

RECENSIONES

GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. / RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (eds.): *Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2020, 416 pp. Ilus. b/n y color [ISBN: 978-84-9744-273-2].

La historiografía artística ha venido dando una visión distorsionada de la corte de Felipe III (1598-1621) y de su escaso interés por las bellas artes, pero desde hace unos veinticinco años su reinado está siendo objeto de una justa valoración por parte de los especialistas. *Apariencia y razón*, que reúne las actas de los participantes en el Seminario de idéntico título de 2018, bajo la dirección de Bernardo García, profesor titular del Departamento de Historia Moderna de la UCM, y de Ángel Rodríguez Rebollo, de la Fundación Universitaria Española, supone un importante avance en la renovación de las investigaciones, ya que se profundiza en aspectos artísticos fundamentales de dicho reinado, tanto en la corte madrileña, como en otros reinos de la Monarquía Hispánica.

En la primera parte, dedicada a “Una arquitectura al servicio del poder y de la piedad”, Bernardo García revisa la amplia labor constructiva promovida por el duque de Lerma —el palacio ducal de Lerma, el palacio vallisoletano de la Ribera, que sería vendido al rey en 1607; o la casa de campo de La Ventosilla—, así como resalta su importante patronazgo en el convento dominico de San Pablo en Valladolid, cuya iglesia iba a recibir los restos de los duques de Lerma. Cloe Cavero analiza las conexiones entre las fundaciones religiosas promovidas por el cardenal Bernardo de Sandoval y su sobrino el duque de Lerma, así como su mutua colaboración en la instalación de los capuchinos en Castilla durante el reinado de Felipe III. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (OSJ) pondera las fundaciones religiosas realizadas por el duque de Lerma y la reina Margarita de Austria, poniendo especial relevancia en el sistema de pasadizos que se construyeron entre las fundaciones religiosas y los palacios de Lerma, Valladolid y Madrid. Cipriano García-Hidalgo recuerda el importante papel de Felipe III en la remodelación del Alcázar o en la construcción de la Plaza Mayor de Madrid, así como destaca el papel de santa Teresa de Jesús y de la reina Margarita en la promoción de obras arquitectónicas que sirvieron de modelo a otras edificaciones y el de los arquitectos vinculados a las obras reales, como Francisco de Mora, fray Alberto de la Madre de Dios, o Juan Gómez de Mora. Leticia Sánchez resalta la importancia que tuvieron determinadas mujeres —Margarita de Austria, Mariana de San José, Luisa de Carvajal, Aldonza de Zúñiga, la condesa de Miranda o Magdalena de Austria—, en el desarrollo del mecenazgo artístico y cultural del momento, resaltando la fundación de los reales monasterios de la Encarnación y de Santa Isabel de Madrid. Sanne Maekelberg estudia los intercambios existentes entre la arquitectura de los Países Bajos y España durante el gobierno de los archiduques, centrándose en la remodelación de sus tres principales residencias, Coudenberg, Tervuren y Mariemont, así como en la amplia actividad constructiva de Carlos III de Croy, I duque de Croy y IV duque de Aerschot. Y Joan Lluís Palos y Carlos González Reyes analizan a tres virreyes españoles de época de Felipe III, que promovieron las construcciones o remodelaciones de los palacios virreinales, de acuerdo con la nueva imagen de la monarquía: el conde de Lemos, el duque de Maqueda y el conde de Fuentes.

En la segunda parte dedicada a “El arte de representar. Imagen, fiesta y ritual”, Álvaro Pascual revisa la evolución de la retratística regia en el reinado de Felipe III y la originalidad de su repertorio, sin dejar de enumerar las curiosas representaciones de dicho rey asociadas a la defensa del dogma de la Inmaculada. Ángel Rodríguez Rebollo resalta la importancia del reinado de Felipe III en la evolución de la pintura española hacia el Barroco, resaltando el importante papel jugado por los artistas españoles Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Juan Bautista Maíno o Luis Tristán, o extranjeros en España —Rubens, Gerard Seghers, Bartolomeo Cavarozzi y Giovanni Battista Crescenzi—. Ida Mauro y Valeria Manfré aportan novedades sobre Giovanna d’Austria, hija natural de don Juan de Austria, nacida en Nápoles en 1573, resaltando sus esfuerzos por continuar perteneciendo a la dinastía de los Austrias y la formación de una pequeña corte con intereses artísticos

en Militello tras su matrimonio con el noble parlemitano Francesco Branciforte, príncipe de Pietraperzia, que era compañero de infancia de Felipe III. Francisco Javier Álvarez García y Odette d'Albo estudian el mecenazgo de dos gobernadores del Estado de Milán, el I marqués de la Hinojosa y el V marqués de Villafranca, que promovieron a pintores lombardos, como Giovanni Battista Crespi il Cerano, o Giulio Cesare y Camillo Procaccini, respectivamente. Alicia Cámara aporta noticias interesantes de la corte de Felipe III durante su estancia en Valladolid, a través de las cartas escritas en 1603 por su embajador Annibale Iberti al duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga, cuya embajada supuso la venida de Rubens por primera vez a España, con la traida de regalos para el rey y su valido. Alejandra B. Osorio plantea cómo se proyecta el poder de la monarquía española en sus vastos dominios americanos, a través de la celebración de las exequias de Margarita de Austria y de Felipe III en las principales ciudades del imperio, como Lima, Cuzco y Ciudad de México. Y finalmente, George Peale dedica su capítulo a resaltar la carrera artística de uno de los dramaturgos más importantes del reinado de Felipe III, Luis Vélez de Guevara, cuya obra literaria fue puesta al servicio del poder de la Corona o de su valido Lerma.

CARMEN GARCÍA-FRÍAS CHECA
Patrimonio Nacional

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael / PAYO HERNÁNDEZ, René Jesús: *Mateo Cerezo el joven (1637-1666): Materia y espíritu*. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral. Burgos 2021; 2020, 340 pp., ilus. b/n y color. [ISBN: 978-84-92572-93-9].

El pasado 2020 no fue un año pródigo en exposiciones o novedades bibliográficas por razones bien conocidas. A pesar de todo, la vida cultural se mantuvo primero débilmente, después con cierta intensidad, y alumbró algunas propuestas realmente interesantes.

Una de ellas fue la exposición sobre Mateo Cerezo, celebrada en la Catedral de Burgos en el marco de la conmemoración del VIII Centenario del comienzo de las obras de este emblema de la vieja ciudad castellana. La Fundación VIII Centenario Catedral 2021, en colaboración con la Junta de Castilla y León y numerosos patrocinadores públicos y privados, encargaron su elaboración como comisarios a Ismael Gutiérrez Pastor, profesor titular de la Universidad Autónoma de Madrid, y uno de los mejores conocedores de la pintura española del Siglo de Oro, y a René Jesús Payo Hernanz, catedrático de la Universidad de Burgos, y complemento perfecto por su amplio conocimiento de las artes en Burgos durante la Edad Moderna. Asimismo, ellos fueron los autores del catálogo que se editó con este motivo.

El catálogo, en un formato cuadrado y de pequeño tamaño, lo que lo hace especialmente manejable, venía a paliar parcialmente la ausencia de grandes exposiciones monográficas que hay sobre la pintura barroca madrileña de los reinados de Felipe IV y Carlos II en los últimos treinta años. El libro está dividido en tres partes a las que se le añade una extensa y pormenorizada bibliografía.

La primera parte corresponde a René Payo, "Las Artes en Burgos en la época de los Cerezo", y donde nos ofrece un estado de la cuestión sobre las artes en Burgos a lo largo del siglo XVII. Después de situarnos en el contexto de la Contrarreforma, se centra en el grupo de pintores y escultores que desarrollaron su actividad en la ciudad; posteriormente, subraya el papel como mecenas de algunos arzobispos y personajes locales. Finalmente, nos muestra a través de un extenso recorrido la producción local y la importada, tanto española, en especial de los focos de Valladolid y Madrid, como extranjera. En definitiva, un texto que fija un antes y un después sobre el conocimiento de las artes burgalesas en el siglo XVII.

La segunda parte corresponde a Ismael Gutiérrez Pastor, "Crono-biografía de Mateo Cerezo el Joven", quien de manera sucinta pero exhaustiva nos hace un relato de la vida, obra e incluso fortuna del pintor.

La tercera parte, la más voluminosa, es el "Catálogo de las obras expuestas", un conjunto reunido en plena pandemia y que sólo por esa circunstancia merece todo nuestro reconocimiento a la labor de ambos autores. Me parece un esfuerzo loable que hayan podido reunir un conjunto tan representativo del pintor, con algunas de sus obras maestras. Es verdad que se echan de menos las obras que se encuentran fuera de nuestras fronteras, pero Ismael Gutiérrez ha sabido hacerlas presentes en los textos del catálogo.

El catálogo a su vez está dividido en secciones. En primer lugar, la etapa inicial burgalesa, con dos obras, un anónimo y otra de Mateo Cerezo el viejo, el padre, que sirven para contextualizar la obra más temprana del hijo, *San Pedro* del Monasterio de San Felices de Burgos, firmado curiosamente *Matheito zere/zo fe*. Tras la experiencia burgalesa se pasa a su etapa de madurez en Madrid, introducida con un espléndido *San Juan Bautista* del Museo de Guadalajara, aquí adscrito a Juan Carreño de Miranda, y que explica perfectamente los cambios de estilo de Cerezo. En este grupo vemos algunas de sus mejores obras religiosas como el *Cuer-*

po de Cristo muerto de San Lorenzo de Valladolid, *San Francisco y el ángel con la ampolla* de la Catedral de Burgos, los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* de la Catedral de Palencia, o el Cristo de la Agonía, también de la Catedral burgalesa, entre otros. Merece la pena llamar la atención sobre el extraordinario *San Miguel Arcángel*, obra inédita y que se presentaba al público por primera vez.

Las siguientes partes del catálogo se centran en temas específicos que han dado fama a Mateo Cerezo. En primer lugar, agrupa las *Magdalenas*, de las que ofrece tres de los modelos más afortunados y famosos con algún ejemplar. Esta sección termina singularmente con la de la Hermandad del Refugio, firmada y fechada en el año de la muerte de Cerezo (1666), que pasa por ser su última pintura. Después muestra el tema de la Inmaculada Concepción. A pesar de la ausencia de las Comendadoras de Santiago de Madrid, paliada con la magnífica del Museo de San Telmo de San Sebastián, el conjunto es diverso y refleja a la perfección la rápida evolución de Cerezo en su cortísima trayectoria artística.

La última sección agrupa uno de los géneros pictóricos que más ha suscitado la fama de Cerezo en fechas recientes: la naturaleza muerta. Es verdad que los mejores bodegones seguros son los que se encuentran en las dos composiciones de los *Desposorios místicos de Santa Catalina* (Prado y Palencia), pero resulta muy interesante confrontarlos con unos bodegones donde confluyen diversas influencias, en especial del bodegón napolitano y madrileño, y en los que Cerezo nuevamente demuestra una versatilidad en su técnica asombrosa que subraya su rápida evolución y una madurez truncada con su muerte.

JOSÉ MARÍA QUESADA VALERA
Instituto de Estudios Histórico-Artísticos S.L.

EGAN, Marha J.: *Relicarios. The Forgotten Jewells of Latin America*. Albuquerque, Nuevo México: Fresco Books, 2020, 175 pp., 196 ilus. b/n y color [ISBN: 978-1-934491-74-4].

Casi tres décadas después de la aparición de su primer estudio dedicado a los relicarios en América Latina, Martha Egan —investigadora norteamericana, asociada al Folk Art Museum de Santa Fe (Nuevo México)— acaba de publicar esta segunda versión enteramente renovada y ampliada, que bien merece considerarse como un aporte definitivo. Sobre la base de un extenso corpus, compilado en museos, colecciones, anticuarios e instituciones eclesiásticas de todo el continente, la autora rastrea los orígenes, características y funciones de un género al que el subtítulo de la obra califica como “joyas olvidadas”, pues, pese a su indudable gravitación en la cultura material y religiosa del Nuevo Mundo, durante mucho tiempo no habían recibido la atención debida. Se trata, en efecto, de tipologías tradicionalmente relegadas a un lugar marginal o menor dentro de las narrativas sobre las artes en la región. Por ello, el último libro de Egan viene a llenar con creces ese notorio vacío historiográfico.

En uno de los primeros capítulos, la autora acomete una indispensable tarea preliminar: definir el variado universo reunido aquí bajo el nombre genérico de “relicarios”. Si bien el término se origina en el culto cristiano de las reliquias —iniciado por la Iglesia medieval y renovado al calor de la Contrarreforma—, es claro que su difusión en la Edad Moderna introdujo novedosas acepciones. Así, el vocablo no tardaría en aplicarse por extensión a una diversidad de objetos, particularmente en el caso de la monarquía hispánica y sus virreinos americanos. Son denominadores comunes sus breves formatos y el estar destinados en principio al uso y la devoción personales. Aparte de testimoniar las advocaciones favoritas de su poseedor, los relicarios constituían en la práctica una suerte de amuletos o “talismanes sacros”. Como nos recuerda Egan, ya en 1952 el marqués de Lozoya precisaba que, en el mundo hispánico, la denominación no era solo aplicable a los contenedores de reliquias, sino a toda joya de adorno personal que encerrase un contenido religioso. Desde luego, en sus variantes americanas, tanto la riqueza de sus componentes como el preciosismo de su factura solían verse estrechamente asociados con la de lo que ha dado en llamarse “lujo indiano”.

La tipología virreinal más difundida consiste en cajas de plata, con forma de medallones bifaces —de diseño elíptico, circular o rectangular—, que encierran en ambas caras sendas representaciones sacras pintadas, esculpidas o grabadas. Por medio de una cadena del mismo metal, el poseedor del relicario podía llevarlo consigo de manera habitual, como dejan entrever los retratos de época. En su factura se emplearon algunos apreciados materiales autóctonos, como el tecali en México o la piedra de Huamanga en el virreinato andino, lo que permitía identificarlos de inmediato como “cosas de la tierra”. Otro componente identitario deriva de sus vínculos con las grandes devociones americanas, como la Virgen de Guadalupe o la de Copacabana, sus representaciones más recurrentes. En el caso del culto altiplánico, el uso alternativo de relieves de pasta policromada y dorada o de miniaturas pintadas sobre láminas de nácar daría lugar a tradiciones artesanales de arraigo secular, estimuladas por la demanda sostenida y masiva de los peregrinos. Sobre todo en Quito y

México, la circulación del marfil, transportado desde el Extremo Oriente a través del galeón de Manila, permitió su aplicación para la talla de diminutos relieves calados, dorados y policromados por artesanos locales con notable virtuosismo.

Particularmente interesante resulta el capítulo relativo a ciertos ornamentos de uso eclesiástico estrechamente relacionados con la tipología de los relicarios, como los escudos monásticos. Desde épocas tempranas, tanto en México como en el Perú y Nueva Granada, las monjas concepcionistas solían retratarse, al momento de profesar, coronadas de flores y llevando sujeto sobre el hábito un gran medallón circular de lámina de cobre donde figuraba pintado el misterio de la Purísima. Por su parte, los frailes hospitalarios betlemitas —pertenecientes a la única orden regular fundada en el continente americano— se distinguieron por el uso de escudos similares, ejecutados sobre distintos soportes metálicos, que representan siempre la escena de la Natividad, emblemática de su congregación, adaptándose en cada caso a los estilos pictóricos regionales.

Después de las guerras de Independencia, las grandes devociones populares permanecieron vigentes tras el establecimiento de las nuevas repúblicas, lo que explica la continuidad de este tipo de manufacturas a lo largo del siglo XIX. Si bien no hubo entonces una abierta ruptura con relación a las técnicas y los materiales precedentes, es posible constatar progresivos cambios de fondo y forma. En los relicarios decimonónicos —así como en los más modestos “detentes” de telas bordadas, que cobraron auge durante el periodo— se percibe una tendencia hacia representaciones cada vez más esquemáticas y estereotipadas, en paralelo con la asimilación de repertorios decorativos aportados por el neoclasicismo. Asimismo, la presencia de banderas y escudos nacionales acompañando a las imágenes sagradas respondía a la necesidad de asociar al emergente orden político con las advocaciones religiosas tradicionales y, consecuentemente, colocar bajo la protección divina a las jóvenes naciones. El capítulo final demuestra que la elaboración de los relicarios no ha dejado de constituir una artesanía viva en la región, tanto al servicio del fervor popular como de la curiosidad turística. A diferencia de sus anónimos predecesores, figuran aquí los nombres y los rostros de artesanos hoy en plena actividad, desde Oaxaca y Nuevo México hasta el Cuzco y Copacabana.

Estamos, en suma, ante un fascinante recorrido histórico, pulcramente editado e ilustrado con profusión, que rescata y revela una faceta clave para la comprensión de la cultura visual en América Latina.

LUIS EDUARDO WUFFARDEN
Historiador del arte independiente, Lima

GARCÍA ZAPATA, Ignacio José: *El arte de la platería en Murcia: estudio histórico-jurídico de la corporación*. Madrid: Sílex, 2020, 314 pp., 13 ilus b/n. [ISBN: 978-84-18388-01-9]

Es evidente, ya desde hace más de tres lustros, que Murcia se ha convertido en el centro nacional de las investigaciones y estudios sobre las artes de la plata y la orfebrería, aglutinando en torno a las actividades que desde la Universidad de Murcia se realizan todo lo que supone de innovación y avance metodológico en el ámbito de tales disciplinas, venciendo y doblegando formas y métodos de investigación del todo desfasados que, sin embargo, todavía parecen defender algunos nostálgicos del aquel pandemio en el que estuvieron las artes decorativas españolas durante décadas. Afortunadamente, con el grupo de investigación “Artes Suntuarias”, liderado por el profesor Jesús Rivas Carmona, catedrático de Historia del Arte de la referida universidad murciana, las cosas comenzaron a cambiar, desdiciendo las trasnochadas visiones y adelantando enfoques novedosos y enriquecedores que se han visto materializados, entre otros muchos logros, en la muy reconocida colección de monografías, que anualmente nos regalan bajo el esclarecedor nombre de *Estudios de Platería*, coordinadas por el mencionado catedrático y el propio autor del libro que nos ocupa.

En efecto, en esa línea metodológica y en ese grupo de investigación se ha formado el doctor Ignacio José García Zapata, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, que ya nos tenía acostumbrados a sorprendernos gratamente con su coherencia y excelencia científica, tal como avaló recientemente con su magnífico estudio sobre la platería renacentista y del periodo barroco y rococó desarrollada en el potente foco artístico de la ciudad papal de Bolonia que, bajo el título *Gremio y ajueres de platería en Bolonia durante la Edad Moderna*, publicó en 2019 la acreditada editorial Mestizo. Ahora es otra prestigiosa editora, Sílex, la que nos permite acceder y disfrutar de la sagaz visión que suele desplegar este joven profesor universitario en la totalidad de sus maduras publicaciones, que, ciertamente, son ya muchas y de una extraordinaria versatilidad.

En un cuidado volumen, de exquisito trabajo de maquetación y composición, que se debe también celebrar, García Zapata acomete una tarea ardua, el estudio de la profesión y el gremio del arte de la platería

del antiguo reino de Murcia, uno de los pocos territorios españoles que todavía no contaba con un análisis profundo en consonancia a la significación que dicha geografía tuvo en su aportación, a través de logros y conquistas, al desarrollo de las artes ejecutada en nobles metales. Apenas se sabía mucho de lo que había acontecido en Murcia en relación a los profesionales y maestros que allí se ejercitaron en la especialidad de los Arfe, salvo la modélica aportación de Belda Navarro, cuando fijó su atención en el ordenamiento profesional de aquellos maestros, u otros tributos puntuales llevados a cabo por profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia vinculados muy estrechamente con el autor de esta monografía. Por ello hay que congratularse de la aportación de Ignacio José que, partiendo de esas referencias, hace un magistral recorrido, a partir de una muy sólida, intensa y rigurosa labor documental, sabiamente escogida y examinada, sobre toda la problemática acaecida en un territorio muy singular, Murcia, que en ocasiones experimentó situaciones, conflictos y derroteros muy distintos al resto de otros territorios hispanos. Esas peculiaridades identitarias son contextualizadas, demostrando con ello el autor su alto dominio de la realidad española en ese ámbito, desde las primeras noticias de la actividad, todavía en plena Edad Media, hasta la disgregación y decadencia de esa corporación de plateros y orfebres, ya en los inicios del mundo contemporáneo. Así, se abordan las habituales cuestiones referidas al acceso al gremio, desde el aprendizaje a la maestría, la organización, regulación y control del trabajo; la propia gestión del gremio con sus cargos y atribuciones, sin olvidar las cuestiones económicas, tanto del grupo como de cada maestro. Singular y muy novedosa es la aproximación al papel de la mujer en el arte de la platería, destacando su labor como creadora, caso de Josefa Proens, consorte del afamado orífice italiano, Carlo Zaradatti, lo que permite vislumbrar nuevas perspectivas a la hora de establecer la verdadera realidad que la mano femenina tuvo en este preciso contexto profesional.

Otros capítulos relevantes, de los seis que estructuran el libro, y que demuestran la sagacidad del autor, son los concernientes a las ferias y mercados, ámbitos en los que se escenificaron intereses y conflictos, pero que también supusieron encuentros e intercambios, traducándose en un enriquecimiento de la actividad profesional de los plateros asentados en Murcia, así como en otras localidades importantes del reino, como fueron los potentes focos de Lorca y Caravaca de la Cruz, destacando esta última ciudad como sede de un pequeño grupo de profesionales especializados en la realización de unos de los vehículos más llamativos de la devoción popular hispana, la famosa cruz de doble brazo de la reliquia caravaqueña, que con muy buen acierto ha sido escogida para ilustrar la portada de este libro, encumbrando así el carácter identitario de este arte en lo que antaño fuera el extenso obispado de Cartagena.

En definitiva, estamos ante un sugerente y riguroso estudio, un auténtico regalo para todos los estudiosos del arte de la plata y de la historia del arte en general, que era necesario para completar la historia de los gremios de platería en España y Europa. Ciertamente, se trata de una aportación original, plasmada a través de una escritura fluida y clara, que se acompaña del rigor y la meticulosidad que ya son propios del buen hacer de este autor.

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

DÍAZ GÓMEZ, José Antonio. *La búsqueda de la excelencia. Un ensayo histórico-artístico sobre el Cristo de Mora*. Granada: Ed. Tambriz, 2020, 347 pp., 88 ilus. [ISBN: 978-84-947704-4-9].

“Stat crux dum volvitur orbis”. Con esta elocuente cita, lema de la Orden Cartuja, inicia el doctor Díaz Gómez su trabajo sobre el *Cristo de la Salvación* de José de Mora como una suerte de alegato que compendia la esencia de esta obra de Arte, objeto en exclusiva del libro que nos ocupa. En efecto, el *Cristo* de Mora es un epítome arquetípico de la excelencia, de la permanencia, es una obra de arte clásica que reúne en su concepto y en su *physis* valores inmutables de belleza, mística y trascendencia. El trabajo de José Antonio Díaz supone un trasunto bibliográfico de tales valores puestos al servicio del estudio profundo de la obra maestra de José de Mora, en la medida en que se aproxima a su pormenor en el conocimiento y análisis de la escultura del crucificado, combinando con destreza y acierto narrativos su observación desde diversos prismas.

El *Cristo* de José de Mora de la iglesia granadina de San José es el núcleo que articula una serie de rigurosos análisis que permiten un acercamiento inédito al conocimiento multidisciplinar de una obra arquetipo de la estatuaria barroca granadina a lo largo de sus ya más de trescientos años de existencia. Así, el doctor Díaz Gómez realiza una exhaustiva y pertinente revisión historiográfica, recogiendo las noticias que el *Cristo* de Mora suscita ya en tiempos coetáneos a la obra, para llegar hasta las más recientes aportaciones. Para alcanzar esa vindicación del *Cristo* de Mora, el autor desarrolla a lo largo de nueve capítulos más un corpus

teórico bien articulado en un discurso poliédrico centrado en la obra maestra del escultor bastetano. En primer lugar, el doctor Díaz Gómez aborda al *Cristo* de Mora como obra artística *sensu stricto*, detallando no solo los aspectos técnicos y formales que definen su realidad material sino también haciendo una pertinente valoración del entorno donde se expone y venera actualmente. El *Cristo* de Mora se erige en este apartado como magna obra de Arte dotada de la excelencia de un artista que no escatimó talento para crear una obra de arte completa y que trasciende más allá de cualquier dimensión física para alcanzar la unción sacra, extremo analizado expresamente por el profesor Díaz Gómez en el capítulo dedicado a la estética, donde se acerca al objeto artístico desde un prisma antropológico e incluso teológico.

La dimensión devocional del *Cristo* de Mora nunca adquirió, como afirma Díaz Gómez, caracteres colectivos a tenor de la protección que los Clérigos Regulares Menores ejercieron sobre la imagen, siempre eminentemente valorada conforme a sus cualidades artísticas. No obstante, la cruz de carey y marfil que hoy sostiene al *Cristo de la Salvación* es preclaro testimonio de una historia devocional, por lo que es asimismo objeto de investigación por parte del autor. Por su parte, el artista, José de Mora, merece un capítulo específico en el que se hace una revisión de los datos conocidos de este importante artista del Barroco español arguyendo sus perfiles biográficos más significativos, sus motivaciones íntimas, sus fuentes o su reflexión espiritual que permiten acotar la creación del *Cristo de la Salvación* en 1688, mediante un original estilo narrativo. El estudio de esta creación artística se completa con la aproximación al contexto histórico, político y económico de la Granada finisecular del XVII y, por extensión, de la España moderna, para posteriormente centrarse en la historia misma del objeto artístico, su comitente, el lugar de su prístina veneración —la iglesia de San Gregorio Bético de Granada—, así como la naturaleza funeraria de su encargo. Radica en estos extremos unos de los principales hitos historiográficos del trabajo que nos ocupa: la datación cronológica y contextualización exacta del origen del *Cristo* de Mora.

El estudio de los precedentes iconográficos por parte del autor permite afianzar aún más la consideración definitiva acerca del *Cristo* de Mora, su excelencia y clasicismo. Dicha excepcionalidad lo convierte en una obra inmutable en la Historia del Arte al modo del lema cartujo, erigiéndose como ideal para los creadores posteriores, de tal manera que la emulación de sus formas va a suponer un modelo de crucificado a la vez que, con cada inspiración ulterior, se ha reiterado lo irreplicable por la excepcionalidad y excelencia del modelo primigenio. Por último, el devenir histórico de la escultura hasta la actualidad es motivo también de estudio en este libro, sin olvidar esa dimensión invisible e imaginada que aborda los perfiles antropológicos, estéticos y espirituales que son inherentes a la imagen barroca y, en el caso del *Cristo* de Mora, absolutamente imprescindibles para alcanzar el conocimiento completo de sus feraces valores, ahora hechos públicos gracias al trabajo del profesor José Antonio Díaz.

IGNACIO N. LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ
Universidad de Granada

GARCÍA LÓPEZ, David: “*Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria*”. *Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813)*. Gijón: Ediciones Trea, 2020, 271 pp. [ISBN:978-84-18105-23-4].

La publicación de la correspondencia entre Ceán Bermúdez y Vargas Ponce entre 1795 y 1813, reunida, ordenada y comentada por David García López, supone un importante avance en el conocimiento de la gestación de dos obras fundamentales para la historia del arte español: el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* y las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Las sesenta y tres cartas y los cuatro apéndices documentales con informaciones histórico-artísticas que se transcriben forman parte y son un ejemplo muy significativo del proyecto ilustrado de redactar una historia política y cultural de la nación que fuera real, crítica y estuviera basada en los documentos, fuentes historiográficas primarias contrastadas, la mayoría inéditas, que se encontraban en los archivos.

En la introducción, David García López estudia la importancia de la correspondencia como método de investigación histórico-artística, el papel fundamental que jugó Vargas Ponce en el planteamiento y en el acopio de información para las dos obras de Ceán y analiza en paralelo las vidas de los dos ilustrados en el convulso contexto histórico de la España que les tocó vivir, incluyendo una pormenorizada cronología.

En la segunda parte del libro se transcriben las cartas, que forman tres grupos. El primero consta de diecisiete cartas y dos extensos informes que Vargas Ponce envió a Ceán entre abril de 1795 y enero de 1801 desde Cádiz, Murcia, Cartagena y San Sebastián; adquiridas por el Estado en 2018 y depositadas en la

Biblioteca Nacional de España, han sido estudiadas por primera vez por David García López en el marco del proyecto I+D “Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) y los inicios de los estudios histórico-artísticos en España”. El segundo bloque fue publicado por Cesáreo Fernández Duro en 1900 y consta de catorce cartas fechadas entre 1802 y 1803, que, legadas por Vargas Ponce, se encuentran en la Real Academia de la Historia; y el tercero consta de veintiocho cartas fechadas entre 1803 y 1805 que fueron publicadas por el marqués de Seoane en 1905 y en la actualidad están sin localizar. Otras tres cartas que se encuentran en la Academia de la Historia han sido publicadas en 2010 por Abascal y Cebrián.

A través de estas cartas se puede seguir, casi paso a paso, la historia del *Diccionario* desde su nacimiento hasta su publicación y muestran el importante papel que jugó Vargas Ponce desde el principio, no sólo por la gran cantidad de información que aportó, información rigurosa basada en los datos que rastreaba en los archivos eclesiásticos, municipales y particulares, sino también en el mismo planteamiento de la obra a través de las discusiones con Ceán; le impulsó a emprender la obra en su primer viaje a Sevilla en 1794 y continuamente le daba ánimos, leía y corregía los textos que le mandaba, sobre todo el del fundamental prólogo, y le daba atinados consejos como el de si Ceán debía incluir información sobre las colecciones particulares, aunque éste no le hiciera caso. Vargas Ponce se consideraba el “padrino literario” de Ceán y le ayudó también buscando contactos y redes de corresponsales que aportaran datos para la gran empresa.

Se desprende de las cartas, por una parte, la estrecha relación que les unía, lo mismo que con Jovellanos, pero también la gran desilusión que sufrió Vargas Ponce al comprobar que Ceán no reconoce en el *Diccionario* su gran aportación al mismo y que su nombre aparece sin destacar entre otros tantos agradecimientos.

En las cartas es evidente el carácter tan distinto, casi opuesto, de ambos: Ceán, serio, metódico, ordenado, contenido, a veces algo egoísta; Vargas Ponce divertido, con un carácter casi explosivo, cariñoso, muy inteligente y también muy trabajador, pero ambos empeñados en sacar adelante proyectos fundamentales que reivindicaran el pasado histórico y cultural de la nación.

ELENA M^a SANTIAGO PÁEZ
Biblioteca Nacional de España

GUERRA CABRERA, José Carlos: *Óscar Domínguez: obra, contexto y tragedia*. Santa Cruz de Tenerife: J. C. Guerra Cabrera, 254 pp., 298 ilus. b/n y color. [ISBN: 978-84-09-20073-3].

El estudio y conocimiento sobre el pintor canario Óscar Domínguez y su obra parecen estar de enhorabuena. Y con ello no me refiero únicamente al documentado y valioso libro de José Carlos Guerra Cabrera que me dispongo a comentar, sino también al interés despertado por el artista incluso fuera de España, como refleja la reciente publicación del Tenerife Espacio de las Artes (TEA) que editan Pavel Stepanek e Isidro Hernández: *Óscar Domínguez en Checoslovaquia [1946-1949]*.

El libro que ahora nos ocupa, editado por el propio Guerra Cabrera (contando con la colaboración del Gobierno y el Parlamento de Canarias, el TEA, el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna y la Asociación Óscar Domínguez), surge de una amplia y rigurosa investigación que el autor ha llevado a cabo durante varios años. Esta se ha extendido a abundantes instituciones públicas y privadas de muy diferente ubicación: archivos, bibliotecas y colecciones de España, Francia, Bélgica, Italia, Reino Unido y Estados Unidos que, en definitiva, guardan en conjunto una variada documentación sobre el pintor, en muchos casos inédita, que saca a la luz y nos ilustra sobre muchos aspectos hasta ahora poco o nada conocidos. La monografía, así, nos presenta a Óscar Domínguez (Tenerife, 1906-París, 1957) determinado por la curiosidad y la experimentación que, residente desde muy joven en París, entre 1935 y 1940 formó parte esencial allí del círculo surrealista y de sus aportaciones y actividades; así como desde 1938 fue un prominente participante en la Escuela Española de París y como ella prestó su apoyo a la joven II República Española. Su caracterización en el libro también le muestra con gran actividad creativa y expositiva durante los años cuarenta, tanto durante la Ocupación como tras la Liberación de París, y, desde finales de esta década, acreditado en aquella escena con la doble consideración de ser tanto un veterano y sobresaliente epígono de la vanguardia parisina como un montparssiano especialmente popular, sociable y excéntrico, que además, desde 1953 hasta su suicidio en 1957, fue compañero de la vizcondesa y mecenas parisina Marie-Laure de Noailles.

Para llegar a ello, en el terreno biográfico, Guerra Cabrera casi parece haber buscado la exhaustividad en la investigación. De manera que el libro recompone y estructura la trayectoria personal y creativa del pintor a través de diecinueve capítulos que, descontando el último —dedicado a los testimonios y valoración que el mercado hace de Domínguez—, van deteniéndose de manera cronológica en los principales hitos vivenciales, profesionales y creativos que jalonaron la vida irreductible del pintor canario. Es así como se dedican, el

primero de ellos, a la formación e integración del artista en los círculos surrealistas parisino y tinerfeño; el segundo, a su consolidación en la órbita de André Breton; el tercero, a sus estrecheces y tribulaciones en el lustro 1935-1940; el cuarto, a sus peripecias durante la Ocupación y su relación con Picasso; el quinto, a la ilustración y otras colaboraciones y relaciones de Domínguez en ese mismo lustro; el sexto, a su actuación tras la Liberación de París, su vinculación con los artistas españoles republicanos residentes en París y las consecuencias de su acromegalia; el séptimo, a sus pastiches sobre Giorgio Chirico; el octavo, al inicio de su idilio checo y el abandono del círculo surrealista; el noveno, a su expansión por otros ámbitos creativos y sus viajes a Inglaterra, Italia y Checoslovaquia y, concluyendo la agitada década de los cuarenta, el décimo, a sus exposiciones en París, Estados Unidos, Milán, Aviñón y Estocolmo, su fortuna crítica, su naturalización como francés y su relación con Maud Bonnead. A partir de aquí, los capítulos se adentran en los años cincuenta, volcándose el once en sus éxitos, cambios de estilo, toma de marchante y distintas exposiciones y amoríos; el doce, en el frenético y exitoso año 1951 bajo el impulso de su marchante Gildo Caputo; el trece, en su relación con la vizcondesa de Noailles y su descontrolado trayecto; el catorce, en sus crisis de salud y contradictorias actuaciones en 1954; el quince, en el adverso derrotero vivencial y profesional que caracterizará que toma su trayectoria en 1955-1956; el dieciséis, en su último año de vida; el diecisiete, en su suicidio, sus razones y consecuencias; el dieciocho, en la popularidad y los comentarios que sucederán a su muerte en la prensa y, finalmente, el aludido diecinueve y último, a los testimonios de quienes le conocieron y la cotización de su obra.

Acompaña a todo este exhaustivo y documentado desgrane de la trayectoria de Domínguez una no menos completa bibliografía, significativos apéndices que aportan tanto cuadros sobre la cotización de la obra del pintor como interesante documentación sobre éste (procedente, entre otras instituciones y fuentes, de los Archives Nationales de France, la Bibliothèque Jacques Doucet, la Bibliothèque Kandinsky, el Archivo Contemporáneo A. Bonsanti, el Centre des Archives Diplomatiques de La Courneuve o los Archives de Paris, lo que da idea de la profundidad de la indagación), un índice onomástico y una copiosa y esmerada ilustración oportunamente desplegada a lo largo del libro.

Todo ello, ciertamente contribuye, de manera ejemplar, a actualizar y renovar con la novedad de sus aportaciones el conocimiento que teníamos sobre Óscar Domínguez, su producción y su presencia en la escena artística española, francesa e internacional. Por ello mismo, resulta una contribución muy meritoria y útil que, en adelante, sin duda habrá de tenerse en cuenta al abordar o desarrollar otros trabajos no solo sobre este singular e irreplicable artista canario, sino también sobre los diferentes escenarios creativos por los que pasó o los creadores y promotores con los que se interrelacionó.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC

CHIIHAIA, Matei / HENNIGFELD, Ursula (eds). *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020, 262 pp., ilus. color y b/n. [ISBN. 978-84-9192-111-0].

En su famosa *Opera aperta* (1962), Umberto Eco afirmaba que toda obra de arte, aunque “completa y cerrada en su perfección [...], es asimismo *abierto*”, susceptible de ser “interpretada de mil modos diversos”. Es al ritmo de esta idea como se acompaña la edición que presentan Matei Chihaiia y Ursula Hennigfeld. La investigación, pionera en tanto que primer análisis coral de *Guernica/Gernika* —lienzo y ciudad vasca—, profundiza en la naturaleza múltiple de sus fórmulas de recepción histórica. Así, su objetivo no es otro que la reflexión en torno a la interpretación de este binomio a partir de los procesos intermediales que han determinado —y determinan— su pervivencia en la memoria contemporánea.

Y es que, el relato interpretativo de *Guernica/Gernika* evidencia aquellos hitos que motivaron su consumo masivo como “mito” e “icono”. Esta argumentación se sustenta en una propuesta metodológica novedosa en su planteamiento, ya que incorpora los usos y apropiaciones que derivan de su heterogénea recepción y que, en ocasiones —las más que las menos—, han favorecido su empleo “en contextos muy diferentes y contradictorios” (p. 11). El cómo y el porqué de tal circunstancia ejercen de hilo conductor que aporta coherencia al discurso total, y cuya arquitectura tripartita se organiza en base a las líneas teóricas escogidas por cada uno de sus autores.

La obertura de la pieza arranca con “Génesis y primeros contextos”, apartado en el que F. Caudet Roca y N. Ribler-Pipka se sirven de la intertextualidad estructuralista para introducir los orígenes de *Guernica*. Para ello, describen el lienzo de Picasso como “palimpsesto”, cuyas huellas son, al tiempo, significado y

significante de una realidad que trasciende el lenguaje plástico. El concepto brechtiano del distanciamiento crítico, sustentado sobre las teorías de la intencionalidad en el proceso creativo, sirven a Caudet para conectar *Guernica/Gernika*. Según esta idea, el público de la Exposición Internacional parisina de 1937 habría dado cuenta del sentido apelativo del mural en tanto que llamada a la “conciencia europea” (p. 74). Por su parte, Rißler-Pipka analiza lo paradójico de las marcas, ya borrosas, del palimpsesto *Guernica* en paralelo al poema que acompaña los aguafuertes de *Sueño y mentira de Franco*. La autora sigue la idea bergsoniana de la diferenciación entre “materia” y “percepción” para demostrar cómo la interrelación entre la composición lírica y el bombardeo de la ciudad vasca es resultado de un constructo histórico y, por tanto, no responde a la realidad de la memoria individual del artista, a “su iconografía y su vocabulario privado” (p. 97).

La influencia de los *Memory Studies* es ampliamente manifiesta en “*Guernica* después del *Guernica*”, donde participan D. A. Verdú Schumann y B. Inal. La hipótesis de Verdú Schumann presenta al binomio *Guernica/Gernika* como “cadena de iconos”, cuyo primer eslabón es ocupado por el bombardeo de la ciudad vasca. La devolución del mural a España durante el período transicional es usada como elemento que pone fin al relato. Un relato en el que la ambigüedad de *Guernica* motivaría el despertar de la conciencia colectiva sobre su capacidad productiva. En consecuencia, se producen la exclusión de toda reflexión ético-estética y una banalización de la obra que, en términos de Guy Debord, legitima su lectura como una “mera representación espectacular” (p. 127). Esta suerte de pérdida memorial es trasladada por Inal al campo literario. De este modo, el autor demuestra, a través de diferentes piezas dramáticas de autoría española, cómo estos textos (re)semantizan y autorizan la pérdida del capital simbólico de Gernika en tanto que sustento de la identidad vasca. Y es que, fruto de la consideración universal del mural picassiano, la ciudad acabó por convertirse en un “un símbolo espacio-temporalmente descontextualizado” (p. 139).

Finalmente, en “Narraciones francesas y respuestas visuales”, a la sazón, uno de los apartados más críticos del volumen, M. Chihai, S. Schreckenber y U. Hennigfeld recuperan el proceso de construcción mitológica de *Guernica/Gernika* mediante el análisis de su cristalización en fórmulas plásticas y literarias del contexto galo. Una estética de la recepción marcada, en palabras de Schreckenber, por “sentimientos de culpabilidad y vergüenza” (p. 194), y que, como sostiene Hennigfeld, “manifiestan una visión muy simplificada de España” (p. 247).

Con todo, la obra se configura como una sugerente y atractiva invitación a participar en un debate en el que se realiza un triple ejercicio de memoria: (re)significar, (re)apropiar y (re)pensar como elementos procesuales que han acompañado —y acompañan— la lectura de *Guernica/Gernika* en tanto que múltiple y, por ende, indefectiblemente *aperta*.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC

PÉREZ VILLALTA, Guillermo: *Espejo de la memoria*. Madrid: Mecánica Lunar, 2020, 400 pp., ilus. color, [ISBN: 978-84-09-18187-2].

El 22 de diciembre de 1983, Paloma Chamorro entrevistaba en *La edad de oro* a Guillermo Pérez Villalta con motivo de su exposición antológica —que no retrospectiva— en las salas de la Biblioteca Nacional. El set de grabación estaba diseñado para transmitir una atmósfera de intimidad, aunque la puesta en escena no consigue despejar la incómoda sensación de que ambos están recitando de memoria un guion preestablecido. El peloteo constante entre plano y contraplano va de unas preguntas que no eran preguntas —“tu pintura sí es como tú dices auténticos trozos de tu vida, es casi autobiografía en estado puro”— a unas respuestas que tampoco eran respuestas —“lo que tú has dicho de que mi vida es en el fondo mi obra es una cosa que yo tengo clara desde hace bastantes años; realmente es la única obra total, real y verdadera”—. La conversación recupera implícitamente aquella idea romántica de la fusión entre arte y vida a través de la reificación de la esencia del artista en el objeto artístico: exponer es exponerse, vender es venderse y por lo tanto crear es crearse. Esta dimensión reflexiva —metafísica— de la obra de arte permite unos minutos finales en silencio, a modo de catálogo en video, dando voz a lo inanimado mediante panorámicas del montaje museográfico y encuadres de algunos detalles.

A pesar de la voluntad rompedora del programa de TVE, el producto repite varios tópicos de la figura del artista en la cultura occidental. En su célebre ensayo *The Absolute Artist*, Catherine M. Soussloff explica que los primeros intentos de relatar la biografía del artista —Ghiberti, Vasari...— tienen lugar antes de que se llegara a teorizar el propio concepto de artista, de manera que ese pre-concepto legitimado por la literatura histórico-artística se ha naturalizado acríticamente. Parece claro que Guillermo Pérez Villalta estaba

utilizando la entrevista para construirse como personaje, y construirse como personaje significa atender a las convenciones narrativas de la historia del arte. Algo que no destaca lo suficiente Sousloff, ni otros investigadores afines, es la profesión principal de esos primeros historiadores —Ghiberti, Vasari...—, quienes hacen colapsar la distancia entre sujeto y objeto de la representación: tal vez deberíamos considerar la biografía de artista como subgénero de la autobiografía de artista, y no al revés.

La publicación de las memorias de un autor tan erudito como Guillermo Pérez Villalta no puede desvincularse de esa condición del artista como responsable de su imagen pública: si la vida se entiende como obra de arte, esta necesariamente debe ser pensada, fabricada, defendida. Por eso sorprende la sentencia en contraportada afirmando que “pocas veces un artista ha escrito su propia biografía”. No hacía falta semejante reclamo editorial, entre otras cosas porque no se ajusta a la realidad, ya que Dalí, Sotomayor, Hermoso, Quintanilla, Tàpies, Avia, Arroyo y hasta medio centenar de colegas demuestran lo contrario sin salir del ámbito español. En cierta medida, volver a los orígenes pretendiéndose original es un fenómeno compartido por todos ellos, pues tiene que ver con la individualidad radical del proyecto (auto)biográfico cuando se encuentra con la creatividad plástica: cada obra se supone reflejo de un temperamento excepcional y por tanto debe marcar distancias respecto a otras tendencias de la época. E igualmente compartida es la sucesión de episodios vitales en el camino del héroe —descubrimiento de la vocación, desarrollo de la personalidad artística, reconocimiento institucional...—, rasgos universales de un estereotipo modulado aquí por las particularidades de su trayectoria concreta: preferir la designación de artífice a la de artista, rechazar la atribución de un estilo único o combinar alta y baja cultura son tres modos de actualizar aquella herencia moderna a las exigencias de la posmodernidad.

En este sentido, la novedad de *Espejo de la memoria* no podría residir ya en el personaje resultante, tampoco en el formato utilizado y ni siquiera en la veracidad de los datos, que seguro darán que hablar a los interpelados y quehacer a los historiadores más detectivescos. Se trata más bien de la reformulación genuina de todo ello —compleja, transmedia— en un relato que desde el primer momento imbrica el placer de la experiencia artística con el de la experiencia sexual y que a partir de esos impulsos va construyendo una identidad en permanente transformación. Este carácter dinámico de la subjetivación se deja adivinar desde su certero título y recorre todo el discurso: las imágenes del espejo y las imágenes de la memoria son inestables por definición, cuestionan la fijación del referente del mismo modo que las imágenes pictóricas problematizan la ilusión mimética. El espejo de la memoria es un espejismo de la vida, pura conjunción de símbolos sometidos a interpretación que desvelan tanto como ocultan. Casi cuarenta años más tarde, Guillermo Pérez Villalta vuelve a la Biblioteca Nacional con otro tipo de exposición —ahora sí, retrospectiva—, y vuelve para quedarse; para quedar inscrito con sus propias palabras en la historia del arte.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC

JODRÁ LLORENTE, Susana / BENITO DEL VALLE ESKAURIAZA, Amelia (eds.): *Arte, literatura y feminismos. Lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria*. Madrid: Ibero Americana Vervuert, 2020, 321 pp., ilus. b/n y color [ISBN: 978-84-9192-128-8].

Con esta obra comienza su andadura la colección editorial “La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España”. El libro, que parte del proyecto del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura e Identidad), da visibilidad a las mujeres escritoras y artistas, así como a las obras creadas por ellas dentro del ámbito cultural vasco. El cuerpo del trabajo se divide en nueve capítulos escritos por varios autores, entre los que debemos destacar a los académicos pertenecientes al grupo de investigación y otras artistas y escritoras vascas.

Tras una breve introducción, es Amelia Benito del Valle Eskauriaza la primera en exponer los resultados de sus investigaciones. En su texto hace un recorrido por el desarrollo histórico que ha tenido la lengua vasca, cómo este ha condicionado la proliferación de una literatura en este idioma y, concretamente, el caso de las escritoras, cuya presencia en el mundo literario ha sido muy limitada, cuando no invisibilizada.

La artista Zaloa Ipiña Bidaurragaza reflexiona sobre la necesidad de conservar un idioma minoritario como es el euskera, su importancia en tanto expresión cultural de un pueblo, las causas históricas que han llevado a que su uso sea residual y las consecuencias que podría traer su muerte. Todo este análisis se aborda desde una perspectiva artística, a través de su obra *Gorreri bisuala (Sordera visual)*, donde a partir de la unión entre el lenguaje artístico y el escrito se realiza una aproximación a estas cuestiones.

Siguiendo con esa perspectiva artística, Susana Jodra Llorente dedica su escrito al feminismo, al medioambiente y los puntos de confluencia de ambas ideologías dentro de la producción artística realizada

por mujeres y adscribible al País Vasco, finalizando el capítulo con la exposición de tres obras propias: *No-raezean*, *More tan 3 m²* y *En clave de RE*.

Volviendo al campo literario, Jon Kortazar Uriarte realiza un estudio sobre las escritoras literarias en euskera en cuanto a colectividad, las principales protagonistas dentro de este ámbito, los grupos creados para reivindicar su presencia, la búsqueda de una estética común y los diferentes motivos que han llevado a una mayor presencia de mujeres en la literatura vasca. Su trabajo consiste en una visión integral del asunto que atiende a motivos ajenos a la creación literaria como la política editorial, los premios literarios o la crítica.

A continuación, Iratxe Larrea Príncipe se centra en el empoderamiento de la mujer dentro de la profesión artística. Durante todo el siglo XX la mujer comienza a conquistar una independencia y un papel más activo en la sociedad, unos logros y cambios sociales que del mismo modo se trasladan al terreno artístico. La autora detalla todo este recorrido marcando los grandes hitos que lo posibilitaron. Su investigación también se materializa a nivel artístico a través de tres de sus obras: *Es-Cultura*, *S/T* (cortina) y *Muro*.

Haciendo hincapié en las tradiciones vascas, Jon Martín Etxebeste ahonda en el mundo del *bertsolarismo*, la música improvisada en euskera, desde un enfoque feminista. Ofrece toda una visión de conjunto sobre el *bertsolarismo* femenino, delimitando tres etapas, identificando a las *bertsolaris* que las caracterizaron y el camino que tuvieron que seguir para conquistar este espacio. No obstante, el trabajo va más allá, poniendo el foco en los aspectos políticos y educativos necesarios para llegar a una paridad real.

Txaro Arrazola-Oñata Tojal reivindica a través del arte otras formas de entender la natalidad y sus fases. La artista desecha esa mirada heteropatriarcal que exige a las mujeres el papel de madre, un rol impuesto históricamente en el arte occidental por influencia del cristianismo. Son varias las obras mencionadas que hacen alusión a la maternidad, entre las que destacan las series *Autorretratos transparentes* y *Weeble Wobbly* (*Tentempié*).

El interesante tema principal del texto de Andrea Abalia Marijuán es la simbología de la bruja, que ha recogido gran parte de los miedos que los hombres tenían hacia las mujeres. En él, además de cómo se ha entendido esta figura en las mitologías precedentes y su especial presencia en la cultura vasca, se detalla todo un análisis histórico sobre cómo fue utilizada para llevar a su máxima expresión la misoginia a través de la quema de brujas.

Este excelente libro concluye con la carta-ensayo de las hermanas Miren Gabantxo-Uriagereka y Amaia Gabantxo. La elección de este formato pretende dar visibilidad a un género olvidado, que fue el único espacio creativo al que tuvieron acceso algunas intelectuales. A través de esta estructura epistolar las literatas, mantienen una íntima conversación en torno a su lengua materna, literatura y feminidad.

FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ BERNAL
Instituto de Historia, CSIC

AVENDAÑO SALDAÑA, Lynda: *Arte y Copyright. Del arte moderno al arte post-Internet*. Madrid: CSIC, 2020, 203 pp., Ilus. color. [ISBN 978-84-00-10-632-4].

Cualquiera que haya editado o traducido un libro, realizado una exposición o ido a una conferencia ha podido comprobar fácilmente el laberinto que suponen los derechos de autor y las leyes copyright en la actualidad. Las cuestiones sobre el coste de las obras, sobre la autoría original (ni siquiera Marcel Duchamp se libra), sobre la posesión de los derechos de reproducción, pronto llegan a un bucle en el que domina, en gran medida, la desinformación.

Por ello el libro de Lynda Avendaño Santana debe ser bienvenido, ya que intenta aclarar conceptos, perseguir genealogías y, lo que nos parece más importante aún, señalar el papel que la historia del arte tiene en el surgimiento de este tipo de legislación. Heredero de algunos posicionamientos del fallecido catedrático Juan Antonio Ramírez, que en su *Manifiesto de Soria* denunció cómo la voracidad de las compañías de propiedad intelectual afectaban a la investigación académica, esta publicación supone, entre otras cosas, una búsqueda del origen de la idea de autor, de artista original y cómo la historia del arte ha contribuido a construir la imagen hoy dominante de esta figura. En este sentido se debe destacar la capacidad de la doctora Avendaño para poder entrelazar un discurso en el que conviven Giorgio Vasari con el economista italiano Giovanni Arrighi, Ernst Gombrich con el crítico literario y filósofo Fredric Jameson, Arnold Hauser con los pensadores del autonomismo italiano como Antonio Negri o Maurizio Lazzarato, el manierismo de El Greco con el debate sobre el *copyleft*. En el diálogo la historia del arte no siempre sale bien retratada: el artista es uno de los fundamentos inamovibles sobre los que se ha construido nuestra disciplina y, a pesar de la postmodernidad,

sigue siéndolo —no hay más que advertir la abundancia de nombres propios en exposiciones y publicaciones. Sin embargo, entre líneas el libro advierte un contradiscurso que, asentándose en historiadores del arte y pensadores marxistas —especialmente Arnold Hauser, Walter Benjamin y Bertolt Brecht—, apunta a una actualización de la disciplina desde terrenos que pueden renovar sus presupuestos. Sin duda este es uno de los más importantes méritos del libro: mostrar cómo la disciplina de la historia del arte tiene mucho que decir en un discurso en principio ajeno a sus intereses originales, como el del copyright.

En este sentido, las aclaraciones que en el libro se vierten sobre las diferencias entre copyright y derechos de autor es muy ilustrativa, permitiendo hallar terreno para un debate que se salga de inercias pre-establecidas. La genealogía que hace de esta misma legislación, entreverada, como decimos, por la historia del arte, permite cuestionar las actuales leyes de propiedad intelectual desde una perspectiva informada.

Para una generación como la de quien escribe, que ha visto tanto el auge de Internet como el colapso de la economía *dotcom*, el libro parece sentirse atraído por los impulsos que han poblado este tipo de temáticas. En primer lugar, el desmedido papel que las vanguardias jugaron en la expansión de la creatividad y anulación del artista en favor de la participación del espectador. En segundo lugar, la fascinación por el arte de Internet que parece el *thelos* inevitable de cualquier historia de la tecnología, tan sólo superada por el arte de las redes sociales. Finalmente, la incuestionada virtud de las culturas *opensource*, *free software*, *creative-commons* y *anticopyright* en general, que se entienden como única salida ante la opresión dominante. A pesar de que todas estas ideas han construido un fuerte contradiscurso, uno no deja de percatarse de las contradicciones a las que ha dado paso. La utopía Brechtiana se ha cumplido con creces —Internet es lo más parecido a la doble dirección que el dramaturgo deseó en la radio—, sin embargo, la imagen resultante es más cercana a una enfangada distopía. La inmaterialidad del conceptual no condujo a la ampliación de la noción de autor sino a nuevos modelos de legislación, como investigó Alexander Alberro. El *opensource movement* no fue una alternativa al mercado, sino que engendró una economía de servicios que a su vez desembocó en nuevos modos de control laboral (al fin y al cabo, ¿quién sabe programar?). Quizás la crítica a la legislación autoral o de reproducción no tenga en la tecnología su más relevante espacio para el debate, sino en la naturaleza, habida cuenta de las patentes que se imponen sobre ella (y que en diciembre de 2020 el agua pasara a cotizar en bolsa no augura un prometedor futuro).

En cualquier caso, el libro abre un espacio de debate para la historia del arte y lo hace en un momento como la pandemia, en el que la inevitabilidad de la tecnología se hace más patente que nunca, tanto en sus virtuosos recursos como en su nuevo modo de sometimiento.

IÑAKI ESTELLA NORIEGA
Universidad Complutense de Madrid

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.): *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes, 2020, 493 pp., 44 ilus. color. [ISBN: 978-84-18292-13-2].

La mutación digital ha supuesto un cambio radical en los modos de producción y, sobre todo, de recepción de las obras cinematográficas. El abaratamiento de los costes asociado al ocaso del celuloide ha facilitado el acceso a la industria de cineastas alejados de las pretensiones del gran público, más centrados en un cine íntimo y minimalista. Por otra parte, la extensa democratización de internet acaecida en torno al cambio de milenio ha operado un cambio de paradigma global en el consumo de películas, relegando la visita a la sala oscura en favor del visionado en el hogar y a través de los dispositivos portátiles.

El presente volumen, coordinado por José Luis Sánchez Noriega, catedrático de Historia del Cine de la Universidad Complutense de Madrid, disecciona el cine español durante el apasionante periodo de la transición a la era digital, en concreto entre los años 1996 y 2011. Un momento histórico que, como recuerda la contextualización de Juan Carlos Pereira Castañares que inaugura el libro, fue especialmente rico en hitos que habrían de marcar el devenir del país. Entre ellos se pueden destacar la incorporación de España a la Unión Europea, la alternancia de los gobiernos populares y socialistas, el acceso de la mujer al mercado laboral, la devastadora crisis de 2008 o el impacto sociopolítico de las fluctuaciones del terrorismo etarra e islamista. Todas estas circunstancias habrían de influir, como demuestran a reglón seguido Sánchez Noriega y Ernesto Pérez Morán, en los temas y modos de la producción cinematográfica, que cristalizará en un cine “desplazado”, colonizador de nuevos espacios de proyección —desde las salas de arte hasta las pantallas de los *smartphones*— y en un cine “híbrido, transnacional y nómada”. Aparece en estos años una nueva generación de realizadores que abandera la incursión en terrenos poco explorados tradicionalmente, a todos los niveles. Así, junto con los nuevos modos de recepción ya citados, el cine español se abre a modelos de

producción innovadores, con una fuerte tendencia a la internacionalización, así como a formas y géneros distintos —léase: el cine minimalista, la animación o la no ficción, entre otros ejemplos— que conviven con fórmulas más amortizadas y de carácter generalista, como el *thriller*, la comedia o el terror. Una de las emergencias fundamentales durante el intervalo contemplado es la aparición de un nutrido grupo de mujeres cineastas, a quienes Virginia Guarinos dedica un excelente ensayo que pone en valor la mirada audaz de estas pioneras, centrada en gran parte en temas sociales y de recuperación de la memoria histórica, tratados desde la riqueza y la sensibilidad de la óptica femenina. Fernando Ramos, por último, aporta un conciso estudio sobre la recepción del cine español, que expone con nitidez matemática los mencionados desplazamientos durante los casi tres lustros analizados.

Los cuatro escritos citados (amén de una breve introducción a cargo del editor) definen el marco en el que se inserta la segunda y más extensa parte del libro, constituida por un total de 131 reseñas de películas, 21 de las cuales fueron dirigidas por mujeres. Cada uno de los artículos incluye la ficha técnica, una sinopsis argumental, un sucinto análisis que subraya las claves formales y temáticas y, a menudo, un resumen de la recepción crítica de la obra en cuestión. Los textos, dispuestos en orden cronológico según la fecha de estreno, están divididos en cuatro bloques de entre tres y cuatro años cada uno, al comienzo de los cuales se enumeran los acontecimientos históricos más relevantes del período concreto. Los filmes seleccionados constituyen una sólida cartografía de las piezas clave de la producción cinematográfica de nuestro país en los años objeto de estudio. La labor de selección y análisis, acometida por una veintena de investigadores de diversas universidades españolas, francesas y alemanas, se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación “Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011)” de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación. No se trata de un trabajo aislado, sino que se establece en continuidad con tres proyectos previos dedicados al análisis del cine español entre 1966 y 1998, cuyos resultados se han materializado en diversas publicaciones. Entre ellas cabe destacar los volúmenes coordinados por los profesores Huerta, Pérez Morán y Sánchez Noriega y dedicados respectivamente al cine del tardofranquismo, de la Transición y de la primera etapa socialista. El presente libro, en serie con los anteriores, puede ser considerado como el último tomo hasta la fecha de un corpus enciclopédico de películas, esencial para estudio de la Historia del Cine Español.

RUBÉN DE LA PRIDA CABALLERO
Universidad Carlos III de Madrid

CÁMARA, Alicia / MOLINA, Álvaro / VÁZQUEZ MANASSERO, Margarita Ana (eds.): *La ciudad de los saberes en la Edad Moderna*. Gijón: Trea, 2020, 296 pp., ilus. b/n [ISBN: 978-84-18105-00-5].

“Hoy, 23 de abril de 2020, fecha en la que acabamos de escribir estas líneas a modo de presentación, en plena pandemia del COVID-19, internautas confinados sin ciudad, sabemos que el motor de la curiosidad es el que nos conduce al conocimiento, al saber, a la comprensión del mundo”. Sabias palabras con las que se cierra la contundente introducción que firman los coordinadores de este inteligente libro sobre el desarrollo del conocimiento y del saber en las ciudades entre los siglos XVI y XVIII.

Exactamente un año después, aún prácticamente aislados de la comunidad de saberes que también son nuestras ciudades, al menos podemos sumergirnos en esta obra que nos permite viajar mentalmente desde Sicilia hasta España, pasando por el norte de África, y pasearnos por Orán, Palermo, Roma, Madrid, Barcelona o Valencia. Como los espectadores del fresco de Tiepolo que ilustra su portada, el lector va viendo pasar ante sus ojos panoramas urbanos habitados por artistas, ingenieros, literatos, coleccionistas, eruditos, comerciantes del saber o académicos. En sus páginas encontramos desde libros, estampas y pinturas hasta pasquines y espectáculos ópticos que circulan por calles y plazas y, siempre con las ciudades como protagonistas en la creación y difusión del conocimiento, se propone un itinerario bien matizado y transversal por un amplio período histórico que permite evaluar las continuidades y rupturas que los saberes experimentaron entre los siglos XVI y XVIII.

Esta obra colectiva es fruto del proyecto de investigación “El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII: ciudad e ingeniería en el Mediterráneo”, coordinado por la profesora Alicia Cámara Muñoz (UNED) y financiado por la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). La producción editorial se ha puesto en las experimentadas manos de la Editorial Trea, dentro de su colección “Piedras Angulares”, que atesora ya una interesante lista de títulos dedicados a los estudios urbanos y se ha consolidado como editorial de referencia en temas históricos, como ya lo era para la museología o la biblioteconomía.

El volumen reúne quince capítulos firmados por un distinguido y bien organizado grupo de investigadores procedentes de ámbitos como la historia, la historia del arte o los estudios literarios y visuales que, a pesar de la diversidad de enfoques y métodos de aproximación, componen una obra coherente, inteligentemente coordinada y bien armada sobre tres bloques de reflexión (“Los ingenieros y el saber aplicado a la ciudad”, “Artífices y agentes del saber” y “Saberes y espacios para el entretenimiento”) que analizan los usos, espacios y dinámicas del saber en la ciudad desde el Renacimiento hasta la Ilustración.

En el primero de esos ejes se analiza cómo los ingenieros componen una nueva imagen de la ciudad basada en la geometría (Alicia Cámara) y plasmada en influyentes proyectos (Alfonso Muñoz Cosme), en renovadas tipologías arquitectónicas (Antonio Bravo Nieto y Sergio Ramírez abordan los hospitales reales y Juan Miguel Muñoz Corbalán las aduanas) o en proyectos de ingeniería (el agua y sus conducciones estudiados por Maurizio Vesco) que se transforman en símbolos de poder y buscan, ante todo, el progreso y el bien público.

El segundo y tercer eje estudian, respectivamente, los agentes y artífices que crearon esa nueva ciudad y los espacios para el saber, especialmente los dedicados al entretenimiento y el ocio instruido. Para los primeros, el saber puede ser un elemento de distinción que engrandece la historia de la ciudad, desde las biografías de pintores y escritores recogidas en los parnasos ligados a ciudades (Javier Portús) a las colecciones de objetos curiosos, como las de Juan de Espina (Pedro Reula) o Vicencio Juan de Lastanosa y sus legendarias escenografías (Miguel Morán). También se estudia el mercado del saber y la cultura escrita, desde la presencia de los más variados formatos de la comunicación escrita en los espacios públicos (Antonio Castillo) hasta el provechoso comercio de cartografía en Roma y Madrid en el siglo xvii (Margarita Ana Vázquez Manassero) o de libros y estampas en la corte madrileña de un siglo más tarde (Jesusa Vega). Por fin, se analiza también a los promotores del saber en instituciones como la Real Academia de la Historia (Eva Velasco), la progresiva concentración de saberes en las ciudades de la Ilustración que nos describe el insustituible Antonio Ponz (Daniel Crespo) o, finalmente, su decadencia en las difíciles primeras décadas del siglo xix, como muestran las guías para forasteros que visitan la corte (Álvaro Molina).

Un libro, en definitiva, que habla sobre todo de otros libros que, como destacan sus editores, salen a las calles: “libros prohibidos, libros vendidos, libros en las colecciones mezclados con los objetos, libros leídos en voz alta en las calles, libros para pasear con ellos como guías, libros para contar cómo debía ser una ciudad...”. Pero también libros llenos de imágenes que construyen el nuevo lenguaje visual de esos modernos espectadores que viajan mentalmente por las ciudades europeas y que tan acertadamente Brunetta definió como *icononautas*. Unos consumidores de imágenes que, ya sin distinción de clase, se agolpan curiosos ante el espectáculo óptico del *Mondo Nuovo* que los vendedores de grabados populares llenaron de fascinantes panorámicas urbanas, como estudia el propio Gian Piero Brunetta en el último capítulo de este estimulante volumen.

Un buen libro, sobresaliente y novedoso, que se adentra en una estimulante línea científica y evidencia el relevante papel de las ciudades como focos de acumulación de saberes, como esos “motores de la curiosidad” que nos conducen a comprender el mundo.

Luis Sazatornil Ruiz
Universidad de Cantabria