



**5. Crítica
bibliográfica**

SANJOSÉ I LLONGUERAS, L. DE, *Al servei de l'altar, tresors d'orfebreria de les eglésies catalanes, secles IX-XIII*, Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic i el Patronat d'Estudis Osonensis, 2018, 589 pp., 208 figures en color y 27 láminas.

El libro que les presento es parte de la tesis doctoral de la autora (*La obra del metal en los siglos XII-XIII en Cataluña*, Barcelona, 2016), pero ahora la autora lo ha enriquecido con la aportación de la orfebrería y trabajo del metal en la Cataluña de los siglos IX al XI. Es suficiente con mirar un poco las publicaciones anteriores de la autora y la "Presentación" en texto y en forma del presente libro para darse cuenta que Lourdes de Sanjosé i Longueras es una excelente investigadora, escritora con capacidad docente para el lector. Yo, que fui presidente de su tribunal de tesis y que no la conocía antes, puedo dar fe que recibí tres tomos maquetados, como los dos publicados a los que hago referencia. Todo un desafío para la imprenta y la encuadernación. "Por sus obras conoceréis a sus autores".

Conscientes de la excelencia de su trabajo el Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic y su rápida providencia lo ha dado a la luz: *Post tenebras spero lucem*, es decir: Tras la tinta negra salgo al público. Ya que la providencia de la institución ha sido sumamente diligente, felicidades.

Como les he dicho, lo que presentamos es sólo una parte de su tesis: los volúmenes primero y segundo. El tercer volumen se publicó hace un año, también enriquecido: SANJOSÉ I LLONGUERAS, L. DE, *Esmens d'orfebreria litúrgica en la documentació catalana (segles IX-XIV)*, *Recull provisional*, Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, 2017. Este escueto volumen, de 376 documentos y multitud de cuadros y láminas desplegadas de estadísticas, es de por sí un elenco muy apreciable.

La metodología del libro que presentamos es muy "sencilla": acopio de toda la documentación local y foránea, análisis de ella, creación de un amplio elenco estadístico que a la autora le sirve para tener al alcance de la memoria todos los datos, y que sobrepasa la capacidad asimiladora del lector estudioso. Catálogo de la obra religiosa de metal conservada en Cataluña, acompañada de un catálogo suficiente de la obra foránea para poder hacer comparaciones. Estudio bibliográfico de historiografía y trabajos recientes. Estudio de los cánones, disposiciones religiosas de diverso tipo, o menciones sobre el uso, forma y material de los objetos litúrgicos: cáliz, patena, cruz, báculo, incensario, arqueta, frontal de altar, etc. Después construyes el libro.

Así que el presente libro contiene las siguientes partes: una introducción donde nos explica la metodología y el resumen de su libro (mejor que yo lo hago). Un estudio general que ocupa los capítulos 1 y 2 donde tras la historiografía aborda las condiciones generales, canónicas y sacramentales de las piezas de iglesia. El capítulo 3 se dedica a los talleres catalanes de orfebrería y metal que estuvieron al servicio de los importantes centros religiosos, conocimiento que basa mucho más en la documentación que en las pocas piezas conservadas: Vic, Ripoll, Seu d'Urgell, Gerona, etc. El capítulo 4 lo dedica al siglo XII y XIII, donde podemos apreciar la continuidad de los talleres catalanes anteriores y también la evolución que en las piezas se produce por la introducción de nuevas corrientes figurativas e influjos foráneos de Limoges. En el capítulo 5 se estudia la obra

de Limoges importada en Cataluña y los talleres catalanes que fabricarán piezas de iglesia “a la manera de Limoges”. Le sigue una estimadísima colección de 27 láminas dobles donde la foto se complementa con dibujo didáctico de la autora, que nos hacen ver mejor las formas y su ornamentación. A continuación, viene el catálogo de piezas, que es una ficha completa de cada una de las 109 piezas; esta ficha puede parecer monótona y a veces repetitiva, pero es imprescindible en su formato elaborado. Contiene, primero, la definición de la pieza: título, cronología, medidas, procedencia, localización y exposiciones; le sigue el comentario formal con sus citas bibliográficas o documentales; luego un estudio comparativo y una bibliografía; le acompaña la foto de la pieza catalogada y también de otras piezas para su comparación. Termina el libro con unos “Anexos”: bibliografía, procedencia de las imágenes, créditos de las imágenes, índices, agradecimientos; y una versión en español y otra en inglés del estudio (capítulos 1 a 5).

Aportaciones. Es la primera vez que se hace un catálogo completo de las piezas de altar de la orfebrería y arte del metal en la Cataluña de los siglos IX al XIII, así como es la primera vez que se recoge toda su documentación sobre el tema. Además, el estudio muestra los antecedentes litúrgicos y situación histórica de aquellos tiempos, rito y uso. Y en lo particular a Cataluña nos enseña el mecenazgo, la dotación de las iglesias, los inventarios, todo el mundo que rodeaba a la elaboración y función de estas piezas de iglesia, las diferentes relaciones artísticas, cómo se han representado en otras artes como la miniatura, o la escultura, grande o pequeña, las semejanzas con el mundo europeo, carolingio fundamentalmente. Y nos aporta el descubrimiento de talleres catalanes desde el siglo IX hasta el siglo XIII y cómo estos se modernizan y son capaces de hacer obra al estilo de Limoges. Talleres que estaban en los centros religiosos más importantes como Vic, Ripoll, Seu d’Urgell, Gerona, San Juan de las Abadesas, Elna, etc., pero también en localidades pequeñas como Aínsa o Bielsa.

Mis felicidades a la autora y al Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic i al Patronat d’Estudis Osonensis, por su publicación.

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE
Universidad de Zaragoza

GARCÍA GARCÍA, F. DE A., *Las portadas de la Catedral de Jaca: Reforma eclesiástica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018, 265 pp.

El premio Nobel de Literatura Octavio Paz redactó que *La memoria no es lo que recordamos, sino lo que nos recuerda. La memoria es un presente que nunca acaba de pasar*. De este modo, para Francisco de Asís García García, que desde el año 2011 viene abordando por medio de diferentes estudios pioneros la escultura monumental de la Catedral de Jaca, la memoria del conjunto aragonés se transforma metafóricamente en un estado de actualidad permanente. Elemento que refuerza

el motivo de su elección e incide en el rol desempeñado por la catedral jaquesa, conjunto el cual, a pesar del tiempo transcurrido, sigue deparando interesantes hallazgos, posibilitando así nuevas lecturas del recinto y de sus actores. La obra recientemente publicada, fruto de una tesis doctoral defendida en 2016 en la Universidad Complutense y que mereció el premio extraordinario, aborda el estudio sistemático de las dos portadas de San Pedro de Jaca. Todos los factores que confluyen en estos espacios de representación visual, detalladamente desbrozados por García García, determinan y justifican su elevado grado de acotamiento y concreción. Ambos rasgos marcan un punto de inflexión, de especial trascendencia, respecto al resto de tesis doctorales defendidas desde el arranque del siglo XXI dentro del ámbito de la historia del arte medieval.

El interés de la investigación desarrollada es doble: no solo se adentra en un estudio de caso de singular significación para la historia del románico internacional, también desarrolla cuestiones de método que entrañan nuevas perspectivas y aportes de un joven investigador “cuya mirada renovadora tiene mucho que enseñarnos”, en palabras del profesor Martínez de Aguirre y, en resumen, supone todo un golpe de timón de fuerte calado epistemológico. Asimismo, el ensayo incluye importantes innovaciones, permitiendo así reflexionar sobre “aspectos aún desatendidos por la historiografía”, en términos del propio autor, desde una perspectiva multidisciplinar y con la aplicación de líneas consolidadas, como así se proyecta a lo largo de todo el libro, asumiendo de este modo la máxima de Virgilio, *Mens agitat molem*. Su constante contextualización internacional, no resbalando en un provincianismo que pensadores como Herbert Kessler han vuelto a recordar recientemente como uno de los puntos débiles de la producción científica española, confirman la acertada dirección tomada. Del mismo modo, no son numerosos los trabajos dentro del área de la historia del arte medieval dispuestos a poner tanto celo en profundizar y meditar las vinculaciones entre la obra plástica y el marco histórico como el que aquí nos ocupa, con la reforma eclesiástica gregoriana y el poder regio como principales ejes articuladores.

En cuanto a las aportaciones específicas, resulta necesario recordar previamente la alerta del investigador por el valor del contexto para una comprensión precisa del espacio-tiempo. En el caso del tímpano de la portada occidental, el resultado obtenido ejemplifica la remembranza de la figura de Constantino, así como su proyección trinitaria, además profundiza en los antecedentes del crismón e incrementa el protagonismo del texto publicitario dentro de este marco. Asimismo, el análisis amplifica la restitución de la portada meridional, su vinculación con otros conjuntos precursores, las convergencias y divergencias con el acceso precitado y, en ambos casos, se apuntala el papel de los protagonistas veterotestamentarios. También permite concretar en la datación de los dos ámbitos liminares en los últimos años de la década de 1080. En bloque, se podría aplicar para estas obras el concepto de “imagen-objeto”, el cual *moviliza potencias situadas más allá de ella: es un objeto a la vez imaginario e imaginado*, siguiendo la propuesta formulada por Jérôme Baschet.

El libro, publicado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, se desarrolla a lo largo de más de doscientas páginas divididas en dos grandes bloques de siete

capítulos en total. La obra, cargada de erudición y precisión, cada palabra ocupa el lugar específico que le corresponde, es de lectura amena pese a la complejidad del tema, con múltiples referencias literarias e incuestionable conocimiento de la bibliografía específica y general. Todo este proceso exige por parte del lector un conocimiento previo del complejo en sus diferentes manifestaciones y también la máxima atención.

En conclusión, la investigación plantea todo un ciclo de respuestas, con propuestas sugerentes desde planteamientos renovadores, pero también deja abiertos interrogantes en esta publicación de cuidada edición, precio contenido, formato manejable y con todas las figuras a color y de gran calidad. Estudio multidisciplinar de obligada lectura no solo para la comprensión del imaginario cultural en el contexto navarroaragonés, también del transitado y aristado final del siglo XI y principios del XII al que García García ha dado un nuevo impulso, amplificando el saber y, por tanto, la memoria sobre este período.

ANTONIO LEDESMA
Instituto de Historia. CSIC

SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Colección Arte Hispalense, 2018.

El Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla acaba de publicar este libro sobre José Alexandre y Ezquerria, cuyo autor, don Antonio Joaquín Santos Márquez, es Doctor en Historia del Arte, Profesor Titular de la Universidad de Sevilla y miembro de la tercera generación de investigadores de la platería formada en el seno del *Laboratorio de Arte* de la universidad hispalense. La monografía viene avalada por más de medio centenar de publicaciones sobre artífices sevillanos y extremeños de los siglos XVI al XIX que lo han convertido en un prestigioso y experto conocedor de la orfebrería de la Edad Moderna, ámbito específico de estudio al que ha dedicado mucho tiempo y esfuerzo.

En este nuevo volumen, el doctor Santos Márquez analiza la vida y la obra de José Alexandre Ezquerria, nacido en Zaragoza en 1722 en el seno de una familia de plateros, y establecido en Sevilla en torno a 1747 donde residiría hasta su muerte en 1781. De él se conocían muchos datos de manera fragmentaria e incompleta, pero todavía no se había hecho una valoración global, completa y adecuada.

Con este propósito, Santos Márquez detalla su biografía en el contexto de la Sevilla de la época. Una ciudad que tras la llegada de los Borbones, comienza a recuperarse de la peste del 1648 y donde surge un deseo de renovación artística a tono con el gusto francés y europeo del momento, al tiempo que las

consecuencias del terremoto de Lisboa de 1755, traen consigo nuevas necesidades de piezas litúrgicas y suntuarias para la Iglesia y para la sociedad civil sevillana.

En este complejo marco, Santos Márquez nos redescubre a un maestro con una sólida formación técnica y con un taller en progresivo auge, a quien su condición de platero del Arzobispado y sus nombramientos para varios cargos directivos del gremio le proporcionan fama y prestigio, además de una vasta clientela civil y religiosa que solicita sus trabajos para la capital andaluza y para numerosas poblaciones de su Antiguo Reino.

Según los cálculos extraídos del propio texto, José Alexandre trabajó para más de treinta instituciones sevillanas, desde el cabildo de la catedral o su capilla de La Virgen de la Antigua, hasta iglesias, parroquias, conventos, hermandades sacramentales o cofradías de penitencia, además de para el Seminario, los Reales Alcázares o miembros de la Iglesia como el cardenal Delgado y Venegas. Fuera de la capital, sus obras llegaron a cuarenta y cuatro poblaciones, repartidas por las actuales provincias de Sevilla, Cádiz, Huelva, Málaga y Badajoz. Más sorprendente aún es el catálogo de obras conservadas que supera el centenar y medio de piezas, contando los juegos como unidades, repartidas en treinta y seis tipologías distintas, algunas de ellas de platería doméstica para el servicio de mesa, iluminación y aseo.

A partir de este importante catálogo, con un sólido apoyo en los documentos, recogidos en numerosos archivos, y en las propias obras, y a través del concienzudo análisis estilístico, iconográfico y de marcas, el doctor Santos Márquez redescubre y revaloriza la figura de José Alexandre y Ezquerro, nos muestra el auténtico papel que jugó en el panorama de la platería contemporánea y lo define como el máximo representantes de la rocalla en Sevilla, al tanto de las novedades europeas, conocedor de las estampas francesas, italianas y alemanas que maneja y utiliza en sus obras, y conocedor también del arte sevillano de Cayetano de Acosta, Duque Cornejo o el 2º Libro de Dibujos para exámenes de plateros publicado en 1754, justo al comienzo de su carrera artística.

El conocimiento y utilización de todas estas fuentes, unido a su propio genio, convierten a José Alexandre en un creador de trazas y de ornamentaciones originales e innovadoras. Así se advierte a través de la cuidadosa selección de piezas e imágenes que Santos Márquez analiza con detalle y donde incluye un variado repertorio tipológico. Entre las religiosas destaca la custodia de asiento de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera, conocida por fotografía, expresivo ejemplo de la arquitectura barroca del estípite y de la rocalla, y considerada en su día la más grande de España con sus 374 cm de altura; el frontal de la credencia de la capilla de La Antigua y la reforma del trono de octavas, ambos en la catedral de Sevilla; ostensorios con astiles de pelícano, como el de Santa María de Arcos de la Frontera; cálices de perfiles ondulados y estructuras helicoidales, como el de Arcos de la Frontera; o arquetas de contornos rectos o curvos recubiertas de decoración como la de la Concepción de Marchena o la del museo de Santa Clara de Zafra; candelabros de triple brazo, etc. También presta atención a interesantes piezas civiles como las mazas y los escudos del ayuntamiento de Marchena o las tembladeras del museo de Santa Clara de Zafra.

Ejemplos a través de los cuales queda patente su gran capacidad técnica y su valía artística. En suma, un excelente artífice que trasciende los límites locales y que se convierte en un referente para una amplia zona geográfica.

Por último, el volumen reúne el soporte documental, el aparato crítico, el rigor y la metodología propios de un trabajo científico, con una estructura clara y una prosa fluida. Una obra que recrea y revaloriza la figura de uno de nuestros plateros más singulares de la segunda mitad del siglo XVIII y que, sin duda, será de consulta imprescindible para todos los estudiosos de la platería, en general, y de la platería sevillana del XVIII, en particular. Pero estoy convencida de que resultará atractiva también para un público mucho más amplio interesado por el arte sevillano del Setecientos.

Por todo ello y por el trabajo bien hecho, mi más cordial enhorabuena a don Antonio Joaquín Santos Márquez. Mi felicitación también a la Excm. Diputación de Sevilla que ha patrocinado la edición en el marco de la importante labor en pro del conocimiento y divulgación del arte sevillano que viene desarrollando desde hace muchos años.

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

BARBERA, P. e VITALE, M^a R. (a cura di), *Architetti in viaggio. La Sicilia nello sguardo degli altri* (Diàtoni. Studi di Storia dell'architettura e del restauro), Siracusa, LetteraVentidue Edizioni, 2017, 527 pp.

Esta publicación, titulada *Architetti in viaggio. La Sicilia nello sguardo degli altri* y editada por las profesoras Paola Barbera y Maria Rosaria Vitale, recoge las interesantes aportaciones que fueron presentadas en el seminario internacional *La Sicilia nello sguardo degli altri: architetti in viaggio* (Siracusa, 18-19 de mayo de 2017), organizado por el proyecto FIR 2014 *La Sicilia nello sguardo degli altri: architetti in viaggio* y financiado por la Università degli Studi di Catania (Dipartimento DICAR).

Esta reunión científica tuvo como finalidad el estudio de la actividad desarrollada por los arquitectos-viajeros que visitaron Sicilia en el período comprendido entre finales del siglo XVIII y la pasada centuria, teniendo presente el contexto cultural, social y político del momento. Sus diseños, fotografías y escritos nos ofrecen singulares retratos de esta isla y, en particular, de sus monumentos y paisajes.

Este libro comprende varios textos y se articula en cinco bloques temáticos: el primero, recoge tres testimonios de viajes; el segundo, ofrece un recorrido por esta isla desde la época antigua a la medieval; el tercero, plasma la relación perseguida entre arquitectura y paisaje; el cuarto, se centra en algunos de los protagonistas que se adentraron en tierras sicilianas, así como en sus itinerarios; y el quinto y último, alude a museos, archivos y bases de datos vinculados con el *viaggio* a Sicilia.

Así, en primer lugar, Paola Barbera y Maria Rosaria Vitale hacen una introducción al tema del viaje y al de la mirada del arquitecto que llegaba a Sicilia proveniente de otros lugares y capturaba su pintoresca naturaleza y su variado patrimonio. A continuación, y, entre los viajes efectuados por arquitectos, se seleccionan tres de ellos. De este modo, uno de los más “maduros” fue el realizado por Léon Dufourny (1754-1818) entre 1788 y 1789, y que fue preludio de una larga estancia que se prolongó hasta el año 1793, que viene estudiado por Giuseppe Pagnano. Este arquitecto francés programó su viaje, en colaboración con Pierre-Louis Felix, en torno a las etapas del itinerario de la Antigüedad con la visita de monumentos y el trazado de sus plantas y alzados. Luego, se analiza, por parte de Maria Giuffrè, el viaje emprendido por el arquitecto francés Prosper Bobin (1844-1923), a sus sesenta y tres años de edad. Por tanto, no se trataba ya de un viaje de formación (como era lo habitual) sino de *aggiornamento* profesional. A diferencia de sus antecesores, que se habían sentido especialmente atraídos por los períodos clásico y medieval, los comienzos del siglo XX muestran el triunfo del paisaje y la atención a la relación entre arquitectura y naturaleza, tal como ponen de manifiesto sus magníficas acuarelas. Esta autora también menciona las fotografías de Palermo ejecutadas por Emanuele Giannone en el mismo marco cronológico que las obras de Bobin; y, finalmente, Ornella Selvafolta se centra en el viaje hecho a Sicilia por el arquitecto italiano Luigi Figini (1903-1984) en 1961, quien eligió el medio fotográfico para ir más allá del rico patrimonio de la isla y establecer “un contacto humano” con su cultura popular y con su arquitectura mediterránea como *nutrimento* para la modernidad.

En el segundo bloque se presenta un recorrido por el pasado de la isla desde la Antigüedad hasta el período medieval. Así, Francesca Buscemi traslada su atención a Alemania, dada su importante tradición investigadora y científica en el campo de la arquitectura antigua y de la arqueología. En concreto, define el modo de aproximación de los arquitectos extranjeros hacia los monumentos arqueológicos en general y hacia los de Sicilia, en particular. Por su parte, Saverio Sturm analiza la experiencia de los artistas y viajeros nórdicos (entre ellos, August Ehrensvärd) que, durante los siglos XVIII y XIX, viajaron a Italia para estudiar el mundo antiguo. A continuación, Julia Wuggenig aborda el viaje de estudio que el arquitecto alemán Heinrich Gentz (1766-1811) emprendió a Italia y a Sicilia y su experiencia con la arquitectura clásica de Segesta, Selinunte y Siracusa. Seguidamente, Gabriella Cianciolo Cosentino considera el viaje emprendido por algunos arquitectos europeos a la tierra siciliana, entre mediados del siglo XVIII y mediados del XIX, los cuales se entusiasmaron por su pasado medieval, atendiendo así al cambio producido en el gusto estético y a la revalorización de la arquitectura medieval (a diferencia del objetivo principal fijado hasta el momento por conocer los testimonios clásicos). En esta misma línea se encuentran las dos siguientes contribuciones: la debida a Maria Sofia di Fede, quien alude al viaje acometido en 1836 por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) y Henry Gally Knight (1786-1846). Su interés común fue el estudio de la arquitectura medieval y la reflexión sobre la herencia islámica transmitida a la civilización arquitectónica isleña; y a Giuseppe Antista, quien concreta la actividad de los

pensionnaires franceses (de l'École des Beaux-Arts de París) que viajaron, en los primeros decenios del siglo XIX, *alla scoperta dell'Italia* (encontrándose entre ellos, Guillaume-Abel Blouet y P. F. Henri Labrouste), y demostraron su interés por su arquitectura medieval. Luego, Fabio Mengone se centra en el arquitecto-estudioso piacentino Giulio Ulisse Arata, quien hizo una estancia en Sicilia en 1911 y en 1912 para estudiar la arquitectura normanda y post-normanda, cuyos resultados se materializaron en la edición de un volumen dedicado a la arquitectura "árabe-normanda". Por último, Lucia Trigilla nos acerca al patrimonio custodiado en el jardín de la villa decimonónica de Christiane Elisabeth Reimann (1888-1979) en Siracusa. Este jardín se halla situado en la necrópolis Grotticelle, en la zona más amplia del área arqueológica de la Neápolis, y su análisis permite profundizar en el conocimiento de la Siracusa antigua.

El tercer bloque temático tiene como finalidad el descubrimiento del paisaje y de la unión de la arquitectura con la naturaleza. La primera contribución se debe a Tiziana Abate y Stefano Branca, quienes se centran en el estudio de la relación entre arquitectura y geología y recuperan la tarea del pintor y arquitecto francés Jean-Pierre-Louis-Lauren Houel (1735-1813), quien contribuyó con sus investigaciones e ilustraciones científicas a la vulcanología del Etna. A continuación, Edoardo Dotto abarca la interesante obra del artista gráfico holandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972), que tiene como protagonista a ciudades y paisajes de Sicilia. La siguiente aportación, redactada por Ascensión Hernández Martínez, nos descubre, dentro del contexto de la época, el viaje realizado por el arquitecto zaragozano Fernando García Mercadal (1896-1985) a Sicilia en 1924, durante el cual hizo muchos diseños con su particular estilo. Este periplo respondió a su espíritu avizor y a su convencimiento de que la recuperación y el entendimiento de la arquitectura popular mediterránea podían aportar a la comprensión de la modernidad. Luego, Gemma Belli se refiere a la visión que Federico Patellani (1911-1977) nos muestra, a través de su cámara fotográfica, del estado de destrucción y de dificultad en el que se encontraba su país tras la finalización de la segunda conflagración mundial, tal como ponen de manifiesto sus fotografías tomadas en Sicilia.

El cuarto apartado está dedicado a algunos protagonistas, lugares e itinerarios vinculados con el tema de estudio. Así, en primer lugar, Pawel Migasiewicz alude a la obra proyectada por el arquitecto italiano (nacido circunstancialmente en Polonia) Stefano Ittar (1724-1790) en territorio siciliano; en segundo lugar, Marco Calafati se propone comprender los diversos tratamientos metodológicos, relativos al *voyage* en Italia, desarrollados por los arquitectos franceses vencedores del *Prix de Rome*, hallándose entre ellos, Pierre-Adrien Pâris (1745-1819); en tercer lugar, Andrea Maglio se ocupa de los arquitectos alemanes (entre ellos, Karl Friedrich Schinkel y Leo von Klenze) que cumplieron, en el siglo XIX, con la etapa siciliana de la *Italienreise* para conocer la identidad compleja de esta isla; en cuarto lugar, Michael Kiene reseña el viaje llevado a cabo por el arquitecto francés Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) a Italia (1822-1824). Éste hizo una etapa en Sicilia para "encontrarse" con la arquitectura clásica y con la de época moderna; pasión que se materializó en numerosos diseños y publicaciones. A este

mismo profesional se dedican los dos siguientes trabajos: el primero debido a Michela d'Angelo, quien analiza la estancia de Hittorff en Mesina en 1823 y sus repercusiones para la historia de la arquitectura y para la propia trayectoria de este arquitecto; y, el segundo, a Massimo Lo Curzio, que profundiza en su itinerario siciliano y, en concreto, en su valoración de la arquitectura moderna y de la ciudad de Mesina. A continuación, Antonio Brucculeri y Massimiliano Savorra se adentran en los fondos de archivos privados, en algunos casos adquiridos por instituciones francesas, porque permiten profundizar en el conocimiento de la producción gráfica de los arquitectos franceses que viajaron a la península italiana en las tres primeras décadas del siglo XIX. En este contexto, se analiza el álbum de dibujos del arquitecto Charles-Édouard Isabelle (1800-1880), que fue ejecutado durante su estancia en Sicilia en 1826. Seguidamente, Chiara Monterumisi se ocupa de la sugestiva experiencia odepórica vivida por el arquitecto sueco Ragnar Östberg (1866-1945) en Sicilia. En esta misma línea se encuentra la siguiente contribución de Antonello Alici, que narra el itinerario siciliano de un *uomo del Nord* y, en este caso, del arquitecto finlandés Alvar Aalto (1898-1976) y su repercusión en su quehacer profesional.

El último bloque se destina a los instrumentos de conocimiento, es decir, a los museos, archivos y bases de datos referidos al tema de este volumen. De este modo, Francesca Gringeri Pantano se centra en el *Museo dei Viaggiatori* (inaugurado el 19 de diciembre de 2008), sito en el municipio de Palazzolo Acreide y concebido como espacio expositivo para el encuentro y estudio sobre el tema del *viaggio* en Sicilia. Luego, Franca Malservisi examina las valiosas fotografías sicilianas conservadas en los archivos de la *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine* de Francia, puesto que custodian una de las más importantes colecciones fotográficas a nivel internacional. A continuación, Paola Vitolo alude al proyecto *The Medieval Kingdom of Sicily Image Database* (<http://kos.aahvs.duke.edu>) como instrumento de documentación del patrimonio cultural del Sur de Italia en época medieval y una fuente de gran importancia para su comprensión y valoración. Finalmente, Salvatore Giuffrida y Filippo Gagliano tratan sobre el archivo informatizado que está a disposición en la plataforma WebGIS, el cual ofrece una amplia y útil información organizada en una Geo-base de datos.

Con este importante conjunto de textos, esta publicación constituye una obra con un gran aporte científico que proporciona una mayor comprensión de Sicilia y nos permite experimentar nuevos modos de ver su variada arquitectura y cultura, ya que, como bien precisaba Gesualdo Bufalino, *le Sicilie sono tante, non finiremo mai di contarle*.

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA
Universidad de Zaragoza

MARTÍNEZ PLAZA, P. J., *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

En septiembre de 2016 tuvo lugar la defensa de la tesis de Pedro J. Martínez Plaza, Técnico de Museos del Área de Pintura del Siglo XIX del Museo del Prado, en el antiguo Departamento de Historia del Arte II de la Universidad Complutense de Madrid. Su investigación desveló las claves del coleccionismo madrileño entre 1808 y 1898, llevando a cabo una minuciosa labor de estudio, analizando los distintos agentes que intervinieron en la formación de las colecciones privadas de la capital española, desde sus propietarios hasta los negocios y comercios destinados a la venta de obras de arte.

Todo este trabajo ha visto su fruto en la obra *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, una publicación del Centro de Estudios Europa Hispánica que vio la luz el pasado año.

La obra queda estructurada en tres grandes periodos históricos: el reinado de Fernando VII (1808-1833), el de Isabel II y el sexenio revolucionario (1833-1875) y la Restauración y el Desastre de Cuba (1875-1898). De esta manera, secciona la centuria en tres grandes espacios temporales, históricamente convulsos, en los que los acontecimientos políticos y sociales tuvieron unas consecuencias directas sobre el Patrimonio artístico español. Ciertos aspectos como el expolio de obras de arte durante la Guerra de la Independencia, los efectos de las Desamortizaciones o el impacto de la Gloriosa de 1868 en la nacionalización del Patrimonio, ya habían sido previamente analizados. Sin embargo, sus consecuencias sobre el fenómeno del coleccionismo en España no habían merecido investigaciones actualizadas.

El autor aporta datos desconocidos sobre el sistema artístico decimonónico para los periodos analizados. Nos descubre, por ejemplo, la importancia que alcanzaron las ferias en el comercio de obras de arte, especialmente durante los periodos fernandino e isabelino, entrando en decadencia frente al auge del Rastro en el último tercio de la centuria. Otro de los aspectos que introduce es el de las colecciones de los propios artistas, cuestión que ha merecido un epígrafe específico en cada uno de los periodos históricos analizados. También desvela la relevancia alcanzada por el coleccionismo burgués, que, al contrario de lo que habitualmente se ha escrito, no comenzó en el reinado de Isabel II, sino que ya se dio durante la época fernandina, con la formación de numerosas galerías desde el final de la Guerra de la Independencia, algunas de gran relevancia como la de Fernando Casado de Torres, militar e ingeniero conquense, o la de Juan Miguel Páez de la Cadena, político y militar del reinado de Fernando VII. Estas fueron, según el autor, las dos únicas colecciones burguesas del periodo fernandino equiparables a las nobiliarias.

Sin embargo, sería durante el reinado de Isabel II cuando el coleccionismo artístico alcanzaría un auge hasta entonces desconocido, creándose en Madrid más de un centenar de colecciones particulares, en las que además el número de obras creció exponencialmente frente a épocas precedentes. Dicho incre-

mento fue paralelo a la consolidación de la clase burguesa como el estamento social dominante en España, cuestión fundamental para comprender los usos y significados que la pintura tenía en las colecciones artísticas del momento. Así lo analiza Pedro J. Martínez, señalando la función de ornato que estas obras cumplían en las residencias burguesas, además de la posibilidad de legitimación social que el arte brindaba a las nuevas clases coleccionistas. En esta confirmación de un nuevo estatus, se comprende el escaso interés que los coleccionistas españoles del periodo isabelino mostraron hacia la pintura contemporánea. Entre las obras de artistas vivos durante el XIX, las más abundantes eran los retratos de los miembros de las familias coleccionistas. Frente a ello, la adquisición de pintura antigua fue mucho más abundante, especialmente de obras religiosas. Otra de las constataciones realizadas en esta obra es la decadencia de la nobleza durante el reinado de Isabel II y su reflejo directo en el coleccionismo artístico, salvo honrosas excepciones de algunas casas nobiliarias de gran peso como las de Osuna o Medinaceli.

Durante el tercer periodo analizado, el comprendido entre la Restauración borbónica y el Desastre del 98, el número de grandes colecciones descendió de manera significativa, proliferando un nuevo tipo de coleccionismo cuantitativamente más humilde. Además, el protagonismo en esta época fue compartido entre la nobleza y la burguesía, en parte debido al fenómeno de ennoblecimiento que vivieron numerosos políticos, militares y banqueros del periodo isabelino. Fue una época en la que aparecieron colecciones de carácter temático, como la de la duquesa de Veragua, centrada en los asuntos taurinos. También fue un periodo de dispersión de los acervos artísticos atesorados durante las décadas anteriores. Además, el ambiente intelectual del Regeneracionismo influiría en el afán coleccionista de ciertas personalidades como José Lázaro Galdiano o Guillermo de Osma. Fue un momento de recuperación de ciertas personalidades artísticas no suficientemente reivindicadas durante las décadas anteriores, tal y como sucedió con el Greco o con Goya. Sin embargo, fueron precisamente esos intereses distintos los que marcaron una nueva etapa para las colecciones españolas, lo que sirvió para establecer un coherente punto final en este estudio.

La obra posee un sentido reticular, pues en ella el autor ha trazado una complejísima red integrada por agentes de muy distinto tipo: coleccionistas, mecenas, marchantes, viajeros extranjeros, comerciantes de obras de arte. Es, al mismo tiempo, la riqueza que ofrecen este tipo de estudios, que requieren una revisión de fuentes diversas: inventarios de bienes, catálogos de subastas, epistolarios, prensa, etc.

Además, este libro se convertirá en referencia obligada para futuros investigadores, no solamente especialistas en el siglo XIX. La obra posee el valor de aportar abundantes datos sobre el paradero de pinturas de maestros españoles, desde Velázquez hasta Goya. El análisis del coleccionismo decimonónico en España sigue siendo un campo poco estudiado y seguramente esta publicación se convierta en punto de partida de futuras investigaciones. Madrid fue, en su condición de capital, la ciudad con un mercado del arte más activo, pero se-

guramente otras ciudades españolas tuvieron establecimientos más a o menos profesionales de ventas de obras de arte. Ojalá en un futuro podamos ver más estudios que arrojen luz al respecto.

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA
Universidad de Zaragoza

AFINOGUÉNOVA, E., *The Prado. Spanish Culture and Leisure, 1819-1939*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2018 [*El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939)*, Madrid, Cátedra, 2019].

Una de las alegrías que a veces nos depara la vida a quienes pasamos largas horas solitarias leyendo o escribiendo sobre nuestro respectivo campo de investigación, es encontrar alguien que comparta parecido tema de estudio y punto de vista, pues esa complicidad nos une personalmente, por grande que sea la distancia. Yo no tengo el gusto de conocer en persona a la profesora Elena Afinoguénova, pero ya la considero mi “alma gemela” porque he encontrado una total sintonía con mis ideas sobre la necesaria incardinación de los museos con la esfera pública en su excelente libro sobre el Prado. Su título tiene un ingenioso doble sentido, porque se refiere tanto al museo como al paseo que le da nombre, dado que el argumento no es solo la historia de nuestra gran pinacoteca desde su inauguración hasta la Guerra Civil, sino también la vida social de su contexto urbano. Mientras que el Museum Fridericianum de Kassel y otros creados en la Ilustración se erigieron al lado del respectivo palacio del soberano, el edificio neoclásico de Villanueva fue construido en las afueras de Madrid, lejos del epicentro cortesano: formaba parte de las refinadas atracciones de un elegante ensanche urbano donde en época de Goya se iba en calesa para ver y ser visto; pero a lo largo del siglo XIX y principios del XX ese bulevar se convirtió en escenario favorito de verbenas populares, tiouvivos, quioscos de horchata y dulces, teatros y circos ambulantes, pícaros, timadores, encantadores de serpientes, marchas y mítines políticos, etc. De todo ello da cumplida cuenta la autora en un relato histórico cuya mayor cualidad radica en su(s) perspectiva(s) foránea(s), si se me permite el juego de palabras, pues además de ampliar la crónica del museo también a lo que sucedía puertas afuera, nos explica esos ciento veinte años en la vida de la institución como reflejo de la historia política y cultural española e internacional, con una profusión de referencias que se salen de la habitual bibliografía especializada sobre el Museo del Prado.

Desde que el polígrafo romántico francés Louis Viardot declaró que el Prado tenía a su juicio la mejor colección artística del mundo, una sobreabundante literatura encomiástica ha cantado repetidamente sus excelencias. En cambio, este es un libro crítico, que nos pone en guardia sobre la propaganda monárquica según la cual habría sido fundadora de la institución la reina Isabel de Braganza,

representada como tal, señalando al Prado, en el retrato póstumo encargado al pintor Bernardo López Piquer, quien también pintó otro de Isabel II para el museo (donde ya no está); pero ni hay fuentes históricas que corroboren la supuesta iniciativa de aquella consorte portuguesa ni consta que la segunda visitase el museo más que dos veces en toda su vida, según revela la profesora ruso-americana. Sus fuentes no son distintas de las ya manejadas por los historiadores españoles, lo que es diferente es su perspectiva. Siendo mujer y docente en un contexto académico donde los estudios de género están muy desarrollados, al investigar los libros de registro de copistas y de los visitantes foráneos (digitalizados y disponibles en la web del museo) va haciendo el recuento de los nombres masculinos y femeninos: aparentemente los datos son positivos, porque muestran el constante ascenso en el cómputo de señoras, pero la Doctora Afinoguénova señala que a lo largo del siglo XIX se mantuvo casi igual la proporción con respecto a los hombres, cuyo número aumentaba tanto o más; también se fija ella en que los nombres femeninos registrados son muchos extranjeros, mientras que los masculinos corresponden en mayor medida a viajeros procedentes de otras localidades españolas. Además, en los libros de copistas observa que las pintoras solían escoger obras religiosas y apenas se atrevían a pintar desnudos explícitos, hasta el punto de que llegó a ser noticia de prensa en 1928 que la pintora Virginia Palacios Graos copiase la *Maja Desnuda* de Goya, para donarla al Ayuntamiento de Zaragoza.

En una sociedad tan pacata, las miradas lascivas o picaruelas y los flirteos eran al parecer parte intrínseca del imaginario colectivo decimonónico ligado al Prado, tanto dentro como fuera del museo. Continuamente se mezclaban allí personas de distinto sexo, clase y condición, cuando lo que era una galería regia en el señorial linde de la ciudad con la finca acotada del Buen Retiro, propiedad del monarca, se convirtió gracias a la vecina estación de Atocha en zona de contacto entre la capital y la España rural. Ya había habido en la primera mitad de siglo reuniones de aldeanos con sus caballerías abrevando en las fuentes y menesterosos durmiendo al raso en los bancos del paseo, e incluso episodios violentos; pero las gentes de toda ralea menudearon tras la inauguración en 1851 de la que sería Estación Central de Madrid. Sin duda su proximidad facilitó la frecuentación de visitantes fortuitos cuya curiosidad les llevó a disfrutar del arte y/o de tantas otras atracciones que florecieron en el vecindario. La cuesta de Moyano con sus puestos de libros y las tiendas con *merchandising* turístico son remedo actual del intenso comercio cultural decimonónico en torno al museo, donde hubo tiendas de grabados en cuyos escaparates se vendían estampas de las obras artísticas más populares de su colección, se daban clases de dibujo a obreros en la Platería Martínez, frente a la cual se instaló en 1838 un diorama, un telescopio para ver las estrellas en 1867, dos espectáculos de figuras de cera en 1870 y 1871 (este con el rótulo: “Nuevo Museo de Escultura”). Y frente a la entrada norte del museo estaba el Real Establecimiento Litográfico (donde vendían retratos de la familia real, vistas de España, copias de obras maestras de la colección regia, etc.), trasladado en 1830 desde el museo por el director, José de Madrazo, quien también instaló allí su casa y colección privada. A lo cual se

añadió en 1842 el taller de su hijo Federico de Madrazo, el pintor favorito de la buena sociedad madrileña, que venía allí a posar para hacerse retratar con romántica elegancia.

Ante su puerta solía haber aparcados carruajes con cocheros a la espera, mientras sus señores posaban o también cuando iban al lado a visitar el museo, porque allí había unas hermosas veredas donde estacionar. Eran los restos del jardín recreativo del Tívoli, un café y casino que había estado operativo en suelos de la corona de 1821 a 1829 con animados espectáculos nocturnos. Los Madrazo dejaban también esa zona arbolada para funciones benéficas de conciertos, bailes, y fuegos artificiales... Esto último no se les ocurrió que pudiera suponer un riesgo para el museo, pero aún fue peor el hecho de que en 1854 alquilasen las instalaciones del Tívoli a una fábrica de chocolates, cuyas máquinas de vapor se incendiaron en 1856 y 1859. Ese año, al morir José Madrazo, sus herederos demolieron todo para vender el terreno, pero no tenían títulos de propiedad, así que el solar quedó vacante, en estado de abandono, siendo escenario de robos y crímenes hasta que en 1877 se montó el Zoo de Monsieur Bidel. No fue abierto al paso del público hasta los años ochenta y en 1910 se inauguró allí el Hotel Ritz. Entre tanto, otro lujoso jardín recreativo a la francesa, Las Cuatro Estaciones, abrió frente al actual Banco de España, un circo hipódromo fue construido en plaza de la Lealtad, muchos cafés, salones de baile y otros establecimientos de socialización se fundaron en varios tramos del Prado y en el Paseo de Recoletos donde en 1905 se inauguró un jardín de espectáculos con cafés, quioscos de música y negocios estacionales, en la plaza donde se erigiría luego el palacio de Comunicaciones. Y, por supuesto, las gentes elegantes y de toda índole frecuentaban el Retiro, convertido en parque público, donde hubo muestras de flores, de animales, una exposición de minería, otra de maquinaria agrícola, la colonial de las Filipinas, varias de pinturas y esculturas organizadas por el Círculo de Bellas Artes, certámenes de mujeres artistas, etc.

La relación entre ese mundo exterior y el interior del museo no es siempre evidente, a pesar de los esfuerzos de la autora por establecer conexiones de todo tipo. A veces geniales, como cuando interpreta a modo de panóptico el espacio central de la Sala de la Reina Isabel, consagrada entre 1853 y 1892 a los mejores tesoros del museo, en la que se podía uno asomar a ver desde la balastrada superior las valiosas esculturas de abajo relacionándolas visualmente con las pinturas de arriba, disposición que ella compara con el espacio redondo del cercano Circo Price, que igualmente tenía barandilla, como también la había encima del anillo del ruedo en las plazas de toros o sobre el redondel de las galleras (edificios para peleas de gallos, donde el espectáculo animal/humano visto desde arriba debía de ser impresionante). Otras un poco forzadas, como cuando imagina que el botijo y la comida que vendía la aguadora de fuerte carácter apostada en el exterior del museo serían muy parecidos a los de las pinturas españolas de bodegones puertas adentro... Muy certeras son siempre sus interrelaciones entre el museo y el teatro o la literatura. Aunque a mí me gusta sobre todo lo bien que saca partido a las informaciones de prensa en las cuales ha sabido encontrar algunas paradojas del idioma español que a los

hablantes nativos nos pasan desapercibidos, como las expresiones “cuadros” de costumbres y sociedad o “exposición del cadáver” (la rotonda del museo, presidida por el Cristo de Velázquez, se usó como capilla ardiente para el velatorio público de Federico de Madrazo, homenaje que se repitió cuando murieron los siguientes directores, Vicente Palmaroli y Luis Álvarez Catalá). Ningún detalle curioso parece escapar a una mirada que ha sabido penetrar en la historia de nuestro principal museo, visto desde fuera.

JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE
Universidad de Zaragoza

PAVÉS, G. M. y MARTÍN, T. (coords.), *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes*, Madrid, Berenice, 2018, 233 pp.

Doscientos años después de su creación el mito de Frankenstein continua vivo y es un placer seguir leyendo y reflexionando sobre sus potencialidades. Esto es lo que se han propuesto los profesores Gonzalo M. Pavés Borges y Tomás Martín en este libro que cuenta con un subtítulo tremendamente revelador, toda una declaración de intenciones acerca de las perspectivas muy diversas y enriquecedoras desde la que han decidido afrontar la revisión de la obra más conocida de Mary Shelly.

¿Te solicité, Hacedor, que del barro / me moldearas como un hombre? ¿Acaso te pedí / que me sacaras de la oscuridad? Estos versos del *Paraíso perdido* de John Milton, que encabezaban una de las primeras ediciones de la novela, contienen no solo las claves del mito, sino también muchas de las ideas, atmósferas, paisajes y consideraciones que ofrece el volumen coordinado por Pavés y Martín. Porque las páginas de este libro no son solo respuestas al contexto, los valores o la proyección histórica y artística del relato de Mary Shelly. Hay muchas preguntas y lo más interesante es que buena parte de ellas son nuevas y, por lo tanto, nos permiten adentrarnos desde ángulos muy variados y ricos en el monstruo sin nombre creado por el doctor Frankenstein. En este sentido, resulta especialmente apasionante el modo en el que han conseguido sus coordinadores y autores ir más allá del significado únicamente evasivo de esta historia fantástica, optando por adentrarse en su capacidad metafórica, en la forma en la que fue, y sigue siendo, una narración mediante la que sublimar tanto los miedos como las búsquedas de toda una sociedad.

Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes, publicado por la editorial Berenice, se ha convertido desde su lanzamiento en un texto de referencia, en una fuente desde la que trabajar en torno a la creación de la vida artificial desde muy diferentes disciplinas. Algo que se aprecia en la cuidada selección de ilustraciones, muy significativas e inusuales, que permiten transitar del ámbito histórico al científico, incluyendo gráficas geodinámicas y

atmosféricas. Y también desde las artes más tradicionales, a las más recientemente reconocidas como tales, al cine o al cómic contemporáneo.

Arranca con una espléndida introducción bicéfala. La primera cabeza está construida por el cineasta Gonzalo Suárez, que reflexiona acerca de una fábula que conoce muy bien porque dedicó una magnífica película, *Remando al viento* (1988), a contar la historia de sus génesis. Y la segunda está escrita por los coordinadores de este volumen, que meditan en torno a la criatura, al monstruo que hay en todos nosotros y en el relato de Mary Shelly. Se trata en este caso de una introducción que da sentido a todo el libro y sirve de argamasa para enlazar el conjunto de los estudios, nos obliga a hacernos las primeras preguntas y también a apreciar cómo los buenos relatos, incluso cuando se sustraen del momento histórico en el que fueron tramados, siguen siendo pertinentes y nos conducen a meditaciones intemporales.

A partir de aquí se proponen tres diálogos o bloques. El primer “Mary y su mundo” habla del ámbito interior y el contexto exterior en el que se tejió la novela. Así, mientras que el texto de Ana López y Pompeyo Díaz construye la historia emocional de Mary Shelly y el modo en el que la autora proyecta sus vivencia e ideas en su criatura, el de Constantino Criado ofrece las coordenadas geofísicas del año en el que se tramó la novela. Nada hay casual en el mundo de Dr. Frankenstein y su autora, especialmente si lo entendemos desde una formación marcada por la ausencia de su madre, además de por una educación progresista y esmerada. Y también por el ambiente material de 1818, un año sin verano, con nevadas en junio y luz de tragedia, una sucesión de anomalías atmosféricas y climáticas condicionadas por la erupción del volcán Tambora.

El segundo dialogo “Una novelista en su laboratorio”, nos sitúa en el contexto científico e histórico que alimentó la construcción de este mito. Tomás Martín Hernández evidencia que no es posible entender el relato del sabio obsesionado por crear vida mediante impulsos eléctricos sin las investigaciones de Von Humboldt o Galvani. Un tema acerca del que ya da abundantes pistas la justificación científica del prólogo de la novela, escrito por Percy Shelly, el esposo de la autora. Mientras que Inmaculada Perdomo, desde la perspectiva de género, hace una contextualización política e ideología de Mary Shelly, hija de Mary Wollstonecraft autora de un libro tan militantemente feminista como la *Vindicación de los derechos de las mujeres*. La obra de esta madre a la que nunca llegó a conocer marcó su concepción vital y artística y, en conjunto, toda su producción literaria, caracterizada por una profunda deliberación ética y la demanda de igualdad, justicia social, además de un profundo rechazo de la violencia.

Finalmente, el tercer diálogo, “Conexiones artísticas galvanizadas” propone distintos análisis del relato de Mary Shelley y su proyección en diferentes ámbitos de la creación. Francisco García Gómez, identifica brillantemente la relación de la pintura de la época con una novela cuyas acciones se desarrollan fundamentalmente en exteriores que es posible emparentar con la obra de J. A. Koch, C. D. Friedrich, J-A Link, F. G. Waldmüller, A. Ditzler o J. Constable. Alicia Hernández Vicente traza el recorrido por la construcción visual de Frankenstein en el cine, desde las primeras películas producidas por Edison, en torno a 1910,

pasando por una obra clave el *Frankenstein* de James Whale (1931), que dio lugar a brillantes secuelas, pero también a un peligroso proceso de estandarización, pese a lo cual este monstruo se convirtió en un personaje muy relevante dentro del audiovisual de terror. La autora de este texto termina haciendo balance del camino recorrido por el relato y sus protagonistas en el cine, para concluir con una acertada valoración de las últimas versiones cinematográficas en las que se apuesta por la ruptura con el original literario en favor de una recreación del mito, tal y como consiguió hacer Kenneth Branagh. El último de los trabajos de este libro está firmado por Gonzalo M. Pavés, que reflexiona sobre la importancia de la construcción gráfica del rostro y la estructura física de un monstruo, que Mary Shelly no describió con detalle en su novela. Consigue así establecer la genealogía iconográfica de un personaje que comenzó aquilatándose en el teatro y después en las novelas ilustradas, tomando como referencia incluso la obra de Goya y su *Capricho n.º 50, Los Chinchillas*, para pasar a continuación al mundo del cómic, donde el mito se diversificó y dio lugar a historias de formato tremendamente popular, que trascendieron la cultura occidental hasta llegar al manga japonés. Y también a un buen número de parodias e incluso a novelas gráficas o historietas de carácter experimental como las propuestas por Mike Mignola en su *Frankenstein Underground* (2015-2016).

El libro coordinado por Gonzalo M. Pavés y Tomás Martín, evidencia que los temas y relatos universales siempre permiten nuevas lecturas, nuevas perspectivas desde los que continúan creciendo y afianzándose, en esta ocasión en los territorios de la Literatura, la Filología, la Geografía física, la Filosofía y la Historia del Arte. Y también nuevas miradas, como las que nos propone Gonzalo Suárez al comienzo de este volumen. Porque la gestación de Frankenstein o el moderno Prometeo *no sucedió en una noche, ni en otro tiempo. Sino en una mujer.*

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ
Universidad de Zaragoza

COLORADO CASTELLARY, A. (ed.), *Patrimonio cultural, guerra civil y posguerra*, Madrid, Editorial Fragua, 2018, 741 pp.

Esta publicación, con el título *Patrimonio cultural, guerra civil y posguerra* y editada por el profesor Arturo Colorado Castellary, recoge las interesantes aportaciones que fueron presentadas en el II Congreso Internacional *Patrimonio cultural, Guerra Civil y posguerra* (Madrid, 16-17 de noviembre de 2017), dirigido por Arturo Colorado. Fue organizado por el proyecto de I+D de Excelencia titulado *Investigación histórica y representación digital accesible. El patrimonio artístico durante la Guerra Civil y la posguerra* (Universidad Complutense de Madrid) y subvencionado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. El objetivo de este proyecto radicó en el estudio y catalogación de los miles de obras depositadas

por la Segunda República en lugares seguros, así como de las que salieron al extranjero evacuadas por el Gobierno central o los de la Generalitat y el País Vasco. Esta labor se complementó con el análisis de su destino durante la posguerra y con la localización y repatriación de las obras mandadas al extranjero.

Esta reunión de especialistas e investigadores tuvo como finalidad la investigación histórica sobre este patrimonio desde 1936 a 1945 y la gestión digital de la misma.

Este libro comienza con la presentación de los resultados del proyecto de investigación desarrollado desde 2014 hasta 2017, por Arturo Colorado Castellary. Seguidamente, se articula en seis partes que versan sobre estos ámbitos fundamentales: la primera se dedica a la incautación, protección y entrega de las obras durante la Guerra Civil y la posguerra; la segunda, a la destrucción, salvamento y reconstrucción; la tercera, a la recuperación de la imagen fotográfica como documento histórico; la cuarta, al exilio, expolio y pérdida del patrimonio; la quinta, a los medios digitales y audiovisuales en la investigación y difusión histórica; y la sexta, a la recuperación histórica y memoria colectiva.

El primer bloque comprende ocho contribuciones acerca de la incautación, protección y entrega de obras durante la Guerra Civil y la posguerra. Así, en primer lugar, Francisco Javier Muñoz Fernández se centra en el estudio de las colecciones de arte formadas por las familias de Ramón de la Sota y Horacio Echevarrieta de Bilbao y el traslado de sus obras (que decoraban sus residencias particulares) a Francia para su salvaguarda durante la Guerra Civil. Analiza también su destino en el país vecino, así como su posterior recuperación, salvo del patrimonio desaparecido. A continuación, Joaquim Nadal i Farreras alude a las medidas desarrolladas por el gobierno de la Generalitat para la preservación de su patrimonio artístico ante el estallido de la contienda, así como a su devenir tras su finalización. Luego, José Antonio Mesa Beltrán hace referencia a las políticas culturales emprendidas en la conservación del tesoro artístico de la provincia de Jaén durante la contienda civil. En cuarto lugar, Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel tratan de la instauración del Museo Nacional de Orihuela durante la Guerra Civil (en concreto, en el verano de 1937), que permitió la conservación de gran parte del patrimonio artístico mueble de esta ciudad alicantina. Seguidamente, Paula Lafuente Gil se refiere al lote compuesto por ciento diecinueve obras de arte que fue enviado en 1941 desde Madrid (por el Servicio de Recuperación Artístico) como depósito a la Diputación Provincial de Oviedo, y reconstruye la historia posterior de estas piezas. En sexto lugar, María de Lluç Serra Armengol expone el proceso de depósito temporal de obras de arte (sin propietario conocido y, generalmente, de carácter menor) en los museos catalanes durante los primeros años de la dictadura franquista. Después, Isabel M. Rodríguez Marco, Nuria Moreu Toloba, Ana Cabrera Lafuente y Adriana Martín Moreno muestran la investigación que están llevando a cabo en torno a las cuarenta piezas que ingresaron en el Museo Nacional de Artes Decorativas procedentes de la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto, celebrada en el Museo Arqueológico Nacional en 1941. Por último, Elena García Martínez e Isabel Sousa Marcos presentan el protocolo diseñado para el control y seguimiento

del estado de conservación del Tesoro de la Guerra Civil (integrado dentro del fondo documental denominado tradicionalmente Archivo de la Guerra), dentro de las estrategias de conservación preventiva que se acometen en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).

La segunda parte (dedicada a la destrucción, salvamento y reconstrucción del patrimonio) integra cuatro textos y el primero de ellos, debido a José Javier Piña Abellán, traza el periplo vivido durante la contienda civil por uno de los cuadros más emblemáticos del discípulo de El Greco, Luis Tristán de Escamilla, *La Trinidad*, ubicado actualmente en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Andrés Apóstol de Moral de Calatrava (Ciudad Real). A continuación, José Manuel Rodríguez Domingo da a conocer cómo se desarrollaron las políticas de protección y conservación en la provincia de Granada durante y después de la guerra. Seguidamente, Laura Luque Rodrigo trata de los palacios episcopales en las cinco diócesis de Andalucía oriental (Granada, Jaén, Guadix, Almería y Málaga) y de su devenir y significación en los momentos previos al estallido de la Guerra Civil, durante la misma y posteriormente con las intervenciones de Regiones Devastadas y Reparaciones. Se cierra con el texto conjunto de José Manuel Almansa Moreno, Rafael Mantas Fernández y Asunción García Aguilera, quienes abordan la actuación de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (creada en 1938) en el campo de la arquitectura religiosa de la provincia de Jaén. Estas intervenciones fueron llevadas a cabo por el arquitecto Francisco Prieto-Moreno, en colaboración con el arquitecto Ramón Pajares Pardo.

La tercera parte se halla compuesta por cuatro artículos, que versan sobre la recuperación de la imagen fotográfica como documento histórico. El primero de ellos, de Miguel Cabañas Bravo, se adentra en la continuidad del archivo fotográfico sobre arte (creado en 1910) integrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1939. Se concreta su andadura durante el período franquista y en relación a sus finalidades, usos y logros respecto al estudio del arte y protección del patrimonio artístico. En segundo lugar, María Luisa Hernández Ríos y Guadalupe Tolosa Sánchez se aproximan a las imágenes de los fotorreporteros Hermanos Mayo que reflejan la destrucción del patrimonio arquitectónico durante la Guerra Civil y precisan cómo fue el recorrido de éstas y otras muchas tanto en el período de la contienda, de la posguerra y del exilio de sus autores en México. En esta misma línea se encuentra la aportación de Juan Francisco Prado Sánchez-Cambronero quien, a través de la revista francesa *L'illustration* (fundada en 1843), muestra la destrucción del patrimonio (principalmente religioso) que ofrecen sus páginas durante los años de la guerra y desde la postura de los sublevados. Finalmente, Julián Argerich Fernández y Julián Cuenca Marcos se centran en los negativos identificados y “recuperados” del Fichero fotográfico de la Junta de Incautación, en sus características técnicas y en las líneas novedosas que proponen para el estudio de la labor realizada por las Juntas del Tesoro Artístico.

La cuarta parte tiene cuatro textos relacionados con el exilio, el expolio y la pérdida del patrimonio. El primero de ellos, redactado por Teresa Díaz Fraile,

proporciona los primeros resultados obtenidos en la identificación de algunas de las obras “perdidas” que habían sido recogidas por la Junta de Incautación del Tesoro Artístico de Madrid (creada el 23 de julio de 1936) para su traslado a lugares seguros y que tras de la guerra no fueron entregadas a sus legítimos propietarios. A continuación, Yolanda Pérez Carrasco presenta su estudio basado en el análisis de las fuentes documentales sobre la evacuación del patrimonio artístico catalán al extranjero durante la Guerra Civil. En esta misma línea, Gloria Munilla y Francisco Gracia Alonso analizan el alcance de la creación y gasto de las reservas de oro del gobierno catalán obtenidas, en parte, de la destrucción del patrimonio. Después, Francisco Fernández Pardo ofrece referencias, la mayoría inéditas, del expolio (de un gran número de piezas) llevado a cabo por la saga de los Harris (acreditados marchantes londinenses) aprovechando la vorágine de nuestra contienda bélica.

La quinta parte comprende cuatro aportaciones sobre los medios digitales y audiovisuales en la investigación y difusión histórica. La primera de ellas, debida a Isidro Moreno Sánchez y Andrés Adolfo Navarro Newball, plantea la narratividad de las bases de datos y su transformación en museos virtuales que interaccionen con los museos *in situ*, facilitando la profundización en piezas y procesos expuestos según la demanda. Aluden a un estudio de caso desarrollado para sistematizar los movimientos que sufrieron las obras de arte españolas para salvarlas de la contienda. En segundo lugar, Yolanda López López aborda la recreación de la evacuación de los fondos del Museo del Prado durante la Guerra Civil en la narración cinematográfica. En concreto, cómo se refleja en el largometraje de ficción *La hora de los valientes* (1998) y en el documental *Las cajas españolas* (2004). Luego, Borja Barinaga reflexiona sobre las limitaciones del videojuego como medio para la divulgación cultural desde museos y otras instituciones vinculadas al patrimonio cultural. Por último, Gemma Domènech Casadevall describe el inventario de las colecciones fotográficas que permiten visualizar la labor del gobierno catalán en pro de la protección del patrimonio cultural en este período.

Por su parte, el sexto bloque abarca ocho textos referidos a la recuperación histórica y a la memoria colectiva. Óscar Navajas Corral abre este apartado con la presentación de los espacios que han sido recuperados y patrimonializados de la Guerra Civil en la Comunidad de Madrid. Posteriormente, Esther López Sobrado aborda las trayectorias de los artistas cántabros Ricardo Bernardo (1897-1940) y Santiago Montes (1911-1954), que se vieron truncadas por la guerra y los cuales tuvieron que tomar el camino del exilio. A continuación, Judith Ara Lázaro contribuye a la recuperación de la figura de Francisco Javier Sánchez Cantón, uno de los personajes más importantes en la protección y salvaguarda del patrimonio histórico-artístico durante la contienda. Interesa especialmente su labor en el Museo del Prado. En cuarto lugar, Jonatan Jair López Muñoz analiza la actividad emprendida por María Teresa León y Matilde López Serrano para proteger y defender los bienes culturales de la destrucción y desaparición en tiempos bélicos. Seguidamente, Genoveva Tusell García alude al Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte y a su labor en la recuperación y

traslado del *Guernica* de Picasso, así como a su posterior instalación en el Casón del Buen Retiro de Madrid en octubre de 1981. En sexto lugar, Juan Francisco de Dios Hernández y M.^a Ángeles Ferrer Forés centran su investigación en el exilio interior que sufrieron algunos miembros de la Generación Musical de la República y, en concreto, el compositor y pianista Evaristo Fernández Blanco. Luego, Javier Tacón Clavaín traza la historia de los libros albergados en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, ochenta años después de la contienda. En este mismo sentido, Patricia Castro Montoro se ocupa de cinco libros procedentes de la Biblioteca Histórica (Universidad Complutense de Madrid) con distinto tipo de deterioro, y los cuales preservan sus “heridas” como parte del testimonio histórico que encierran sobre la contienda civil.

Con este importante conjunto de aportaciones, esta publicación contribuye al enriquecimiento y a la clarificación de los períodos tan trascendentes para la pervivencia y reubicación de nuestro patrimonio cultural como fueron el de la Guerra Civil y el de la inmediata posguerra.

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA
Universidad de Zaragoza

CASTRO, A. y DÍAZ, J. (coords.), *XXV Años de Paz Franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid, Sílex Universidad, 2017, 443 pp., 24 fotografías.

Desaparecidas las dictaduras europeas tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, la España franquista constituye un singular espécimen que sigue generando el interés de los investigadores. A medio siglo de distancia (55 años para ser exactos), la celebración en 1964 de los veinticinco años de paz del régimen franquista bajo la dirección del político Manuel Fraga Iribarne, en aquel momento Ministro de Información y Turismo, se presenta como una extraordinaria y moderna operación de ‘lavado de cara’ de la dictadura que se había iniciado pocos años antes en el terreno cultural cuando el vanguardista pabellón español diseñado por los arquitectos Corrales y Molezún, ganaba el Primer Premio de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958. El mismo año en el que, en la Bienal de Venecia, eran premiados artistas tan poco tradicionales (y, además, tan poco franquistas) como Chillida y Tàpies.

El interés suscitado por el franquismo en las últimas dos décadas, con una renovada atención por parte de los historiadores a todos los aspectos de la dictadura, no había llegado todavía a analizar este singular evento que es revisado en esta publicación a través de la mirada de dieciséis expertos de diferentes ámbitos disciplinares, en su mayoría procedentes de la Universidad de Castilla-La Mancha, entre ellos la historia contemporánea, la historia del arte y la literatura. El resultado es una extraordinaria aportación que completa el conocimiento de la cultura artística y la sociedad durante el franquismo, revelando las grietas,

fisuras y contradicciones de la dictadura, empeñada en ofrecer una imagen de modernidad y prosperidad (la denominada 'España del desarrollismo') que contrastaba con la dureza y rigor del control político y social.

Organizado en tres bloques, el primero de ellos se dedica al análisis del contexto político, cultural y social. En esta sección, Antonio Cazorla revisa la figura de Franco, un despiadado dictador que se presenta a sí mismo como victorioso caudillo y garante de la prosperidad del país, protagonista de la campaña propagandística de 1964, que acaba produciendo una imagen deformada ideológicamente de la realidad nacional, porque la modernidad y el aparente cosmopolitismo del régimen no era tal. Por su parte, Ángela Cenarro analiza el cambiante papel de la mujer en los sesenta, muy alejado de la situación de la posguerra, e influido tanto por el impacto del turismo como por el mayor poder adquisitivo y el progresivo acceso a la educación de la población femenina. José Luis Marzo se encarga de analizar el panorama artístico, en concreto la relación del informalismo con el régimen y la actitud de este hacia la abstracción, en su intento de anulación del carácter subversivo del arte contemporáneo. La situación distaba de ser el remanso de paz y prosperidad presentado por el franquismo, de hecho, como evidencia Asunción Castro en su análisis de la revista *Triunfo*, la actitud crítica y progresista de este semanario se convierte en la figura antagónica de los fastos oficiales organizados con motivo de los XXV años de Paz. La contaminación ideológica llegaría a todos los ámbitos de la sociedad como muestra Juan Sisinio Pérez Garzón en su estudio sobre la educación secundaria, centrado en el análisis de los manuales de historia moderna y contemporánea de España, escritos para adoctrinar a los españoles de manera muy concreta e intencionada. El esfuerzo por convencer a los españoles de las maravillas y progresos del régimen se produjo a diversa escala, José María Barreda analiza en el ámbito de lo local la publicidad realizada en torno al desarrollo de la provincia de Ciudad Real. El análisis de la política franquista en materia de montes públicos acometido por Silvia del Álamo cierra esta primera parte, señalando el impacto que la mecanización y la selvicultura produjo en el paisaje agrario español.

La segunda parte se centra en el estudio del completo aparato propagandístico que acompañó la celebración: desde los carteles, un habitual medio de masas utilizado por las dictaduras, analizado por Ramón Vicente Díaz del Campo, a los noticiarios, sobre los que reflexiona Anna Scicolone, destacando en particular el famoso NO-DO, que en 1964 recogerá con gran parafernalia y aparato todos los eventos celebrados en el año, y por supuesto, las artes como evidencia la organización de una exposición titulada "XXV Años de arte español", que pretendía llevar a cabo un balance del arte de nuestro país entre 1939 y 1964. Julián Díaz valora esta muestra como un epígono, un fracaso relativo, el final retórico de un modelo de promoción artística obsoleto que contrastaba con la realidad artística, mucho más vital y densa según este historiador. Esta sección se completa con uno de los estudios más reveladores, por inédito el tema y sorprendente el contenido: los volúmenes dedicados a las provincias españolas publicados con motivo de la exposición "España 64", organizada en Madrid para conmemorar los XXV años

de Paz. Esta innovadora colección, de diseño moderno y cuidado, única en su género puesto que no se había publicado nada igual hasta el momento, de fácil lectura, en la que se presentaban numerosos datos que apuntaban el progreso económico, turístico, social y cultural de las provincias españolas, es analizada en el campo de la creación simbólica e iconográfica por Esther Almarcha y Rafael Villena, centrándose en concreto en las provincias de Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara y Toledo. Las observaciones de estos autores, no obstante, pueden extrapolarse al conjunto de la colección que presentaba una cuidadosa imagen unitaria, en la que destacan las fotografías que, según indican Almarcha y Villena, supusieron un avance frente al pictorialismo imperante y el control político en los trabajos documentales. Como en el resto de producciones del régimen en este momento, estas publicaciones y la exposición de la que nacen, muestran la contradictoria mezcla de la retórica triunfalista y la idolatría al dictador, con la modernidad de la estética y el diseño.

El libro concluye con una tercera parte dedicada a la literatura española de los años sesenta, campo en el que se produce la emergencia de actitudes críticas que discrepan del discurso oficial que daban por ejemplo los libros de viaje estudiados por María Rubio. Al igual que en otros ámbitos de la vida española, la poesía empezaba a mostrar fisuras, alejándose del modelo oficial del régimen. La emergencia de la poesía social, entre otras manifestaciones literarias, sufrió la censura aplicada a tantas otras manifestaciones culturales. De este aspecto en concreto: los poetas de posguerra en 1964, se ocupa precisamente Jesús María Barrajón. El panorama teatral es abordado por José Corrales, quien señala cómo en la cartelera de 1964 no se produjo, por contraste, la celebración triunfalista de los XXV años de paz. Algunas novelas publicadas en aquel año se alejaron, asimismo, de la retórica del régimen para cuestionar a través de la ironía la presunta prosperidad, unidad y fortaleza ideológica del país, tema del que se ocupa Jesús Villegas a través del análisis de tres obras clave de la literatura española contemporánea: *Últimas tardes con Teresa* (Marsé), *Señas de Identidad* (Goytisolo) y *Cinco horas con Mario* (Delibes). El libro concluye con el estudio realizado por Matías Barchino sobre la irrupción de la literatura hispanoamericana en España en esta década, otro acontecimiento relevante y extraordinariamente enriquecedor que se produjo gracias a la revista *Cuadernos Hispánicos*.

A la vista de los contenidos expuestos en esta publicación, los años sesenta fueron una década compleja y fascinante en la que, pese al empeño del régimen en controlar el país, se produjo una renovación general, a veces soterrada, otras más evidente, incluso —podría afirmarse en casos concretos— promovida por el mismo aparato de la dictadura como es la promoción de la abstracción o del informalismo, del diseño gráfico contemporáneo evidente en la colección *XXV Años de Paz*, o de una arquitectura decididamente moderna como fue el Pabellón Español para la Feria de Nueva York de 1964 diseñado por el arquitecto Javier Carvajal. Frente a esta contradictoria situación, los fastos organizados en torno a la celebración de los XXV Años de Paz presentaron una monolítica imagen del país en la que no había cabida para la población que, pese al incipiente desarrollo económico, vivía sumida en la penuria y en

la falta de libertad social y política. En suma, este conjunto de estudios permite conocer mejor un episodio crucial de la historia reciente de España que sirve, además, para entender mejor el presente porque algunas de las contradicciones y paradojas actuales nacen en él.

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Zaragoza

CERVERO SÁNCHEZ, N., *Las huellas de la vivienda protegida en Zaragoza. 1939-1959*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2017, 202 pp.

Este libro, realizado con el apoyo del Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública, ofrece un recorrido visual e histórico por los conjuntos de vivienda protegida de la ciudad de Zaragoza entre los años 1939 y 1959. A través de una exhaustiva investigación, en la que la narración surge del estudio de las fuentes y del análisis gráfico mediante el dibujo y la fotografía, se muestra la variedad de entornos residenciales construidos en este periodo con regímenes de ayuda del Estado, poniendo de relieve su efecto en la evolución de la morfología de la ciudad y en las condiciones de vida de la población. Se parte de las huellas que estos conjuntos han ido dejando, es decir, de sus plantas analizadas con el espíritu del profesor y arquitecto Eduardo Sacriste cuando afirma que el plano es la huella que dejan las épocas pasadas y permite observar el orden social, las técnicas y el hábitat.

Se realiza una revisión cronológica que tiene en cuenta la legislación y la normativa, para desarrollar doce casos representativos de la ciudad. Los conjuntos, dibujados sistemáticamente, adquieren una dignidad no siempre reconocida, y proporcionan un testimonio de su planteamiento inicial que, perdido en su construcción o por su evolución en el tiempo, retoma aquí su idea primigenia. Los casos se entienden como unidades de planificación conectadas con su entorno, cuyas condiciones ambientales y sociales afectan a la calidad de vida de sus habitantes. El análisis de la edificación residencial culmina en las tipologías de vivienda, que contribuyen a la configuración y calidad espacial del conjunto, dando origen a nuevas formas de agrupación, y por tanto a un nuevo modelo de ciudad.

Con este argumento, la investigación destaca promociones empresariales como el complejo Ágreda Automóvil (1939-1940) de José Beltrán Navarro, viviendas para RENFE (1944-1948) de Octavio Bans Ochoa, Alfonso Fungairiño Nebot y Fausto García Marco y el grupo Vizconde Escoriaza (1949-1955) de José Beltrán Navarro; promociones de tipo benéfico, en las que interviene el Ayuntamiento de Zaragoza, como el grupo Agustín Gericó (1943-1948) de José de Yarza García y Alejandro Allanegui Félez, el grupo Venecia (1944-1949) de José de Yarza García y José Beltrán Navarro y Puente Virrey Rosellón (1950-1956) de Regino y José

Borobio Ojeda y José Beltrán Navarro; promociones del Ayuntamiento, como el conjunto Francisco Caballero (1940-1946), de José de Yarza García y Alejandro Allanegui Félez y el Picarral (1947-1957) de José de Yarza García y José Beltrán Navarro; promociones de la Obra Sindical del Hogar como los grupos Andrea Casamayor o Grupo Girón (1954-1957) y Alférez Rojas (1957-1961), ambos de Alejandro Allanegui Félez y Fausto García Marco; y promociones privadas como el conjunto Torres de San Lamberto o poblado americano (1956-1958), de Luis Laorga Gutiérrez y José López Zanón, para el Grupo Militar Conjunto Americano y el grupo Salduba (1958), de José de Yarza García, de carácter particular.

La intención que esconde el recorrido por estos conjuntos es su puesta en valor y su interpretación como un tipo de patrimonio muy diferente del que tradicionalmente se ha venido reconociendo a la arquitectura monumental. Aquí se tratan como vestigios de una época concreta que, sometidos a un estudio sistemático, permiten conocer su evolución y su papel en la introducción de nuevas ideas, fundamentales en la evolución de la arquitectura española hacia la modernidad. Esta labor de documentación tiene especial interés en un momento en el que, tanto la edificación como el espacio urbano, en unos casos sufren síntomas de obsolescencia y abandono, y en otros se enfrentan a procesos irreversibles de transformación.

Como se relata en el libro, el conocimiento de lo que son y significan estos conjuntos, es esencial para afrontar situaciones derivadas de su evolución hasta el momento actual. Su consideración en el ámbito patrimonial, que comienza con trabajos como este, aporta una óptica nueva basada en un valor muy diferente del artístico o arquitectónico que tradicionalmente se ha reconocido a los bienes inmuebles. El interés de su morfología unitaria hace necesaria una forma de intervenir muy particular, y que por tanto ha de ser estudiada de manera independiente. La edificación no puede considerarse de forma aislada, debido a que cualquier cambio que se realice en ella concierne a su integración en la ciudad y a la población que la habita, afectando aspectos de tipo urbanístico, medioambiental o socioeconómico. Esta compleja macla de factores impregna los nuevos planteamientos que buscan la actualización de estas áreas desde la perspectiva de garantizar su buena articulación con la ciudad. Con ellos, estas olvidadas huellas comienzan a redefinirse, pero su adaptación a las nuevas condiciones ha de realizarse teniendo en cuenta su identidad. Este libro, por tanto, contribuye a mantener la memoria de lo que son y representan, a través de un acercamiento desde la escala urbana a la edificatoria, para permitir la comprensión de los valores que reciben en proyecto y les han acompañado hasta hoy.

M^a PILAR BIEL IBÁÑEZ
Universidad de Zaragoza

CORTÉS ARRESE, M., *Vidas de cine. Bizancio ante la cámara*, Madrid, Catarata, 2019.

Frecuentemente las relaciones entre Historia y Cine han sido definidas y explicadas en términos conflictivos, cuando en realidad, pueden entenderse como disciplinas complementarias. Esta es la perspectiva y la premisa desde la que se ha escrito *Vidas de cine. Bizancio ante la cámara*, un punto de partida que desde el momento de su publicación ha convertido este libro en una pieza imprescindible para la historiografía vinculada tanto al medievo como a la Historia del Arte en general y del Cine en particular. Su autor, Miguel Cortés Arrese, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha, es uno de los más destacados amigos y discípulos de Gonzalo M. Borrás Gualis, maestro imprescindible y siempre vivo como modelo y acicate en la forma de hacer de todos los que tuvimos la fortuna de conocerle. Cortés Arrese es, además, un investigador y un escritor audaz y creativo, muy interesado por deliberar acerca de las distintas relecturas de las que puede ser objeto la Historia y el Arte, una preocupación de la que ha dado buena cuenta en volúmenes como *Los visigodos de los románticos* (2012) o *Constantinopla. Viajes fantásticos a la capital del mundo* (2017).

Con un estilo de escritura riguroso, emocionante y honesto, propone en *Vidas de Cine*, abordar un tema sobre el que hasta la fecha había un imperdonable vacío historiográfico: la re-presentación de Bizancio en el Séptimo Arte. Y resuelve el reto con admirable gallardía e inteligencia, porque estamos ante un libro con prólogo de Giorgio Vespigniani, bien estructurado y muy acertadamente planteado. Se inicia con una exhaustiva panorámica acerca de las películas en las que Bizancio ha sido tema o escenario nuclear, desde algunos de los primeros títulos de Georges Méliès (*La Tentation de Saint Antoine*, 1898; *Les troches humaines*, 1907) a otros más recientes como *Ágora* de Alejandro Amenábar (2009). A continuación presenta varios estudios de caso en los que se atreve con títulos de carácter casi experimental como *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1965), trabajos dentro del *peplum* y de las fórmulas del cine más netamente comercial como *Teodora, Imperatrice di Bisanzio* (Ricardo Freda, 1954) y también obras de autor cargadas de meditaciones en torno al Arte como *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) o marcadas por un tratamiento juvenil y preciosista de la fotografía en la línea de *Fratello Sole, Sorella Luna* (Franco Zeffirelli, 1972). El volumen concluye con un epílogo en el que traza un atractivo recorrido por las películas en las que los espacios y paisajes del Bizancio histórico se han convertido en escenarios de relatos cinematográficos contemporáneos, evidenciando la pervivencia y los usos de lo que fuera la cultura y tradición bizantinas.

En su conjunto esta obra destaca por un exhaustivo trabajo de documentación, que ha llevado a su autor a consultar archivos, no solo históricos sino también filmicos, y a trabajar con un amplísimo y variado repertorio bibliográfico, además de con las películas en sí mismas como fuente. En cada uno de los estudios de caso comienza abordando la realidad histórica en la que se centra la película, para analizar después la lectura que la obra cinematográfica ofrece de ese periodo o de los hechos elegidos como sustanciales. En *Simón del desierto* resulta excepcional la exploración y sistematización de la historia de los estilitas

y del mismo Simón. Además, también se analizan los referentes iconográficos procedentes de las artes plásticas, la novela, el Teatro o el Cine, que han ido generando sus propias construcciones visuales acerca de determinados personajes o hechos. Incluso se identifican las fuentes históricas de la Antigüedad Tardía y de la Edad Media, como sucede con las crónicas y textos de Procopio de Cesarea, utilizados para la construcción del argumento de *Teodora, imperatrice di Bisanzio*.

Junto a este recorrido por las referentes que inspiraron los relatos cinematográficos sobre Bizancio, se identifican también las licencias históricas, la ruptura interesada o intencionada con la fidelidad a los hechos. Es en este punto donde radica otro de los grandes valores de *Vidas de cine*, porque Cortés Arrese asume la quiebra del rigor histórico como parte de los códigos y usos propios de la ficción, como una de las necesidades de la fabulación que implica la elaboración de cualquier relato. No juzga, sino que valora las obras cinematográficas en sí mismas y, en algunos casos, incluso les adjudica la capacidad de convertirse en otra forma diferente de escribir la historia, solo que con imágenes, tal y como consiguió hacer Tarkovski en *Andrei Rublev*.

Y, además, aborda una cuestión esencial: el modo en el que las películas, incluso cuando narran acontecimientos lejanos en el tiempo, son en realidad un espejo de la sociedad en la que nacieron. Insiste, con razón, en interpretar los relatos cinematográficos como instrumentos que permiten reflexionar sobre las realidades políticas, económicas o sociales del momento en el que se filmaron, aunque esgriman como coartada la Historia del Imperio Bizantino o lo utilicen como escenario. Tal y como sucede con *Andrei Rublev*, que es en esencia toda una meditación sobre los límites de la libertad artística de cualquier creador, propuesta por Tarkovski en una Unión Soviética que terminó censurando la película y retrasando varios años su estreno al considerarla ideológicamente inapropiada. O en *Fratello sole, Sorella Luna*, donde Zeffirelli ofreció una lectura de la vida y las doctrinas del santo de Asís muy vinculadas en términos estéticos e incluso ideológicos con el movimiento *hippie*, ya que con su obra pretendía dirigirse fundamentalmente al público joven de comienzos de los setenta. Cada uno de los estudios de caso cuentan asimismo con un atractivo periplo por el proceso creativo de las películas y su fortuna crítica en el momento del estreno, que hace que funcionen también individualmente como auténticas monografías.

Por último, conviene señalar que este libro contiene un cuidado análisis estético de las piezas fílmicas, prestando especial atención a todos los aspectos relacionados con la puesta en escena —y espacios como la iglesia de Monreale en Sicilia, utilizada en *Fratello Sole, sorella Luna*— y también a la composición de los encuadres, lo que conduce a su autor a una apasionante especulación acerca de los vínculos y fronteras entre Pintura y Cine.

Estamos ante una obra en la que se apuesta por los *Film Studies* y se defiende su amplio abanico de posibilidades tal y como demostraron Marc Ferró en *Historia contemporánea y cine* (1977) y Robert A. Rosenstone en *El pasado en imágenes* (1995), reivindicando el Cine como documento histórico, como agente de la Historia y también como otra forma de escribirla o relatarla. Tanto en su posicionamiento, como en el rigor con el que aborda su trabajo, Miguel Cortés

Arrese evidencia que ama la Historia, el Cine y todas las artes. Por eso convierte su libro en un llamamiento al disfrute de sus potencialidades, porque entiende, como Tarkovski, que *el arte es la puerta que abre el camino que lleva al conocimiento, la belleza y la espiritualidad*.

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ
Universidad de Zaragoza

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (ed.), *Sos del Rey Católico. Un ejemplo de recuperación de la arquitectura románica aragonesa*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2018, 117 pp.

En el año 2018 se celebró el cincuenta aniversario de la declaración de Sos del Rey Católico como conjunto histórico-artístico, motivo por el cual la Institución “Fernando el Católico” decidió celebrar esta fecha con la reedición de dos artículos firmados por los arquitectos Teodoro Ríos Balaguer y Francisco Pons-Sorolla en los que ambos analizaban los procesos de restauración que llevaron a cabo en importantes monumentos de la localidad. Estos dos textos, publicados inicialmente en la revista *Zaragoza* (1957 y 1970 respectivamente) están acompañados de un texto introductorio firmado por Ascensión Hernández Martínez, profesora del Departamento de Historia del Arte y experta en restauración monumental. En este escrito, la profesora Hernández explica las intervenciones de estos dos arquitectos y algunas otras más llevadas a cabo y las contextualiza en relación con la historia de la restauración monumental practicada por los arquitectos de la España franquista y las políticas desarrolladas para el fomento de un turismo que hoy llamaríamos cultural.

El primero de los textos reeditados lo firma Teodoro Ríos Balaguer (1887-1969), arquitecto de una gran transcendencia para entender la arquitectura de la ciudad de Zaragoza (ahí están sus proyectos para todo tipo de tipologías arquitectónicas) y que también dedicó sus esfuerzos profesionales a la restauración monumental, destacando en este terreno su dedicación al templo del Pilar y la reconstrucción de la famosa Casa del Deán, en la parte posterior de la catedral de La Seo. En el caso de Sos del Rey Católico su huella está presente en el Palacio de los Sada (un primer proyecto de 1929, y otro de 1948, ejecutado finalmente en 1953), monumento de una indudable transcendencia política al haber nacido en sus habitaciones el rey Fernando el Católico. Su texto está centrado en este edificio cuya recuperación fue obra suya.

El segundo lo escribe Francisco Pons-Sorolla (1917-2011), arquitecto restaurador que desde los años cincuenta dirigió el Servicio de Restauración Arquitectónica dependiente de la Dirección General de Arquitectura. En la localidad de Sos, Pons-Sorolla se hace cargo de la segunda fase del Itinerario histórico-artístico acometida entre 1960 y 1962. La formalización de este recorrido

implicó terminar las obras de la iglesia de San Esteban y la reordenación de su entorno; además de arreglar la calle de Fernando el Católico con la reconstrucción de la puerta de Zaragoza o la consolidación del Ayuntamiento Viejo. En definitiva, el itinerario supuso dotar de una alta carga de pintoresquismo a la localidad mediante la recreación de un estilo medieval, que pervive en nuestros días. En su texto relata las actuaciones realizadas tanto en los monumentos como en el caserío para la realización del citado itinerario.

Finalmente, es necesario destacar el esclarecedor texto escrito por la profesora Hernández ya que ayuda a comprender la razón de ser de estas intervenciones, al mismo tiempo que aporta los datos suficientes para entender la relevancia de la localidad de Sos en el conjunto del arte medieval aragonés. En este trabajo, que sigue la línea de investigación desarrollada en publicaciones precedentes sobre la restauración de la arquitectura histórica aragonesa, Ascensión Hernández aporta interesantes datos que explican el interés por esta localidad por parte de las autoridades franquistas y analiza las intervenciones de estos arquitectos, a los que suma la figura de Manuel López Junquera, artífice de la restauración de la iglesia de San Esteban entre 1953 y 1958. Así, desgana las intervenciones que se llevaron a cabo en el patrimonio monumental de la villa, abordando sus características dentro de la teoría de la restauración propia de estos momentos; e indaga en la política conservacionista del gobierno franquista con el desarrollo de determinadas figuras de protección, como fue la de Itinerarios históricos artísticos y conjuntos monumentales, y su repercusión en la localidad de Sos del Rey Católico.

Pero además, repasa la historiografía que desde finales del siglo XIX aborda el conocimiento del arte medieval de esta localidad y la fortuna crítica y social de las intervenciones realizadas. De tal manera que, por un lado, su análisis ofrece las claves para entender la transcendencia de estos monumentos antes y después de sus intervenciones y, por otro, valora la importancia que las mismas tuvieron para el desarrollo posterior de la localidad, convertida hoy en día en una de las más visitadas de la Comunidad de Aragón.

Este trabajo de la profesora Hernández Martínez forma parte de un proyecto nacional de investigación sobre la restauración monumental en España durante el franquismo (*Los arquitectos restauradores de la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea*, HAR2015-68109-P), que se ha propuesto como objetivo el estudio de una etapa clave y no suficientemente conocida, para la conservación de nuestro patrimonio histórico-artístico. La principal consecuencia de este trabajo ha sido la identificación de una ingente cantidad de proyectos de restauración, que ha llevado a cuestionar la historia de la arquitectura española tal y como la conocíamos hasta el momento.

Por último, el libro cuenta con la presencia de un aparato gráfico muy interesante y necesario para entender los trabajos emprendidos por estos arquitectos y la transformación experimentada por esta histórica villa durante el proceso de restauración. Es necesario, además, destacar la publicación de fotografías inéditas custodiadas en el archivo de la propia Institución "Fernando el Católico" aportando documentos gráficos que ayudan a entender la situación

en la que se encontraban los monumentos y los procesos de intervención a los que fueron sometidos.

Con publicaciones como esta, en la que se rescatan textos del pasado que se contextualizan con una nueva mirada desde el presente, la Institución “Fernando el Católico” se mantiene como un referente editorial para avanzar en el conocimiento del arte aragonés.

M^a PILAR BIEL IBÁÑEZ
Universidad de Zaragoza

MARTÍNEZ MORO, J., *Dionisos, Picasso y los niños. Breviario para docentes inconformistas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2018, 174 pp.

¿Recuerdan el *buñuelesco* cartel del XXI Congreso CEHA, el celebrado en Santander en 2016? Si lo han visto, no habrán podido olvidar el cuchillo jamonero que filetea un ojo del *David* de Miguel Ángel. Ese es Juan M. Moro, heterónimo artístico del ensayista *dionisiaco* al que está dedicada esta crónica. No es solo que el artista guste también de los excesos y licencias asociados al dios griego; es que el ojo miguelangelesco ha sido eje de una nueva serie gráfica, *La mirada de Polifemo*. Ese gusto por las citas clásicas menos canónicas, convertidas en metáfora de la deconstrucción de la realidad, lo delata como un artista posmoderno *de manual*. El ensayista no lo es menos, y ahí vamos.

No es solo que aquí nos ofrezca un manual de didáctica en el que por vez primera se aplica la llamada “arqueología cognitiva” (su anterior libro se titula *Arqueología del arte moderno*), en alusión al papel de la actividad artística en el desarrollo humano durante la etapa infantil y a cómo la condiciona la cultura material y simbólica. Es que la imagen de portada es una escultura clásica de *Sileno con Dionisos niño en brazos*, según Lisipo; blanqueado y con una brillante esfera azul sobre el regazo, pasaría por una pieza reciente de Jeff Koons.

Más allá del gusto por las citas clásicas recontextualizadas, también es posmoderno desde el título, por apelar al inconformismo, que lo es respecto a *algunas formas actuales de pedagogía políticamente correcta, fundamentalistas o demagógicas*. Lo dice y escribe quien es profesor del Área de Conocimiento de Didáctica de la Expresión Plástica en la Universidad de Cantabria. En las primeras páginas, aparece otro término tan definitorio o más: crítico. Se trata de otro de los axiomas del pensamiento posmoderno, como bien es sabido, por ejemplo, en el ámbito de la museología; el autor se mueve en el de la pedagogía crítica. Él, en todo caso, trae a colación el concepto alternativo de “altermodernidad”, que superaría la falta de visiones universales de lo humano achacada al pensamiento posmoderno (fragmentario por definición).

El contenido consigue utilizar la erudición más académica para analizar ejemplos tomados de nuestra cultura popular, literaria y cinematográfica, sorpren-

diendo al lector con las interpretaciones por las que lo conduce. Por ejemplo, revelar que el literario Peter *Pan* tomó su apellido del nombre del compañero dionisiaco anuncia que la tríada reunida en el título no es fruto de un capricho. Análogamente, el dios en cabeza funcionará como preceptor en la enseñanza del arte del siglo XX. Todos entran dentro de la categoría romántica de lo sublime, a la que se asoma recurrentemente en cualquiera de sus dos personalidades; además, su faceta de artista educador será la que domine al final del libro.

Cualquier artista contemporáneo sería un buen tutor para introducir a cualquier niño en la complejidad, no siempre amable, de un museo o centro de arte, al igual que el fauno Sileno tutoró al dios niño; como ejemplo supino, Picasso. Por eso tantos artistas, desde las primeras vanguardias, han apreciado el dibujo infantil. Subyace una nostalgia de la propia infancia, que apela también a la del público/cliente, como tan bien saben explotar los representantes del arte pop (al fin y al cabo ¿quién no posee su particular *Rosebud*?). Por eso, su consejo último vendría a ser: si quieres ser artista, piensa como un niño.

Rastreando a los autores que, desde la Ilustración, han abogado por el papel activo del niño en el proceso de aprendizaje, llega al juego plástico con desinhibición dionisiaca, y a los artistas de las vanguardias volveríamos. Martínez Moro comparte la teoría de que el lenguaje gráfico infantil, desde el garabato, responde a arquetipos universales (como si se tratara del embrión del inconsciente colectivo de Jung) y lo dice todo, sabiendo interpretarlo. Ocurre que la educación al uso no potencia ese proceso analítico interno sino que impone la copia de lo que está ante nuestros ojos, ahormado al estereotipo infantiloides de “lo redondito y blandito” que pretende imponer el mercado. Se refiere a la simplificación y estandarización de las formas, eliminando puntas afiladas, aristas y trazos abiertos y violentos.

Esta parte me ha interesado particularmente porque es lo mismo que veo en la arquitectura y la jardinería de ciudades como Santander. Me refiero a setos y árboles primorosamente atusados. También, a la evolución arquitectónica del Centro Botín, desde un primer proyecto, lleno de ángulos rectos y erizados con mástiles apuntando al cielo, hasta el actual, tan redondeado, pulido, reducido y colgante.

Que uno de los pilares de la actividad del centro citado sea la educación en la creatividad no viene nada mal para el caso, por supuesto. La crítica a “la nueva pedagogía de la creatividad” ocupa muy suculentas páginas del libro. Alude, por ejemplo, a la homologación de la creatividad artística con la invención (científica) y el emprendimiento. Como museólogo, lo que tengo testado en museos anglosajones es la apuesta por esa paridad; en los Estados Unidos de Norteamérica es particularmente indicativa del interés por presentarse al mundo como una nación inventora y tecnológica (pienso en el Lemelson Center for the Study of Invention and Innovation del National Museum of American History, Washington, DC).

Como corolario de todo ello, queda un aviso a los educadores sobre el peligro de empeñarse en reconducir la irracional tendencia de la expresión plástica infantil hacia fórmulas racionales. Cabe ahí la advertencia respecto al peligroso

abuso en que está incurriendo la introducción de las herramientas digitales, que vienen dadas de serie, en la educación plástica. Que lo diga un artista que en un punto de su carrera cambió las técnicas tradicionales de grabado por la estampa digital le otorga una autoridad muy especial.

Y es que este manual para educadores puede leerse desde la agudeza habitual del ensayista, ahora más profesor que nunca, y como el parecer de un artista. Es lo que me ocurre siempre con los textos de su autor, que no puedo (ni quiero) evitar acudir a ellos en calidad de “fuentes para la Historia del Arte”, en el sentido de aquellas recopilaciones que manejábamos al inicio de la carrera de historiador, pero leídos en vivo y en directo. ¿No es ese un privilegiado placer?

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ
Universidad de Cantabria