

*El torero, héroe literario* es un libro magníficamente presentado: con contadas erratas, fácil de leer y lleno de reproducciones de dibujos, grabados y carteles que respaldan lo dicho por González Troyano. Este estudio resulta ser una sutil combinación de historia literaria, anales taurinos y crítica literaria. Conlleva apreciaciones de todo tipo que proporcionan una mayor comprensión de la corrida de toros, de la literatura española y de la controvertible y única figura que siempre fue el torero.

Oregon State University

GUY H. WOOD

Alexandre Cirici Pellicer. *El arte catalán*, Barcelona, Alianza Editorial/Enciclopedia Catalana, 1988, 404 pp.

Se reúnen en este volumen, como parte de la Biblioteca de Cultura Catalana, tres largos ensayos de A. Cirici (1914-1983), historiador y crítico del arte (*Picasso antes de su tiempo*, 1946; *Tapiés, testimoni del silenci*, 1970; *L'art catala contemporani*, 1970) algo poeta (*Muntanya única*), propagandista de turismo (*Barcelona: Pam a pam*), y escritor de memorias (las suyas, en los años 70).

Sin introducción que los una, ni conclusión que los despida en conjunto, las presentaciones mantienen una independencia entre sí que su estructuración paralela no oculta. Cada trabajo va dividido en dos secciones: la primera, introductoria y más teórica, titulada «Conceptos fundamentales»; la segunda, «Biografía», es una presentación histórica de arquitectura, escultura y pintura respectivamente, en la región del Levante Peninsular, incluyendo desde el sur oriental francés, Rosellón, hasta Alicante, y, cronológicamente, desde la prehistoria hasta el siglo XX. Repetitivos evidentemente, aunque no se advierta, de trabajos de divulgación publicados hace ya años (*Arquitectura catalana*, 1955; *Escultura catalana*, 1957; *Pintura catalana*, 1957) la presentación histórica termina en la primavera de los años cincuenta, dejando más de medio siglo sin cubrir. La sección introductoria de cada uno de los ensayos trata de hacer, además de historia, filosofía y sociología del arte, objetivo que se alcanza con más fortuna en pintura, y menos en escultura, cuya separación de la arquitec-

tura no siempre se puede mantener o justificar. La división junto con la orientación cronológica lleva a ciertas repeticiones, y a veces, lo que es peor, a vacíos para evitarlas.

A pesar de estas lagunas importantes el estudio de Cirici ofrece, sin duda, un panorama digno de la historia del arte que es útil para el lector. Pero está mal titulado, pues no se trata de un estudio de lo catalán en el arte. En realidad, menos filosófico o analítico de lo que tal objetivo hubiera requerido, es más ambicioso pues incluye el arte que a través de los tiempos se ha creado en Cataluña, hayan sido sus creadores catalanes o no; y el arte que catalanes han creado, lo hayan hecho en Cataluña o fuera de ella. Además su concepto de Cataluña responde a lo que un crítico de su obra ha denominado «una visión colectiva de los Países Catalanes». En efecto, ella denota una gran generosidad en su apropiación de zonas de influencias mutuas a través de la historia, desde Perpiñán en el Rosellón, hasta Alicante y las Islas Baleares, justificando en la visión de «Gran Catalunya» que el autor usa con frecuencia, todo visto desde una perspectiva exclusivamente catalana.

Generalmente esta visión ayuda a enriquecer el contenido de sus estudios pues le permite la consideración del burgalés Bartolomé Ordóñez, quien efectivamente «trabajó en Barcelona» (p. 180), aunque debió ser brevemente, pues en 1517 parece que todavía estaba en Nápoles y en 1519 haber ya trasladado su taller a Carrara, donde falleció al año siguiente; y la incorporación de Obregón, hijo de padre colombiano quien ha pasado la mayor parte de su vida en Colombia y Francia (p. 395); e incluso los artistas europeos, como «el alemán catalanizado Will Faber... y el sueco de Mallorca Turd Engstrom» (p. 392), Aristides Maillol por haber nacido en Banyuls —sur— Mer; Marc Chagall por establecerse en Ceret y el belga Maurice Soudan por hacerlo en Colliure (p. 384), y así también otros que de manera más o menos permanente o rutinaria pasan temporadas en Ibiza. Otras veces, éste que ya en otra ocasión he llamado imperialismo autonómico lleva a ciertos desenfoques de perspectiva histórica o social. Así «cuando, durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo, se vio complementada la tradicional unión de Sicilia a los Países Catalanes con la anexión de Nápoles» (p. 81), demuestra

la, no errónea pero sí un tanto distorsionada, perspectiva unilateral de su visión.

La visión «colectiva» del autor puede llegar a un malentendido de la información que el libro ofrece. Así la referencia sin calificativos a estilos y movimientos artísticos en su conversión histórica da un sentido absoluto a sus afirmaciones que, con toda certidumbre, sobrepasan la intención del autor. El lector deberá recordar de que con frecuencia el añadido de «catalán» o «en los Países Catalanes» determina mejor el sentido del autor. Así, por ejemplo, la referencia del escultor Josep Folch i Costa (1768-1814), tras una corta introducción al neoclasicismo europeo (p. 192), nos dice ser «uno de sus iniciadores», en la que la precisión «en Cataluña» es importante, ya que sin ella se deja con la impresión de tener el mérito de una influencia en España o Europa mucho mayor del que corresponde en justicia, ya que el neoclasicismo catalán es posterior al de Madrid. Cabe preguntarse por qué no se da la primacía, o se menciona a su hermano mayor, Jaime (1755-1821), también conocido escultor y gran admirador de Cánovas.

En otras ocasiones la situación se hace más compleja, cuando a la diversidad de géneros artísticos, se une la colaboración con artistas de otras provincias. Así, por ejemplo, la mención del valenciano «Josep Ginés (1768-1833), autor del decorado de San Antonio de la Florida de Madrid» (p. 188). De su mano era tan solamente la destruida imagen del santo titular. Lo notable en la iglesia, hoy museo, es, como es sabido, la decoración al fresco de su cúpula, obra de Goya (1798), quien por no ser catalán, no entra en el estudio y por lo tanto no es nombrado. Puesto que Ginés es nombrado aquí como pesebrista hubiera sido más apropiado nombrar alguno de sus conjuntos de Pesebre, como, *La Matanza de los Inocentes* (Madrid, Academia de San Fernando).

La situación de momentos artísticos en su momento histórico o social es uno de los datos más interesantes de los ensayos, aunque a veces esa misma interpretación pueda dejar al lector un tanto confuso. Así, por ejemplo, al hablar de los camarines los llama «el espacio barroco más perfecto», y sigue «En el momento en que el Pontífice afirma su carácter monárquico y unitario, frente a la disociación protestante, este hecho ayuda a dar un aire cortesano al culto divino. Así los camarines son como

un salón de palacio en el que el culto se desarrolla en un clima no muy distinto del de una fiesta de la corte. El primero se halla naturalmente en Valencia: el de la Virgen de los Desamparados (1652)» (p. 87). Es confuso el sentido que el autor quiere dar a ese «naturalmente». Además, en la cita, se mezcla apretada toda una serie de conceptos que abarcan varios siglos, desde el desarrollo del carácter monárquico y unitario del Papado y el progresivo lujo cortesano en la Corte, tanto la eclesiástica como la real, a la disociación protestante ya vieja. Además, el camarín de la Virgen no fue concebido para el culto —a no ser que se refiera el autor a la basílica entera construida al mismo tiempo— sino para una visita-homenaje a la imagen de la Virgen al estilo del rendido a los monarcas.

No es siempre fácil mantener la distinción entre arquitectura y escultura, así las referencias múltiples a que la separación obliga pueden confundir al lector, como, por ejemplo, la simple atribución a Hipólito Rovira del palacio del Marqués de Dos Aguas (p. 88). En efecto, Rovira, pintor, concibió y dibujó la fachada pintada, pero la realización en alabastro de su magnífico portal (1740-1744) se debe al escultor valenciano Ignacio Vergara (cf. p. 188).

La falta de un índice de nombres hace difícil el uso selectivo de la información contenida en estos estudios. Y resulta irritante para el lector la falta de calidad del papel que deja que la tinta pase al reverso de la página.

The Ohio State University

VICENTE CANTARINO

Nuria Vidal. *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, Destino, 1989, 446 pp.

Los tres libros que conozco sobre Pedro Almodóvar tienen como base extensas entrevistas con el director. Aparentemente aquellos que se aproximan a su obra, lo hacen no muy seguros de lo que ésta significa, o un poco temerosos de la extrema complejidad, e importancia, del corpus almodoviano. El texto que firma Nuria Vidal está basado en quince horas de entrevistas