alberto Castán.

Puede decirse que ambos conjuntamente, maestra y discípulo, han sido los responsables del concepto y diseño de esta muestra, cuya lograda selección de pinturas y esculturas queda fundamentada en un amplio texto del comisario Alberto Castán, con el significativo título de “Tentativas de una imagen de Aragón en las artes plásticas” (pp. 35-51), trabajo que va precedido por estudios de contexto general (político, literario y artístico), debidos respectivamente a las plumas de los profesores de la Universidad de Zaragoza Carlos Forcadell Álvarez, Juan Carlos Ara Torralba y la ya mencionada Concepción Lomba Serrano.

No se trata de valorar aquí la aportación realizada en la tesis doctoral de Alberto Castán, ahora en proceso de reescritura por su autor para ofrecernos una ajustada monografía, que aparecerá en edición de la Institución “Fernando el Católico” con el título más diáfano de *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*, sino de destacar el hecho de que esta Exposición, construida a diferencia de otras con los sólidos mimbres de una investigación rigurosa y dilatada en el tiempo, propone una lectura madurada y compleja y ofrece una imagen de Aragón plena de matices intencionadamente seleccionados.

La idea germinal ha tratado de sortear y superar las polaridades que se enfrentan en el complejo periodo abarcado entre el desastre del 98 y el final de la guerra civil española, tanto en lo político, como en lo cultural, literario y artístico. En esta línea el profesor Carlos Forcadell aporta los primeros compases en el análisis político (pp. 9-14), en los que lejos de contraponer nacionalismo y regionalismos nos ofrece una visión complementaria, compatible e integrada de los mismos —“la nación desde sus regiones”—, subrayando el importante “papel de las culturas e identidades regionales en los procesos de nacionalización europeos”.

En su contribución literaria (pp. 15-21) el profesor Juan Carlos Ara, además de la preceptiva consideración sobre la novela regionalista aragonesa, desde *La ley del embudo* (1897) de Pascual Queral y Formigales a su réplica de *Capuletos y montescos* (1900) de Luis María López Allué, valoradas en el contexto español, pone el acento en el análisis de las ideas constitutivas de las señas de identidad regionales: alma, paisaje y raza, insistiendo además en el papel desempeñado por los articulistas de la prensa escrita, que a partir de la *Revista de Aragón* (1900-1905) marcarían la pauta del aragonesismo.

Entre estas revistas aragonesas, tanto Forcadell como Castán recalcan la singularidad de *Ideal de Aragón* (1915-1920), de orientación republicana y obrerista, dirigida por Venancio Sarría, y cuyos colaboradores, como Ángel Samblancat, Felipe Alaiz o Julio Calvo Alfaro, combaten al regionalismo más moderado, proponiendo una identidad política y cultural aragonesa más moderna. A modo de guiño para el visitante el título de esta revista ha sido elegido como lema de esta Exposición.

El vario panorama artístico español en sus vertientes regionalistas (pp. 23-33) ha sido trazado con suma precisión y detalle en los matices por la profesora Concepción Lomba en un artículo de amplio alcance, como era necesario, para ofrecer el contexto nacional de los regionalismos artísticos, entre los que se inserta el aragonés, sin alcanzar en cualquier caso la “enjundia” del catalán, del vasco o del andaluz. La trama artística de los diversos regionalismos ofrece a juicio de Lomba un imaginario bastante fragmentado, tanto desde el punto de vista conceptual como, sobre todo, plástico, con lenguajes muy diversos, y en permanente evolución y proceso de modernidad, desde el *noucentisme* hasta el arte nuevo.

En este complejo horizonte de los regionalismos españoles Alberto Castán ha logrado construir a partir de las imágenes seleccionadas, en torno a las sesenta entre pinturas y esculturas, que califica de “tentativas”, una nueva y moderna imagen del regionalismo aragonés en las artes plásticas, que sorprenderá tanto al visitante como al lector de este Catálogo.

Para este logro indudable de modernidad en la construcción de la imagen del regionalismo aragonés ha integrado en cuatro ámbitos temáticos, que se reducen a dos, las presuntas polaridades, que se complementan: por un lado las imágenes de las ciudades (Zaragoza, Huesca y Teruel) y de la sociedad burguesa que las habita (desde el alcalde zaragozano Basilio Paraíso, hasta Joaquín Costa y Santiago Ramón y Cajal), y por otro las imágenes del paisaje rural y de la raza (el alma aragonesa).

Y a la configuración de esta nueva imagen moderna del regionalismo aragonés Alberto Castán ha convocado en exquisita selección no sólo a las pinturas y esculturas más logradas de los artistas aragoneses (remito a la nómina del Catálogo, con personalidades bien recuperadas), datadas en el periodo 1898-1939, si no que junto a ellas, con carácter simbólico y testimonial, se ha dado entrada con acierto a artistas del panorama nacional como Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla.

GONZALO M. BORRÁS GUALIS
Profesor emérito de la Universidad de Zaragoza