

## **4. Crítica bibliográfica**



**LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> C.**, *Pinturas murales góticas en las iglesias de Sos del Rey Católico*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2016, 168 pp. y 179 fotografías.

Tal y como se especifica en el título de este libro, las pinturas murales góticas que decoran las iglesias medievales de la villa de Sos del Rey Católico son el tema de estudio de la última publicación de la Dra. María del Carmen Lacarra Ducay, catedrática de Historia del Arte Antiguo y Medieval de la Universidad de Zaragoza desde el año 1984. Sin embargo, conviene aclarar que no es ésta la primera vez que esta gran investigadora se acerca al tema que ahora nos ocupa, dado que ha sido objeto de su interés en varias publicaciones anteriores. Sirva de referencia el capítulo sobre las “Pinturas murales en las iglesias de Sos”, dentro de la obra de conjunto *Arte religioso en la villa de Sos del Rey Católico* (Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1978, pp. 37-93); y también el análisis efectuado en otro artículo suyo dedicado a las “Pinturas murales en Santa Lucía de Sos del Rey Católico (Zaragoza)”, publicado en la prestigiosa revista *Príncipe de Viana* (152-153, 1978, pp. 483-496). E incluso, en fechas más recientes y con nuevas aportaciones, nos ha obsequiado con un texto sobre la “Pintura mural del Trecento en el antiguo reino de Aragón. Una aproximación a su estudio”, en el libro *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 25-47).

Pero, al margen de lo dicho, tampoco podemos olvidar que la profesora Lacarra se doctoró en la Universidad de Zaragoza con una tesis que llevaba por título *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra* (1973), con la que obtuvo la máxima calificación de sobresaliente *cum laude*. Sin duda, una obra de referencia imprescindible que, además, se puede considerar como el primer intento de catalogación de las pinturas murales góticas conservadas en la comunidad foral de Navarra, donde fue publicada bajo el mismo título por la Institución Príncipe de Viana (Pamplona, 1974). Por tanto, su interés por estas cuestiones, tal y como queda expuesto, viene ya de muy antiguo, culminando ahora con un texto de un gran rigor y de una gran profundidad científica.

En efecto, en la villa de Sos del Rey Católico, fronteriza con Navarra y perteneciente a la comarca zaragozana de las Cinco Villas, allá en el área septentrional de la Valdonsella, en la margen izquierda del río Aragón, se conservan importantes obras de pintura mural gótica que ocupan por derecho propio un lugar destacado en el arte medieval del antiguo Reino de Aragón. Y para su estudio, la Dra. Lacarra Ducay sigue un meticuloso orden de acuerdo con su cronología y sus aspectos formales, es decir, analiza desde las pinturas más tempranas dentro del denominado gótico lineal o francogótico, que cabe situar en la segunda mitad del siglo XIII, hasta las más tardías que manifiestan los primeros rasgos del estilo gótico popular de la segunda mitad del siglo XV.

Asimismo, el texto va acompañado de un atractivo conjunto de ilustraciones, tanto en blanco y negro como en color, procedentes del Archivo Mas y del buen hacer del fotógrafo D. Fernando Alvira Lizano, al que se suma un elegante diseño de Víctor Lahuerta. Es más, en esta obra se estudian de una

manera pormenorizada, atendiendo a su iconografía y a sus rasgos estilísticos, las pinturas que decoran los muros de la iglesia de Santa Lucía de Siracusa, antes de San Miguel arcángel, las de la iglesia de San Martín de Tours, las de la iglesia parroquial de San Esteban protomártir o iglesia alta, tanto las de su capilla mayor como las de la capilla lateral de San Juan Bautista y de San José, y las situadas en su cripta de Santa María del Perdón o iglesia baja, ubicadas en sus dos capillas de la cabecera, la de Nuestra Señora del Perdón, situada en el centro, y la del Santo Cristo del Perdón, colateral del Evangelio. Pero, al tratarse de pinturas murales, la autora no sólo se queda en un completo análisis artístico de las mismas, sino que nos regala con un estudio previo acerca de los edificios medievales en que se encuentran estas obras, así como de las restauraciones sufridas y de los efectos negativos que el paso del tiempo y la humedad han provocado en estos importantes ciclos. Se comprenderá, pues, que el análisis no puede ser más exhaustivo y clarificador, tal y como es seña de identidad de los trabajos de la profesora Lacarra.

De hecho, hay aportaciones de una gran trascendencia para el tema en cuestión. Así, en el caso de las pinturas murales de la iglesia de Santa Lucía de Siracusa, situada a las afueras de la población, hay que destacar el descubrimiento por la autora del texto de su primitiva advocación, que era la de *San Miguel arcángel de Mayo*, lo que permite identificar la iconografía de los murales de su cabecera, es decir, la representación de la victoria obtenida en el año 492 por los ejércitos cristianos frente a las tropas de los paganos napolitanos, cerca de Siponto (Manfredonia), la cual fue conseguida gracias a la ayuda de San Miguel arcángel. Asimismo, y en la iglesia de San Martín de Tours, que fue capilla privada de la familia Sada desde el siglo XVII (1668), se conservan en el muro de su cabecera restos de diferentes pasajes de la leyenda del “Santo Apóstol de las Galias”, según la *Vita S. Martini* de Sulpicio Severo (ca. 360-420), recogida luego en *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, siendo ésta una iconografía nada común en estas latitudes, pero que tiene su razón de ser por la proximidad de la villa de Sos con el llamado *camino francés* a Santiago de Compostela.

Por añadidura, la cripta de la iglesia parroquial de San Esteban protomártir es la que mantiene el mayor número de pinturas del siglo XIV en los muros y bóvedas de las capillas de su cabecera, siendo además las más conocidas tras su descubrimiento casual por el entonces médico de Sos, el Dr. Emiliano Ladrero, quien informó del hallazgo al historiador D. Ricardo del Arco, el cual dio la primicia de su existencia en el artículo “La pintura mural en Aragón” (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, 1924, p. 236). Para luego, después de la restauración del edificio efectuada por el arquitecto D. Francisco Pons-Sorolla en los años sesenta del siglo pasado, ser las primeras que fueron objeto de un importante estudio por parte del Dr. Francisco Abbad Ríos, quien las publicó en la revista *Archivo Español de Arte* (173, 1971, pp. 17-47). Por su parte, el estudio de la profesora Lacarra aporta, entre muchas y valiosas informaciones, mayores precisiones iconográficas, subsanando antiguos errores y proponiendo una nueva cronología, la del año 1373, para la capilla colateral del lado del Evangelio, en lugar de la data anterior de 1378.

En suma, a lo largo de este excelente libro nada se ha dejado al azar, ni el análisis de las construcciones arquitectónicas ni las identificaciones de las complejas iconografías de sus ciclos murales, donde la profesora Lacarra, dada su gran formación como medievalista, establece con una gran concisión las relaciones que existen entre las pinturas murales de Sos con las artes figurativas contemporáneas que se dieron en otras zonas geográficas, como pueden ser las francesas, las inglesas, las navarras y también las aragonesas, lo cual le sirve para fundamentar con mayor acierto las tesis aquí expuestas, a la vez que le ayuda a fijar con más exactitud su cronología. Por lo demás, no podemos pasar por alto, antes de concluir este comentario, que el libro va precedido de un afectuoso e interesante prólogo de D. Máximo Garcés Abadía, vicario de la iglesia de San Esteban protomártir, buen conocedor y protector de las iglesias de Sos del Rey Católico.

JOSÉ LUIS PANO GRACIA  
*Universidad de Zaragoza*

**PUIG, I., COMPANY, X., GARRIDO, C. y HERRERO, M. A.,** *Francisco de Goya. Carlos IV* (edición bilingüe en español e inglés), Colección “Estudios monográficos de pintura” núm. 6, Lleida, Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM)-Edicions de la Universitat de Lleida, 2016, 170 pp.

En sus ya dieciséis años de existencia, el Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM) de Lérida ha desarrollado una intensa actividad centrada en el estudio y análisis de obras de arte, distinguida por el rigor científico y caracterizada tanto por el uso de herramientas que la tecnología actual aporta como por un método de trabajo colegiado, transversal e interdisciplinar. Y aunque dicha actividad desborda el ámbito meramente investigador, pues abarca también otros aspectos de la gestión patrimonial como la conservación y la restauración, e incluso se vincula mediante el *expertise* y el asesoramiento profesional con el siempre complicado mundo del mercado artístico, encuentra su canal de difusión idóneo a través de la edición de publicaciones especializadas en soporte papel y digital en las que la imagen, como exige la disciplina Historia del Arte, ha sido especialmente cuidada y adquiere un protagonismo especial.

La última publicación del año 2016 que aquí comentamos ha sido el resultado de un exhaustivo estudio analítico sobre un retrato al óleo del rey Carlos IV que, en opinión de sus autores, habría sido realizado por Francisco de Goya en los primeros meses de 1789 y presentaría la singularidad de ser la matriz o prototipo original para los retratos posteriores del monarca Borbón. El estudio se inicia con la ficha técnica de catalogación de la pieza, su descripción e iconografía, para adentrarse después en su fortuna histórica e historiográfica, que los autores han rastreado minuciosamente desde que el cuadro —junto con su

pareja, que en 1914 pasó a París— perteneciera a Manuel Godoy, tal como ya registró en 1808 Frédéric Quilliet en el inventario de los bienes del Príncipe de la Paz, hasta su ubicación actual en colección particular, pasando sucesivamente por varios propietarios, entre ellos la hija del valido y de María Teresa de Borbón y Vallabriga, Carlota Luisa de Godoy y Borbón, quien lo tuvo en el palacio madrileño de Boadilla del Monte, en cuyo inventario de 1888 figura con el número 218, bien visible en el ángulo inferior derecho de la tela. Más de dos siglos en los que la autoría de la pintura se ha adjudicado —sin ningún argumento concluyente— a Francisco de Goya (así lo hicieron el conde de la Viñaza ya en 1887 pero también Xavière Desparmet y Gilberte Martin-Méry, entre otros), si bien consta ya una posible atribución temprana (1815) a Agustín Esteve que ha sido secundada recientemente (2005) por Alfonso E. Pérez Sánchez al hablar del retrato real del Museo Lázaro Galdiano, muy próximo al aquí estudiado, y que hasta el presente estudio se ha mantenido como la más plausible y aceptada.

En el contexto del siempre problemático asunto de la autoría de las numerosas parejas reales existentes, esta atribución a Esteve, considerado el mejor copista de los retratos áulicos de Goya, tenía su fundamento en una apreciación minusvalorativa del cuadro que nos ocupa, en comparación con otros ejemplos indubitados del genio de Fuendetodos. Frente a esa opinión, los autores de este estudio defienden la idea de que esas supuestas imperfecciones (repintes, arrepentimientos, ausencia —en realidad ocultación— de condecoraciones tan señaladas como el Toisón de Oro...) y un cierto aire inacabado del lienzo (partes abocetadas o embastadas, fondo neutro...), han de interpretarse en clave muy distinta, como testimonio de un proceso continuo de trabajo de Goya sobre un boceto singular que sirviera como prototipo original o modelo oficial para todos los demás —réplicas, copias y versiones— que hubieran de hacerse con el fin de satisfacer la amplísima demanda de instituciones y particulares que querían disponer de la nueva efigie real. Un proceso creativo y compositivo en el que la obra, como boceto provisional que era, fue experimentando cambios paulatinos (reposicionamientos, enmiendas, rectificaciones de encaje y puntos de vista...), sujetos además a los condicionantes que implicaban los posados del natural pero también a la aprobación real y a lo que la propia relevancia icónica y representativa de la obra exigía, hasta la consecución y fijación del modelo, sin que por ello haya perdido algunas características de ese estatus primigenio, más cercano al boceto que a la pieza acabada.

La parte nuclear del estudio está dedicada precisamente a demostrar esa hipótesis de trabajo y, a falta de otras fuentes que de manera fehaciente permitan asegurar la autoría goyesca, los autores han utilizado para ello diferentes análisis técnicos: de carácter organoléptico (inspección ocular, macrofotografía, microfotografía, luz rasante y luz UV), análisis óptico de materiales (soporte, preparación y película pictórica), análisis de imagen visible e invisible (fotografía digital infrarroja con luz transmitida y rayos X) y análisis de pigmentos y aglutinantes (Microscopía Óptica de Fluorescencia, Espectroscopía Infrarroja por Transformada de Fourier —FTIR—, Comatrografía de Gases combinada con Espectroscopía de Masas —GC-MS— y Microscopía Electrónica de Barrido

con microanálisis mediante Espectrometría por Dispersión de Rayos X —SEM-EDX—). A partir de los resultados obtenidos, se procedió a un estudio estilístico de la técnica, que se contrastó con otras obras de Goya, se constató la inexistencia de rectificaciones en otros retratos reales tanto de Goya como de Esteve, y se realizaron superposiciones fotográficas a escala del retrato objeto de estudio con otros de tres cuartos y cuerpo entero que demostraron una coincidencia casi absoluta. Todo ello avalaría la teoría planteada de un modelo primigenio realizado por Goya que sería reproducido por él mismo y por otros pintores de su taller mediante calcos; un modelo que, una vez ya en desuso, habría sido regalado presumiblemente por los monarcas a Godoy, quien habría ordenado actualizar el retrato con el repinte de la banda de la orden de Carlos III adaptándola al cambio en la disposición de las franjas establecido por Carlos IV en 1804.

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ  
*Universidad de Zaragoza*

**ILLÁN MARTÍN, M.**, *Luis Jiménez Aranda. Un pintor sevillano en el París de la Belle Époque*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Colección Arte Hispalense, 2016, 209 pp. y 16 láminas.

El valioso libro que, cual regalo, nos ofrece la profesora de la Universidad de Sevilla, Magdalena Illán Martín, se inserta en un proyecto de investigación de Excelencia I+D, titulado *Pintura Andaluza del siglo XIX en Francia: estudio de fuentes archivísticas, hemerográficas y museológicas* que, desde hace algunos años, dirigen con tino Enrique Valdivieso y la autora de la monografía. Un proyecto que, además, ya ha producido algunos otros frutos importantes.

El que analizo se me antoja uno de los más significativos. Se trata del primer estudio monográfico realizado sobre el pintor sevillano Luis Jiménez (1845-1928), hermano del más conocido José Jiménez Aranda, cuya alargada sombra llevaría a nuestro protagonista a eliminar de su firma el apellido materno y reivindicar, así, su independencia creativa. Ésta, sin embargo, no fue la única razón que ha motivado la falta de una monografía sobre el artista. Porque su trayectoria, de marcado carácter internacional, ha contribuido, paradójicamente, a relegarle a un olvido historiográfico que Magdalena Illán remedia con maestría en esta publicación.

El estudio pone de manifiesto la forma de aproximarse al hecho artístico de la autora: una investigación que parte del análisis de la cultura artística española y francesa en cuyo seno desarrolló su trayectoria Jiménez —llevada a cabo tras una enjundiosa labor documental en diferentes archivos españoles y franceses—, para luego catalogar la producción completa del pintor —más de trescientas obras—. Y sólo entonces proceder a su análisis estilístico, estableciendo y definiendo las diferentes etapas por las que transitó.

En consecuencia y como es lógico en una primera monografía, la publicación examina al completo el recorrido vital y profesional del pintor: desde sus inicios en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla (1845-1868), pasando por la configuración de su estilo durante su etapa en Roma (1868-1875), y culminando con la madurez y el éxito alcanzados en París (1875-1891) y la independencia de su creatividad en la etapa de Pontoise (1891-1928). Los cuatro periodos estructuran el contenido central del libro, analizándose en cada uno de ellos las circunstancias personales y profesionales que influyeron en la evolución estilística y técnica de su producción pictórica, así como las características de los principales asuntos abordados en cada etapa: *La pintura decasacón*, *La miseria de París*, *El retrato cotidiano de la vida parisina*, *La apacible vida en Pontoise*, *Las campesinas del Valle del Oise* o *El triunfo del Paisaje*, entre otros. Sólo que la autora ha optado por revisar con mayor profundidad el período de madurez de Luis Jiménez, desarrollado en el París de la Belle Époque, la etapa durante la cual el artista obtuvo importantes reconocimientos internacionales como, por ejemplo, la Medalla de Honor en la Sección Española de la Exposición Universal de París de 1889, la Legión de Honor francesa o la Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Madrid de 1902. Importantes galardones que convirtieron al pintor en una reconocida —y también polémica— influencia en la escena cultural española y francesa.

El libro trata también otros asuntos especialmente importantes para quienes, como la autora, se interesan por los factores que configuran la “Institución Arte”. Me refiero a la recepción de su obra por parte de la crítica artística, su participación en las exposiciones más relevantes del ámbito europeo o su relación con los artistas coetáneos, marchantes y coleccionistas. Lo hace a partir de las mencionadas fuentes documentales localizadas en archivos franceses de París y Pontoise —cartas del artista, encargos del Estado francés, censos de población, certificados de defunción, etc.— y de una abundante recopilación de fuentes hemerográficas publicadas en la prensa gala y española.

Además pone en valor la personalidad cosmopolita e inquieta de Luis Jiménez, destacando su capacidad técnica, su carácter emprendedor y, sobre todo, la versatilidad de su talento, con el que logró interpretar, a través de un estilo plenamente individualista, el crisol de tendencias estéticas que se desarrollaron en la Francia finisecular, desde el academicismo y el casacón, al realismo social, el costumbrismo o el impresionismo. Asimismo, enfatiza la intensa actividad que desarrolló como miembro de asociaciones de artistas francesas y españolas y su compromiso con la realidad social del momento, como evidencia el apartado que se dedica a su colaboración como ilustrador en la revista *La Ilustración Española y Americana*.

Por último, la publicación incluye un sucinto resumen del Catálogo llevado a cabo por la autora que abarca, por primera vez, la obra completa del artista, desestimando atribuciones tradicionalmente aceptadas y estableciendo un riguroso corpus de obras debidas a su pincel; un catálogo integrado por algo más de trescientas piezas pertenecientes a colecciones públicas y privadas francesas, españolas y estadounidenses, la mayor parte de las mismas inéditas. Y en las

páginas finales se reproduce y analiza una selección de las obras más relevantes y representativas de la evolución estilística del pintor.

Todo ello escrito, y eso es algo sustancial en cualquier investigador, con un lenguaje ágil que, junto con el cuidado diseño llevado a cabo desde la Diputación de Sevilla que desde 1972 publica la colección *Arte Hispalense* —especializada en temas artísticos relacionados con la capital andaluza—, han convertido la publicación en una apetecible lectura y en una obra imprescindible para el conocimiento de la historiografía artística de una de las épocas más sugerentes y complejas que la Historia del Arte ha proporcionado.

CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO  
*Universidad de Zaragoza*

**CASTÁN, A.**, *Señas de identidad. Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*, Zaragoza, IFC, 2016.

Querer a nuestra gente, nuestras costumbres y nuestra tierra es una gran virtud humana, que conviene armonizar con la apertura a lo nuevo, distante y diferente. La jota, el traje regional (o sus variantes locales más o menos curiosas, como el de las ansotanas), los chascarrillos cazurros y la Virgen del Pilar son parte de nuestro patrimonio cultural, pero esa herencia ancestral podemos legarla a las generaciones futuras convenientemente renovada. Sobre esa dialéctica entre tradición y modernidad versa este libro, aunque su título, *Señas de identidad*, parezca centrar el tema en las esencias de lo que nos distingue e identifica. Como en la novela homónima de Juan Goytisolo, la carga contra el tradicionalismo va por dentro, y en este caso también por fuera, pues la imagen de cubierta es un detalle de un cuadro de Ángel Díaz Domínguez (reproducido íntegramente en la página 324) del que se han eliminado los danzarines con cachirulo, para dejar como protagonistas unos novios que bailan con atuendos más modernos. En efecto, quienes busquen baturros, joterías y otros estereotipos vernáculos, que dominaron el arte, la literatura y la cultura regionalista en el Aragón de hace un siglo, apenas los van a encontrar en este volumen, donde en cambio se dedican muchos textos e imágenes a retratos, paisajes u otros géneros pictóricos, pues no es la temática casticista lo que define su hilo argumental, sino la búsqueda de una nueva reformulación estético-ideológica aragonesista. En *Ideal de Aragón*, la exposición que el mismo autor comisarió a principios de 2015 en el Paraninfo, ya lo planteó sin ambages; pero si en aquella ocasión contrapuso una sala consagrada al idealizado mundo rural hierático e inmutable frente a otra dedicada a los anhelos dinamizadores de la sociedad urbana, en estas páginas no hay planteamientos dicotómicos.

Sólo en la Guerra Civil, que puso abrupto final a aquella brillante época histórica, se delinearon dos bandos opuestos, y ni siquiera entonces dejó de

haber tránsitos e interrelación entre ambos, amén de no pocas tensiones internas dentro de cada uno. Otro tanto se podría decir, con mayor razón, del punto de partida de este relato, cuando en 1898 se perdió lo poco que quedaba del “Imperio” español y emergieron pujantes los nacionalismos periféricos: los posicionamientos ideológicos fueron complejos y ambivalentes en muchos casos, tanto entre personajes políticos como en personalidades de la cultura. Pero también en el extranjero estaban en auge las exaltaciones de los respectivos costumbrismos y tradiciones atávicas e incluso primitivistas, sublimando nostálgicamente esencias identitarias en riesgo de asimilación; por eso el libro empieza muy apropiadamente evocando paralelismos artísticos en Francia (los cuadros de bretonas ya estaban de moda antes de que fascinase a Gauguin y la Escuela de Pont Aven) u otros países europeos e incluso al otro lado del Atlántico (el *American Regionalism* de Grant Wood y Thomas Benton). Algunos de los frutos más interesantes de esa tardía floración neorromántica fueron polinizados por quienes no pretendían meramente poner en valor el folklore sino tomar impulso en él para una necesaria renovación patriótica (interpretando este último adjetivo según la ideología política de cada cual). Paradigmático sería, en este sentido, el caso de Aragón, donde cobraron nueva fuerza los discursos decimonónicos que fundían/contrastaban la patria española y el terruño aragonés; hasta en Madrid o París se pintaban esos tipos entrañables de nuestra tierra, pues también tenían algunos mercados foráneos. Mientras aquí, por imitación/contestación a catalanes y vascos, se iba desarrollando una ideología aragonesista-regeneracionista cuya historia política ya está muy bien estudiada, pero Alberto Castán nos ha ofrecido su correlato artístico. Quizá la palabra clave más apropiada para definir este libro no sea regionalismo sino regeneracionismo aragonés, pues su tesis argumental trata de seguir la pista al equivalente en pintura del reformismo costista y la renovación progresista.

No es una historia con final feliz. Lo de menos es que acabe con una guerra, pues cuando estalló la contienda ya estaba en decadencia el regeneracionismo aragonés en la pintura, a pesar de que Marín Bagüés siguiera pintando baturros y baturras muchos años más, mientras flirteaba con el futurismo u otros ismos modernos. Nuestro otro gran pintor de aquel periodo, el ya citado Ángel Díaz Domínguez, que fue el mejor émulo en Aragón del tipismo cantado con pose épica por Zuloaga, luego llegó a aproximarse, con sus alegorías del Ebro u otros ríos, a la moderna/clásica égloga fauvista preconizada por Eugenio d’Ors. Aquí no tuvimos un Xavier Nogués, que combinase las sardanas y el primitivismo con las alegorías panmediterráneas del *Noucentisme*. Julio García Condoy pudo haber sido su equivalente, a medio camino entre ambas vías, pero se malogró. Estos y otros pintores, hasta un total de catorce artistas, son analizados por Alberto Castán en un jugoso apartado final, que sin duda preludia futuros estudios monográficos donde, en forma de exposiciones individuales, artículos o libros, nos irá ampliando información sobre ellos. Pero tampoco sería malo que se plantease una muestra conmemorativa de la exposición de 1919, u otros planteamientos panorámicos sobre aquel periodo cultural. De hecho, lo que a mí más me ha gustado del libro ha sido la parte central, donde analiza pormenorizadamente

el contexto artístico aragonés de entonces, con sus exposiciones, asociaciones, concursos, publicaciones y críticos. Me identifico plenamente con ese planteamiento, pues no me canso de repetir que la Historia del Arte ha de estudiar las obras artísticas, pero también su contexto de producción y consumo. Quizá este excelente compendio se pudiera complementar con datos sobre otras artes, estudiando también el regionalismo más moderno en arquitectura, escultura, fotografía, música y literatura. Aunque quizá después de nueve años con este tema de tesis, al autor le apetezca más dedicarse ahora a otras investigaciones, bueno será que lo considere para el futuro, pues tarde o temprano todos acabamos regresando a lo que marcó nuestro comienzo en la carrera académica. Ojalá la de este joven profesor sea larga y fecunda.

JESÚS PEDRO LORENTE  
*Universidad de Zaragoza*

**GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> P. y VARAGNOLI, C.,** (eds.) *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*, Ariccia, Aracne Editrice, 2015, 200 pp. y 105 figs.

Los estudios sobre Patrimonio Cultural requieren una reflexión crítica permanente. Desde la arquitectura y la historia del arte, M<sup>a</sup> Pilar García Cuetos y Claudio Varagnoli han coordinado *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*, un libro que analiza con espíritu crítico un conjunto de casos paradigmáticos de la relación entre el Patrimonio y los conflictos bélicos europeos del siglo XX. La calidad de este libro se fundamenta en la reconocida trayectoria profesional de ambos coordinadores y sus respectivos equipos de investigación. El libro aborda una temática en boga en todo el mundo en los últimos años y cuenta con colaboraciones de un nutrido número de autores de la Universidad de Chieti-Pescara y de varias universidades españolas presentes en varios Proyectos de Investigación I+D+I relacionados con el ámbito de la restauración monumental (*Restauración y reconstrucción monumental en España (1938-1958)*, *Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas*, HUM2007-62699, y *Restauración Monumental y Desarrollismo en España 1958-1975*, HAR2011-23918). En cierto modo, puede afirmarse que el libro es un maduro fruto de estos proyectos de investigación. Ciertamente, es deseable que la calidad de los resultados de los proyectos de investigación alcance una dimensión internacional. Desde luego, publicar en inglés es una buena decisión, ya que gran parte de las publicaciones de impacto sobre temas de Patrimonio están en el ámbito del mundo anglosajón, cuando, debido a su riqueza patrimonial, en el sur de Europa hay una importante producción científica. La selección de estudios, muy variados en su conjunto si bien en su mayoría italianos y españoles, es otro acierto de la publicación para internacionalizar la investigación universitaria. Los autores de las aportaciones de *Heritage in conflict. Memory, history, architecture* son histo-

riadores, historiadores de arte y arquitectos que reflexionan sobre la situación del Patrimonio Arquitectónico afectado por los conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX. La historia del arte es la disciplina que domina entre los autores españoles, mientras que la arquitectura es predominante entre los investigadores italianos. La interrelación de ambas disciplinas es tan necesaria como provechosa.

Con carácter introductorio, el historiador Francisco Erice Sebares (Universidad de Oviedo) plantea en primer lugar un ensayo sobre la construcción de la memoria colectiva en relación con la guerra. El campo de prisioneros de Avezzano, en la azotada provincia de L'Aquila (Italia), es caso elegido por los arquitectos Claudio Varagnoli y Antonella Montanari para analizar la huella en el tiempo de este tipo de edificaciones de la Primera Guerra Mundial. También en la Primera Guerra Mundial y en los Abruzos se localiza el objeto de estudio de otro de los capítulos escritos desde Italia. Los arquitectos Aldo Giorgio Pezzi (Soprintendenza per le Belle Arti e il Paesaggio dell'Abruzzo) y Patrizia Luciana Tomassetti (Segretariato regionale del Ministero dei beni e delle attività culturali per la Sardegna) realizan un detallado análisis sobre la memoria de la guerra en esta región, tristemente célebre por los desastres sísmicos, cuya historia también está marcada por ser un importante escenario de conflictos bélicos. La arquitecta Lucia Serafini (Universidad de Chieti-Pescara) destaca en su texto la importancia de la restauración tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial en el contexto de la identidad colectiva de esta región. Por su parte, el arquitecto Andrea Ugolini (Universidad de Bolonia) estudia los usos pacifistas de lugares marcados por sangrientos episodios de la Segunda Guerra Mundial, como las ruinas de Monte Sole (Italia), cuya población sufrió la violencia del ejército alemán. Por su parte, los estudios españoles se centran principalmente en la Guerra Civil y la dictadura de Francisco Franco. El tema propagandístico de la restauración franquista es abordado en los estudios de las historiadoras del arte M<sup>a</sup> Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo) y Esther Almarcha (Universidad de Castilla-La Mancha). Destacamos en estos textos la precisión de su enfoque y la elaboración de un aparato crítico seleccionado y muy actualizado. Cierra este recorrido por el mundo mediterráneo el trabajo de Stefano D'Avino (Universidad de Chieti-Pescara) sobre los usos propagandísticos del Patrimonio por parte de Nicolae Ceaucescu, dictador comunista en Rumanía. Finalmente, lo acontecido en latitudes más septentrionales, como el caso Alemania, sirve de marco para la reflexión de la profesora Ascensión Hernández (Universidad de Zaragoza) sobre los nuevos usos culturales del Patrimonio arquitectónico bélico del Tercer Reich. Finalizando estas líneas, es preciso resaltar la trayectoria de nuestra colega Ascensión Hernández Martínez en el contexto del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tanto por su interés por estos temas desde sus inicios como investigadora en teoría y crítica arquitectónica, como también por su predisposición a entablar colaboraciones con otras Universidades y, en especial, las italianas. En este sentido, la profesora Ascensión Hernández es responsable del establecimiento de lazos sólidos y duraderos con gran número de investigadores nacionales e internacionales, muchos de los

cuales colaboran asiduamente con nuestra Universidad, como es el caso de los coordinadores de esta publicación.

Numerosas ilustraciones, imprescindibles para visualizar los edificios y monumentos analizados, complementan bien los textos de todos los capítulos, los cuales suponen una notable aportación al tema del Patrimonio y los conflictos bélicos. Un tema que va a tener un largo recorrido en los debates sobre la conservación del patrimonio y de sus nuevos usos en nuestra sociedad.

V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS  
*Universidad de Zaragoza*

