

RECENSIONES

VARELA FERNANDES, Carla / CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (coords.): *Imagens e Liturgia na Idade Média. Criação, Circulação e Função das Imagens entre o Ocidente e o Oriente na Idade Média (séculos V-XV) / Images and Liturgy in The Middle Ages. Creation, Circulation and Function of Images between West and East in the Middle Ages (5th-15th centuries)*. S.l.: Documenta, 2021, 556 pp., 252 ilus. color. [ISBN: 978-989-8833-71-6]

Con una cuidada edición y generosamente ilustrados se presentan aquí los trabajos expuestos en el seminario internacional homónimo (2021), cuarta entrega de los encuentros sobre imagen y liturgia medieval que desde 2014 aúnan instituciones académicas, museísticas y patrimoniales en Portugal. En esta ocasión, la colaboración del proyecto *Magistri Mediterranei* y del grupo de investigación *Magistri Cataloniae* de la UAB fue determinante para la definición del programa que se traduce en esta publicación. El énfasis en la creación y circulación de imágenes en el marco expandido del Mediterráneo es consecuente con los intereses científicos que animan las singladuras de dicho proyecto. También es congruente con las iniciativas del Instituto de Estudos Medievais – NOVA/FCSH que han puesto el acento en la movilidad de obras y artífices en la Europa medieval y con los horizontes transregionales que el estudio de las creaciones artísticas aborda en su preocupación por las historias conectadas en espacios globales. Esta inclinación resulta oportuna, también, para alimentar el diálogo entre imagen y práctica ritual que dio origen a estos seminarios y que constituye otro núcleo de reflexión prioritario de la historia del arte medieval. La implicación litúrgica de las obras aquí analizadas varía en intensidad. Es evidente en aquellas que desempeñaron una función cultural –desde el ajuar y la estatuaría devocional a dispositivos como retablos o altares– y más sutil en otras que se vieron activadas en momentos ocasionales. Por ello, el subtítulo del volumen precisa adecuadamente los contenidos que aguardan al lector, agrupados en secciones dedicadas a la imagen religiosa y su circulación e intersecciones culturales, la creación de nuevas imágenes sagradas en el Occidente medieval y la interacción en el espacio eclesial de cultos e imágenes.

No ha de extrañar que la hagiografía ocupe varias páginas por su capacidad de trascender límites geográficos y temporales y traducirse visualmente atendiendo a esta mutabilidad. El caso de san Jorge con el que M.A. Castiñeiras González abre la publicación resulta paradigmático por la multidireccionalidad y continua resignificación de su devoción e imágenes entre Oriente y Occidente. Según acreditan los códices, otro santo oriental, Blas, se introdujo en la conmemoración litúrgica de Alcobaça quizá de la mano de reliquias viajeras sin legarnos, desgraciadamente, registro icónico (C. Fernandes Barreira). Distinto fue el caso de santa Tecla y su exhaustivo ciclo en el altar de la catedral de Tarragona, cuyos parentescos con prototipos orientales de la Antigüedad Tardía son señalados por A. Semoglou. Con la cultura visual del Oriente bizantino y del mundo copto vincula también C. Sánchez Márquez las decoraciones murales de la sede de Égara, donde sendos programas configurados en el siglo VI adaptarían este repertorio como respuesta a debates doctrinales contemporáneos. Dos capítulos nos remiten a Tierra Santa como fuente de legitimidad y factor de prestigio para ciertas imágenes marianas (J. Rodríguez Ariza) y como trasfondo simbólico —en virtud de las cruzadas, que también alentaron la difusión de cultos orientales— para la narración y celebración litúrgica de la conquista de Santarém por Alfonso Henriques. Si, como apunta J. Wilson, el monarca pudo contar con una efigie esculpida en esta ciudad, las estatuas yacentes de Juan I y Felipa de Lancaster en Santa Maria da Vitória de Batalha se vieron acompañadas de un sofisticado programa heráldico que singularizó con emblemas y divisas la portada monástica y la capilla del fundador, proclamando los valores dinásticos en perfecta adecuación con el espacio sagrado (M. Metelo de Seixas). Otras estrategias visuales fueron las empleadas por reinas y mujeres nobles del nordeste hispano en el siglo XI para publicitar su capacidad de acción (V.C. Abenza Soria). Sus modelos, también enraizados en el primer arte bizantino, experimentaron variaciones para expresar matices penitenciales o conmemorativos con paralelos en el ámbito germánico.

Las filiaciones foráneas invitan a reflexionar sobre los modos de transmisión icónica, ya sea para caracterizar las singularidades del frontal trecentista de Atouguia (C. Varela Fernandes) o rastrear la estela de los bestiarios ingleses y de la escultura del norte de Francia en los capiteles adyacentes al Pórtico de la Gloria compostelano (V. Nodar Fernández). Los significados que cobra la flor en las imágenes de la Virgen con el Niño permiten cartografiar un área amplia en el desarrollo de la imaginería mariana bajomedieval y reseñar las divergencias entre la tradición literaria y su concreción visual (P.-Y. Le Pogam). La polivalencia semántica de lises y rosas es compartida por los calendarios agrícolas monumentales, en los que G.M. Fachechi advierte significados expiatorios, relaciones con el ciclo litúrgico y prescripciones alimentarias a partir de ejemplos italianos.

La materialidad de las obras aporta claves para comprender el uso de artefactos descontextualizados o severamente alterados como los retablos-tabernáculo castellanos que F. Gutiérrez Baños sitúa en su contexto espacial y funcional reparando en sus particularidades iconográficas. Del mismo modo, el examen físico, la conciencia del espectador y la implicación ritual del objeto permiten a J. Day releer en clave exegética y fenomenológica las imágenes de un acetre de marfil del Metropolitan Museum of Art, mientras que J. Camps traza las modificaciones estructurales del crucifijo del Descendimiento de Santa María de Taüll, cuya articulación lo dotó de una nueva significación devocional y aptitud teatral que pudieron compartir crucificados similares. En otras tallas, la caracterización técnica de la policromía desvela paralelismos, constantes y excepciones en marcos a gran escala que demandan un mayor material comparativo para entender las razones de su elección (I. Pombo Cardoso). La versatilidad técnica de pintores como los que participaron en los últimos proyectos retablisticos del monasterio de Batalha es un factor relevante para comprender el desarrollo de la escenografía monástica a lo largo de una centuria de la mano de P. Redol.

El elenco de especialistas de seis países que firman en cinco lenguas estas diecisiete contribuciones hace honor al tema que los congregó, pues ejemplifica en su conjunto la dimensión global en la que se inscriben sus pesquisas. Asimismo, la atención concedida al suroeste europeo señala un área óptima para el examen de procesos de innovación y recepción creativa en el ámbito artístico y sintoniza con el creciente auge de los estudios mediterráneos e ibéricos en un contexto internacional. Los capítulos reunidos, al bascular entre marcos geográficos amplios y especificidades locales, suponen una ocasión para reflexionar sobre los procesos de transferencia e hibridación, e incluso sobre la pertinencia de estos mismos conceptos para analizar los fenómenos de creación y circulación de imágenes y textos.

FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

ROSSER-OWEN, Mariam: *Articulating the Ḥijāba: Cultural Patronage and Political Legitimacy in al-Andalus. The 'Amirid Regency c. 970-1010 AD*. Leiden y Boston: Brill, 2022, 478 pp., 180 ilus. color [ISBN 978-90-04-46920-4].

El milenario de la muerte de Abū 'Āmir al-Manṣūr impulsó el estudio de un periodo tradicionalmente denostado: el califato omeya bajo el gobierno de los amiríes. Entonces, algunos autores profundizaron acerca de la transcendencia histórica de su papel como *ḥāyib* (el que “cubre” o “protege” al califa), tratando de dar respuesta a ciertos interrogantes sobre la consecución del poder amirí. A ello contribuyó Rosser-Owen en 2003 mediante su participación en una monografía colectiva en la que anticipó parte de las conclusiones de su tesis doctoral. Este fue el paso inicial de la autora hacia el estudio de la promoción artística de los Banū 'Āmir, el cual ha culminado con la presente publicación.

Rosser-Owen focaliza su investigación en el mecenazgo cultural llevado a cabo por al-Manṣūr y sus hijos en el desarrollo de la *ḥiyāba* cordobesa (el ejercicio del *ḥāyib*), lo que convierte esta obra en el primer estudio que aborda este tema con amplitud. Para emprender este camino, emplea la materialidad del periodo como medio para ir desvelando datos acerca de la ideología, la propaganda política o las vías de legitimación acometidas por los amiríes, complementando así la información aportada por las fuentes escritas. De este modo, se comprende de una manera más orgánica la construcción del poder e identidad de los Banū 'Āmir al frente efectivo del califato. El resultado de ello es un trabajo de carácter transversal cuyo enfoque y método permiten realizar una aproximación a una cuestión nunca antes planteada desde la historia del arte.

Según Rosser-Owen, la promoción cultural impulsada por al-Manṣūr tuvo un papel clave para comprender tanto la consolidación de su figura como representante del califa, como el amplio programa de legitimación necesariamente emprendido para justificar el poder que aunaba auspiciado por la *ḥiyāba*. Esta investigación se articula a través de ocho capítulos secuenciados que van desde problemáticas de carácter

conceptual hasta temas más específicos, comenzando con los primeros servicios militares de al-Manṣūr en el Magreb, donde fue nombrado gobernador por los omeyas y estableció fuertes vínculos con los *imazighen*. Desde entonces, al-Manṣūr fue dando forma a un exitoso modelo político que le condujo incluso a asumir la regencia de Hišām II.

Una de las fórmulas emprendidas en la búsqueda de legitimar su poder fue la asunción del aparato diplomático y el ceremonial califal, lo que le permitió dirigir y organizar de una manera directa el gobierno, como apunta Rosser-Owen. Por ello, habría que comprender su *hiyāba* como la institución que representa y ejecuta el poder en nombre del califa, no debiendo interpretarse el papel de al-Manṣūr como el de un usurpador, sino como el protector del califato por designación de Hišām II. Esta idea es constantemente reiterada por la autora, ya que se trata de un asunto fundamental que permite entender el desarrollo de poder del amirí y, a su vez, deducir los límites autoimpuestos para mantener su estatus. Lo cierto es que, para consolidar ese poder, al-Manṣūr encontró en la promoción literaria un instrumento de cohesión cultural y propaganda. A juicio de la autora, el fomento de la lírica cortesana permitió a los amiríes construir un imaginario cultural cuyos temas serían materializados y utilizados como efectiva herramienta visual para destacar la alta dignidad de la dinastía.

La parte central de la monografía está protagonizada por las dos grandes construcciones impulsadas por al-Manṣūr: Madīnat al-Zāhira y la mezquita de Córdoba. Rosser-Owen aúna las evidencias y noticias ya conocidas del complejo alúlico para tratar de reconstruir cómo fue y qué función tuvo esta realidad perdida, concluyendo que el apartado burocrático y cortesano centralizado por el *hāyib* exigía la creación de un conjunto oficial y representacional, siendo al-Zāhira el resultado de este proyecto. De ahí que la autora relativice la ambición de Abū ‘Āmir en el hecho de edificar la ciudad palatina, ya que no trataba de rivalizar con los califas, sino de generar un espacio acorde a la preeminencia que le correspondía como sostén del poder omeya. Del mismo modo, al-Manṣūr tuvo la necesidad de dar continuidad a las obras públicas, ejecutando en la mezquita de Córdoba una nueva ampliación. Rosser-Owen entiende esta construcción como un hecho simbólico en el que convergen dos objetivos que, a su vez, legitimaban la acción del amirí: la continuidad en la defensa de la escuela malikí y del relato del poder califal, ahora protegido por la *hiyāba*. En el aspecto artístico, la autora aprecia determinados rasgos evolutivos en el lenguaje ornamental, ofreciendo una hipótesis divergente a la de la anodina continuidad arquitectónica.

En este sentido, al-Manṣūr también se hizo cargo de la Dār al-Šinā‘a (Casa de los Oficios) para controlar la producción de las manufacturas artísticas oficiales. Sobre esta cuestión, la autora profundiza en relación a la organización, abastecimiento y funcionamiento de los talleres estatales. Tras ello, Rosser-Owen plantea por primera vez un corpus de la materialidad amirí, al cual incorpora objetos de cierta controversia historiográfica como la pila de Xátiva. Gracias a este estudio de conjunto, la autora deduce determinadas características diferenciadoras que le permiten advertir la definición de una personalidad propia de lo que a partir de ahora puede denominarse como arte amirí.

Para concluir, Rosser-Owen realiza una reflexión acerca del legado cultural y político que los reinos de taifas recibieron de los amiríes, pues observa que muchos de los gobernantes replicaron sus estrategias de legitimación. En paralelo, la autora propone que ciertas formas ornamentales desarrolladas por las taifas bebieron de los modelos configurados en época amirí. Para poder discernir esto de un modo más nítido sería necesario investigar cuál fue el nivel de impacto que la Dār al-Šinā‘a de al-Manṣūr pudo generar: si fue algo exclusivo de la corte o si pudo llegar incluso a lejanas ciudades como Toledo o Zaragoza. La realidad material conservada complica esta tarea, puesto que la mayor parte de los objetos estudiados por Rosser-Owen fueron manufacturados en la capital califal. Sea como fuere, lo cierto es que resultaría comprensible que los referentes artísticos para los primeros reyes de taifas fueran, tal vez, los producidos en los talleres de los Banū ‘Āmir. En cambio, tras la consolidación de estos poderes a partir de la segunda mitad del siglo XI, se puede percibir el desarrollo de lenguajes ornamentales con personalidad propia y, en ciertas taifas, pretendidamente diferentes a las creaciones cordobesas. Entonces las redes de contacto quizá habían variado respecto a las del califato y, lo que en algunos casos podría entenderse como continuidades del lenguaje amirí, bien podrían ser reflejos asumidos de centros de producción más alejados, pues no hay que olvidar que el propio al-Manṣūr fue quien estableció amplios vínculos con el Magreb, la misma zona desde la que llegaron algunos de los nuevos soberanos que gobernaron taifas en al-Andalus.

En definitiva, esta monografía viene a explicar cómo el proceso de transformación de la *hiyāba* emprendido por al-Manṣūr no habría triunfado sin una planificada y amplia promoción cultural. Por ello, el presente libro constituye una notable referencia para la bibliografía del arte andalusí, completando así un importante vacío historiográfico sobre la producción artística en los últimos años del califato bajo el gobierno amirí.

Víctor RABASCO GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

BOTO, Gerardo / ESCANDELL, Isabel / LOZANO, Esther (eds.): *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*. Berna: Peter Lang, 2019, 603 pp., 130 ilus. color y b/n [ISBN: 978-3-0343-3450-1].

Desde el estudio clásico de Éric Palazzo, *L'évêque et son image* (1999), hasta otros más recientes como la relevante monografía de Jennifer Kingsley, *The Bernward Gospels. Art, Memory and the Episcopate in Medieval Germany* (2014), y obras colectivas como *L'évêque, l'image et la mort: identité et mémoire au Moyen Âge* (Roma, 2014), *Envisioning the bishop: images and the episcopacy in the Middle Ages* (2014) y *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla Bajomedieval* (2018), se ha venido poniendo de relieve cómo la configuración visual de la memoria episcopal es un aspecto clave en el estudio del arte medieval. El volumen aquí reseñado constituye una importante contribución a dicho tema a través de once estudios de caso sobre la promoción episcopal en diferentes puntos de Europa, desde diócesis como Toledo, León o Salamanca, hasta las sedes catedralicias de Lausana, Colonia, Amiens y Parma. Ofreciendo al lector un rico panorama de las estrategias de propaganda episcopal, los trabajos reunidos no se limitan al estudio de la escultura funeraria, sino que consideran las diversas herramientas a las que recurrieron los obispos para perpetuar su figura y consolidar el poder del episcopado en la memoria colectiva. Así, en este volumen se estudia la construcción de la memoria episcopal a partir de fuentes literarias, tumbas, manuscritos, heráldica, ciclos escultóricos catedralicios, modificaciones en la liturgia y mandas testamentarias, así como de la fundación de instituciones seculares como el colegio de San Gregorio en Valladolid.

En varios de los trabajos reunidos en este volumen —de los que citaremos solo algunos— se muestra la constante tensión entre la conmemoración de la memoria individual de cada obispo, que se esforzaría por mostrar cómo su labor había superado a la de sus antecesores y el ensalzamiento de la memoria colectiva del episcopado. Un ejemplo relevante de la plasmación de la autoridad episcopal es el estudiado por Lindsey Hansen en el tímpano de san Honorato de la catedral de Amiens. En este caso, el relato hagiográfico habría sido utilizado para representar en el portal sur de dicha catedral el control del episcopado sobre la ciudad de Amiens. Como era natural, el principal escenario de estas iniciativas era el espacio catedralicio. De gran interés es la incipiente creación de memoria episcopal en la *Visión* de Tajón de Zaragoza, cuya visita a la tumba de san Pedro en el Laterano determinaría la pervivencia de Gregorio Magno en el ámbito hispánico, como señala Joel Varela. La ductilidad del espacio de la catedral se pone de relieve en la aportación de María Dolores Tejeira, donde se estudia cómo la catedral de Toledo se adaptó a los deseos del obispo Pedro González de Mendoza, cuyo monumento funerario implicó modificaciones estructurales en partes importantes de la catedral primada. La ubicación de las tumbas en determinados lugares de la iglesia hacía que durante los rituales se reviviera la memoria de los obispos enterrados, pasando estos a formar parte de las ceremonias litúrgicas celebradas en torno a sus monumentos funerarios. En el caso de Colonia, estudiado por Adam R. Stead, al estar enterrado Reinaldo de Dassel en la capilla de la Virgen, su memoria se revivía cada vez que se celebraban ritos litúrgicos en dicha capilla, convirtiéndose Reinaldo en una especie de guardián que supervisaba dichas ceremonias. En este sentido, no sería inusual que los obispos dejaran dispuesta toda una serie de modificaciones en la liturgia que garantizaran los rezos por la salvación de su alma. El mismo González de Mendoza ordenó que la capilla donde estuviera su monumento funerario se convirtiera en el lugar de las misas diarias. En el trabajo de Kérim Berclaz observamos cómo la homogeneidad en los enterramientos de la catedral de Lausana (capilla independiente, rejería, altar, escudos pintados o esculpidos, etc.), consecuencia de los esfuerzos de sus obispos por fortalecer la memoria institucional del episcopado, contrasta, por ejemplo, con el interés por perpetuar la memoria individual de cada uno, que culminaría a través de donaciones que influirían en el desarrollo o preparación de las celebraciones litúrgicas. Por ejemplo, George de Saluces donaría unos ricos tapices a la catedral que debían decorar el coro durante las principales festividades del calendario litúrgico, así como en las fiestas del santo titular de la catedral.

Monumentos funerarios a parte, otros objetos fueron susceptibles de ser utilizados por los obispos para perdurar. La conmemoración de los obispos Gero y Reinaldo de Dassel se integraría en las celebraciones litúrgicas de la catedral a través de sus donaciones: un objeto milagroso, en el caso del primero, conocido como la cruz de Gero, y una serie de reliquias de los Reyes Magos, en el segundo. En los siete pontificales castellanos estudiados por Mercedes López-Mayán, los emblemas heráldicos fueron utilizados como un modo de reivindicación de la pertenencia de sus promotores a la élite aristocrática, en un contexto en el que se estaba consolidando el poder de los prelados y su influencia en la corte. Por otro lado, las estrategias de perpetuación se extenderían más allá de los muros del templo. Por ejemplo, aquellas ceremonias que tenían la catedral como telón de fondo, como en el caso de Amiens, donde las distintas celebraciones litúrgicas ante el portal de san Honorato revivían la relación entre el obispo reinante y sus antecesores. Por su parte, González de Mendoza ordenó en las mandas testamentarias que cuando se administrara el sacramento de la eucaristía a los enfermos se dedicasen unas oraciones a la salvación de su alma. Algunos obispos se preocu-

paron por la perpetuación de su memoria más allá de las inmediaciones de la catedral y del ámbito puramente eclesiástico. En su contribución, Diana Olivares estudia la labor de promotor de fray Alonso de Burgos que, a diferencia de lo que era habitual entre obispos, construyó su memoria individual no en el espacio catedralicio, sino promoviendo la fundación del colegio de San Gregorio de Valladolid que, a través de la heráldica y retratos del promotor, se convirtió en un espacio de ostentación de su labor y de su linaje que garantizaría su pervivencia en la memoria colectiva.

Hay que valorar, por último, la sobria e informativa introducción a cargo de los editores del volumen, un excelente preámbulo que contextualiza y confiere unidad a la diversidad de problemas estudiados. Por otro lado, dado el especial énfasis en casos castellanos, este volumen inserta los ejemplos peninsulares en el marco historiográfico internacional de la creación de la memoria de los obispos en la Edad Media. En conjunto, se trata de una obra de referencia obligada para la historiografía del arte medieval, cuya riqueza de objetos y diversidad de contextos, estudiados en relación con prácticas devocionales, rituales litúrgicos y políticas episcopales, garantiza su interés no solo para los especialistas en la promoción episcopal de obras de arte, sino también para todos aquellos interesados en la Edad Media en general.

ANTONIA MARTÍNEZ RUIPÉREZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

NOVO SÁNCHEZ, Francisco Javier: *El obispo Anselmo Gómez de la Torre y la sillería del coro de la catedral de Tui (1689-1720)*. Santander: Ed. Universidad de Cantabria, 2020, 548 pp., 222 ilus. [ISBN: 978-84-17888-63-3].

De todas las ciudades gallegas que durante la Edad Moderna fueron sede episcopal y capital provincial del Reino, Tui sobresale por derecho propio al gozar del especial encanto que le confiere su entramado de estrechas y empinadas calles en cuya cima se alza, majestuosa, la catedral. Su apariencia de fortaleza medieval se recorta sobre un fondo dominado por los montes, el ancho Miño presto a desembocar y, por encima de todo, el cielo. Pero no solo su arquitectura pétreo, el paisaje circundante o el hecho de enfrentarse al antiguo Reino de Portugal hacen de este templo un edificio singular, sino también el rico mobiliario barroco que reviste las paredes graníticas de su interior. El conjunto de dicha arquitectura lignaria no cuenta con parangón entre las catedrales españolas, pues más allá de conservar decenas de retablos de los siglos XVII y XVIII, órganos, puertas talladas y una cajonería con programas iconográficos, atesora muebles tan extraordinarios como un monumento de Jueves Santo montado de forma permanente o una sillería en la sala capitular con un variado componente escultórico. Buena parte de estas obras lignarias fueron ideadas, patrocinadas o ejecutadas durante el largo episcopado de fray Anselmo Gómez de la Torre (1689-1720), un erudito beneditino de origen cántabro que en la historia de la diócesis tudense supone su mayor mecenas artístico, así como uno de los más relevantes de la Galicia moderna. Lo cierto es que ostentó la cátedra en un periodo en el que las principales catedrales gallegas estaban experimentando una imparable renovación de sus fábricas edilicias y mobiliario litúrgico, etapa que coincidió con el asentamiento definitivo del arte barroco en el Reino. La frenética actividad artística que se llevó a cabo en Tui durante sus años al frente de la sede contribuyó al aumento del edificio catedralicio merced a la remodelación de la capilla de Santa Catalina, a la llegada de pintores provenientes de Portugal, a la madurez de escultores y entalladores naturales del obispado como José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de Pazos, o a la presencia del polifacético leonés Francisco de Castro Canseco, quien se adjudicó en 1699 la construcción de la sillería de coro catedralicia, obra que, junto a la biografía, mentalidad, gusto artístico y cultura libresca del prelado, constituyen la materia objeto de estudio de Novo Sánchez en la monografía aquí reseñada.

Nunca antes se había realizado una investigación tan exhaustiva en lo concerniente a la figura de fray Anselmo, sorprendentemente soslayada por la historiografía. El autor, tras acudir a numerosos archivos y bibliotecas, documenta su origen, su paulatino ascenso dentro de la religión de san Benito, su excelso carácter dadivoso —particularmente munificente en relación a la promoción artística— y su rica biblioteca. Asimismo, puntualiza que muchas de las empresas iniciadas por él no hubieran contado con determinados programas iconográficos de no ser por el canónigo magistral Juan de Armida y Puga, interesantísimo personaje de colosal erudición en lo concerniente a textos sagrados, hagiografía e iconografía. Que dicho prebendado se erigiese en ideólogo a la hora de confeccionar y justificar algunos programas hasta el más mínimo detalle, es un hecho que, hasta cierto punto, lo convierte en una figura equiparable al célebre canónigo José de Vega y Verdugo, cuya estancia en la catedral compostelana durante el tercer cuarto del siglo XVII supuso el despegue de su transformación barroca. Gómez de la Torre y Juan de Armida resultan, en definitiva, los verdaderos

padres de la sillería coral de Tui, uno en su condición de comitente y otro en la de teorizador del programa iconográfico. Afortunadamente la magnífica obra se conserva casi en su totalidad, aunque no se puede visualizar en su estado original porque fue desmontada de la nave central en la década de 1950 y repartida por distintos puntos del templo y su museo. La riqueza iconográfica de la sillería no ha pasado inadvertida para la historiografía, de ahí que distintos investigadores como Ozores, Rosende Valdés, García Iglesias o López Vázquez le hayan dedicado certeros análisis, artículos, capítulos e incluso una tesis doctoral. Pese a ello, urgía una monografía que abordase la totalidad de la obra. Novo Sánchez ha sabido conjugar un estudio global en el que, además de analizar el contexto socioeconómico, religioso y formativo de los artífices de la misma, examina más de 170 relieves que figuran los siguientes ciclos iconográficos: la vida y milagros de san Telmo, patrón de la diócesis tudense; una treintena de santos locales o relacionados de algún modo con el obispado y la antigua jurisdicción de Braga, caso de santa Librada y sus hermanas; los principales estandartes de la Iglesia universal (apóstoles, fundadores de órdenes religiosas, taumaturgos, ermitaños, escritores y mártires); imágenes simbólicas junto con emblemas apologéticos de la pureza de María y, por último, un extenso ciclo narrativo de la vida de la Virgen, patrona de la catedral. El autor se sirve de más de dos centenares de fotografías a color que ilustran cada panel figurativo y algunas de las fuentes grabadas que pudieron inspirar ciertas imágenes, así como de un riquísimo aparato documental, hagiográfico y bibliográfico gracias al cual justifica la presencia y significado de cada relieve. Cabe pues, reconocer su meticuloso trabajo de investigación, felicitarlo por los magníficos resultados obtenidos y animarlo a que siga publicando textos inéditos acerca del mobiliario litúrgico de la antigua provincia de Tui durante la Edad Moderna.

JAVIER GÓMEZ DARRIBA
Diócesis de Lugo

MOITA, Tiago: *El libro hebreo iluminado en Portugal en la Edad Media (siglos XIII-XV)*. Madrid: Editorial CSIC, 2021, 276 pp., 131 ilus. [ISBN: 978-84-001-0839-7].

El estudio de las decoraciones e iluminaciones de los manuscritos hebreos medievales ha sido, tradicionalmente, el objeto de estudio de historiadores del judaísmo e historiadores del arte judío (por ejemplo, Cecil Roth, Bezalel Narkiss, Gabriëlle Sed-Rajna, Katrin Kogman-Appel), más que de historiadores del arte de una escuela nacional o internacional. Muchas han sido las ventajas de tal aproximación; no obstante, en lo que se refiere al estudio de las iluminaciones, producto, muchas veces, de artistas diferentes a los propios escribas de los manuscritos, e incluso de artistas que no eran judíos, resultaba evidente que era necesaria otra que tomara en cuenta las características de las escuelas nacionales e internacionales de arte europeo, dentro de cuyos parámetros trabajaban los iluminadores de manuscritos, ya fueran, o no, judíos.

Tal es la aproximación de Tiago Moita en *El libro hebreo iluminado en Portugal en la Edad Media (siglos XIII-XV)*, un estudio pormenorizado de las iluminaciones y decoraciones de sesenta manuscritos hebreos y quince ediciones de incunables que tienen en común el haber sido, respectivamente, producidos e impresos en Portugal entre los siglos XIII al XV. La constitución de un corpus portugués de libros hebreos medievales es, en sí misma, una novedad y una cuestión de método fundamental para poder determinar las características de la iluminación portuguesa en manuscritos hebreos en comparación con los no hebreos, así como para establecer similitudes y diferencias con los manuscritos hebreos sefardíes en general, particularmente con otros producidos en el resto de la península ibérica. El resultado aporta, sin lugar a dudas, un análisis de gran calidad, máximo rigor e impecable metodología que refleja un perfecto conocimiento, por parte del autor, no solo de las escuelas nacionales e internacionales del arte europeo de la Baja Edad Media, sino un magistral manejo de los estudios previos sobre manuscritos hebreos iluminados, que el autor revisa y comenta con una notable capacidad analítica y crítica.

El libro de Moita es una versión revisada de su tesis doctoral leída en 2017 en la Universidad de Lisboa, tal y como el autor explicita (p. 13), y está estructurado en tres partes: una primera parte que ofrece un estado de la cuestión y unas consideraciones sobre el libro sefardí medieval como objeto cultural y artístico; una segunda parte que se centra en la descripción del corpus de manuscritos e incunables portugueses, aportando su caracterización codicológica, textual e histórica; y una tercera parte que aborda el estudio de las iluminaciones y decoraciones de los manuscritos del corpus, con especial atención a los que pertenecen a la llamada “escuela de iluminación hebrea de Lisboa”, sus referentes artísticos en las escuelas nacionales e internacionales de arte europeo, y su significación cultural.

La primera parte revisa y analiza las aportaciones anteriores sobre el estudio de los manuscritos hebreos iluminados en Portugal que, salvo algunas excepciones, se centran particularmente en la llamada escuela de

iluminación de Lisboa. En concreto, reseña con detalle los trabajos de Sed-Rajna, Metzger, Narkiss y Avrin (pp. 17-32), sin esconder las contradicciones y agrias polémicas que surgieron, sobre todo, entre las dos primeras autoras. También en esta primera parte encontramos algunas consideraciones sobre el libro sefardí como objeto cultural (pp. 37-42); quizá sea esta la parte menos sustanciosa del libro, puesto que reitera ideas ya conocidas sobre la importancia del libro en la cultura judía, y en el lugar primordial que este adopta en el judaísmo a lo largo de toda la Edad Media. No obstante, merece destacarse la reflexión en torno a las circunstancias de la producción del libro hebreo sefardí (pp. 43-46), ya que aquí el autor demuestra conocer los debates más recientes en torno a este tema, citando la bibliografía más relevante.

En la segunda parte, encontramos una muy útil distribución tipológica de los manuscritos hebreos portugueses (p. 63), en la que llama la atención el hecho de que prácticamente el cincuenta por ciento del corpus esté constituido por Biblias hebreas, un porcentaje muy significativo si tenemos en cuenta que las Biblias hebreas constituyen alrededor del veinte por ciento de los manuscritos hebreos sefardíes datados, según la base de datos codicológica de manuscritos hebreos datados *Sfardata* (<https://sfardata.nli.org.il/>). Esta segunda parte incluye también una excelente caracterización codicológica del corpus, tanto manuscritos como incunables (pp. 68-78; 114-116), donde encontramos algunos datos de mucho interés, como la presencia de las llamadas “lignes particulières” en el manuscrito de Parma, Bibl. Palatina, 2698, o el uso de la escritura hebrea semicursiva en la copia de códices bíblicos; en el primer caso, la característica es típicamente askenazi y apunta a una conexión con la producción manuscrita hebrea del norte de Italia, mientras que, en el segundo caso, la conexión con Italia en patente, al ser una característica típica en biblias italianas del siglo xv. Además, junto a la caracterización textual y codicológica, encontramos una sección de enorme interés dedicada a detallar lo que se sabe sobre los diferentes agentes involucrados en la producción de los libros, particularmente escribas y comitentes (pp. 79-106), y sobre la suerte de los manuscritos después de su producción (pp. 124-135).

En la tercera parte del libro encontramos un riguroso análisis de las iluminaciones en los manuscritos hebreos portugueses. Moita distingue entre dos grupos de manuscritos iluminados en Lisboa que serían el producto de dos talleres diferentes, una idea esta, la de dos talleres, que ya había sido intuida por Narkiss. El autor afirma que estos dos talleres trabajaron juntos ocasionalmente (pp. 148-149), lo que explicaría la presencia de algunos elementos compartidos, como el uso de filigranas de color púrpura enmarcando títulos de oro, o de algunas decoraciones en micrografía con motivos idénticos (p. 191). Otro grupo de manuscritos, calificados por Moita como “híbridos”, se caracteriza por la presencia de motivos típicos de la decoración en manuscritos sefardíes no portugueses, y reflejaría el impacto de la llegada de escribas castellanos. Las escuelas artísticas franco-flamenca e italiana (Ferrara, Florencia y Nápoles), así como elementos de la iluminación y la orfebrería portuguesa, encuentran eco, tal como apunta Moita, en las iluminaciones de los manuscritos hebreos portugueses. Las decoraciones realizadas por los escribas revelan, no obstante, según el autor, una mayor afinidad con las escuelas sefardíes de otros lugares de la península ibérica, como Toledo y Andalucía.

El libro hebreo iluminado en Portugal en la Edad Media (siglos XIII-XV) es un ejemplo a seguir en el estudio de las iluminaciones de los manuscritos hebreos. La edición es cuidadísima, está acompañada de gran número de ilustraciones a color, y carece prácticamente de erratas o errores (algún portuguesismo como “apenas” por “solamente”, o “físico” por “médico”, junto con alguna vacilación, como en “asquenazi” / “askenazi”). La novedad del planteamiento y la rigurosidad de su análisis convierten este libro, sin duda, en un auténtico hito dentro del campo de los manuscritos hebreos iluminados.

JAVIER DEL BARCO
Universidad Complutense de Madrid

MANO, José Manuel de la: *Javier Goya's legacy. The albums of his father's drawings*. Madrid: De la Mano, 2021, 234 pp., 78 illus.[ISBN: 978-84-09-36791-7]

El inicio de la publicación del catálogo razonado de los dibujos de Goya (2018)¹ y la celebración de la exposición en el Museo del Prado, *Solo la voluntad me sobra. Goya: dibujos* (2019)² constituyen un punto de inflexión contemporáneo en el estudio y la renovación de perspectivas críticas sobre el dibujo del maestro

¹ MATILLA, José Manuel y MENA, Manuela B., dir. (2018): *Francisco de Goya [1746-1828]. Dibujos. Catálogo razonado, Volumen II 1771-1792*, Madrid: Fundación Botín-Museo Nacional del Prado.

² Véase nuestra crónica de la exposición en *Archivo Español de Arte*, 369 (2020), pp. 95-96.

de Fuentetodos. La monografía de José Manuel de la Mano sobre la organización de los dibujos de Goya por su hijo Javier tras la muerte de su padre y su dispersión constituye otro hito en esta vía e indirectamente una importante aportación a la historia del coleccionismo en la España del ochocientos. La estructura del libro es clara y cronológica. Primero trata los “tres grandes libros arreglados” por Javier Goya a partir “de los numerosos dibujos y *caprichos* originales (e inéditos en su mayor parte)” (p. 172, texto del aragonés Tomás López, h. 1829) creados por su padre y mencionados, por ejemplo, por Stirling-Maxwell o Carderera (pp. 167-176). En el ecuador de la publicación da cuenta de la dispersión de estos volúmenes a manos de dos amigos, Carderera y Federico de Madrazo, y la colaboración de Román Garreta, cuñado del segundo (pp. 178-201). El final se ocupa de la fortuna del álbum vendido por el cuñado al Estado español y de la recepción de esos dibujos de Goya conservados en el Museo del Prado (pp. 203-234).

De la Mano —a pesar del título de su libro— no entra en el debate iniciado por el Museo del Prado sobre el uso del término “cuaderno” en vez de “álbum”.³ El autor propone que pudiera tratarse de “dibujos independientes”, “hojas sueltas” numeradas por Goya y que su hijo Javier estableció en tres grandes álbumes “intentando dar forma y conservar este fantástico universo interior de su padre para la posterioridad” (p. 164). Las colecciones elaboradas tanto por Javier Goya como posteriormente por Federico de Madrazo son álbumes facticios formados con intenciones diversas pero siempre abocadas a la estimación del mérito del dibujo de Goya.

La indagación acerca de los dibujos heredados por Javier Goya y mostrados ceremoniosamente por este en su domicilio pasa luego por la venta realizada por el nieto, Mariano. La compra, como es bien sabido, la hicieron Carderera, Madrazo y su cuñado Garreta, un empresario del que apenas se conoce nada y que formó un tándem con su familiar “como financiador del negocio” (p. 181). De la Mano somete a una exhaustiva y detectivesca investigación de archivo tanto la reconstrucción de las colecciones como su dispersión, confrontado fuentes y poniendo de manifiesto las vicisitudes del incipiente mercado del dibujo de Goya, tanto nacional como internacional (por ejemplo, la subasta de 1877, en París, de una parte, de los dibujos de Madrazo), las falsedades de ciertos testimonios de los propietarios (p. 189) y la escasez de datos. El estudio pormenorizado tanto de las hojas de Goya como de la documentación sobre el montaje de los álbumes arroja un balance negativo: “Es imposible descifrar como estaban dispuestos los dibujos antes de ser arrancados” (p. 191).

Con esta situación, el descubrimiento por el autor de una descripción incompleta del *Álbum Garreta* (así llamado en recuerdo del cuñado de Madrazo que lo vendió al Estado)⁴ escrita por Manuel Mesonero Romanos, descendiente del célebre escritor y cronista de Madrid, establece otra importante fuente para determinar el orden (apéndice II, pp. 145-155). De la Mano observa no solo la fortuna crítica del álbum (que contiene la casi totalidad del *Cuaderno C*)⁵ desde su compra por el Estado y su posterior ingreso en el Museo del Prado sino también los criterios de selección (p. 217) de los dibujos en las diversas “sacas” de las hojas del álbum para su exposición en las varias y sucesivas salas de dibujo creadas por el Prado desde 1874 hasta 1931 cuando se realizó la donación Fernández Durán.⁶ Este proceso paulatino de desmembración no fue fortuito sino que refleja el proceso de recepción de la obra dibujada y pictórica de Goya desde una visión antirromántica (p. 209) hasta su consideración científica iniciada de la mano de Félix Boix (1922 y 1928) y continuada por Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector entonces del Prado y el mayor experto español en Goya de la primera mitad del siglo XX.

RICARDO CENTELLAS SALAMERO
Diputación Provincial de Zaragoza

³ Vid. MATILLA, José Manuel (2021): «Acerca de los términos “álbum” y “cuaderno” en relación con dibujos de Goya». En: «Los Desastres de la guerra y el Cuaderno C», *Goya*, [cat. de expo.]. Riehen/Basilea: Fondation Beyeler, 10-10-2021/23-01-2022, p. 261. DE LA MANO, “Introducción”, pp. 163-165.

⁴ La cuidada edición de la monografía, especialmente en las ilustraciones, reproduce en la camisa la preciosa encuadernación de época del *Álbum Garreta*, que se expuso por vez primera en la referida muestra del Prado de 2019, dentro de una expografía especial que incluía la exhibición en su derredor del *Cuaderno C*.

⁵ MATILLA, José Manuel, [presentación] (2020): *Cuaderno C: Francisco de Goya*, Madrid/Milano: Museo Nacional del Prado-Skira, pp. 269-262.

⁶ Al estudio minucioso del autor acerca de la exposición de los dibujos de Goya en el Prado, realizado en el archivo del museo y que incluye también una documentación fotográfica inédita, hay que añadir la reciente publicación de la noticia de la primera exposición temporal de dibujo español antiguo, que mostró una hoja de Goya en 1884. Vid.: REUTER, Anna (2021): «Goya en casa del marqués de Cerralbo: el pintor y su “Coche barato y tapado” en la colección de dibujos». En: *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo*, 6, [revista electrónica], Madrid, pp. 72 y ss.

CRUZ FREIRE, Pedro / GÁMEZ CASADO, Manuel / LÓPEZ HERNÁNDEZ, Ignacio J. / LUENGO, Pedro / MORALES, Alfredo: *J. Estrategia y propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1689-1748)*. Roma-Bristol: L'Erma di Bretschneider, 2020, 216 pp., 172 ilus. [ISBN: 978-88-913-1953-1].

El patrimonio fortificado edificado por la Corona española en el continente americano, destinado a proteger los principales puertos y las rutas comerciales transatlánticas, se ha convertido, desde hace décadas, en objeto de interés y estudio para arquitectos, historiadores e historiadores del arte. Como consecuencia de ello, la bibliografía que trata aspectos relacionados con la Historia Militar y los sistemas defensivos diseñados, trazados y construidos por los ingenieros militares que ejercieron sus funciones en Europa y en el continente americano en una época complicada y convulsa como fue la Edad Moderna, es muy amplia y supone un avance fundamental para el conocimiento de estas materias.

A partir de los primeros años del siglo XVI, la Monarquía española tuvo que hacer frente a la defensa de vastos territorios en el Nuevo Mundo como respuesta a los ataques de las principales potencias europeas, que vieron en las posesiones de Ultramar una fuente de riquezas. Por ello, se vio obligada a invertir importantes recursos económicos y técnicos en la construcción de un complejo sistema defensivo adaptado a las necesidades táctico-estratégicas del momento, como consecuencia de la evolución de la artillería, poliorcética y el Arte de la Guerra. Eso explica, que, desde mediados del siglo XVI, se construyeron obras defensivas de carácter funcional, de conformidad con el trazado geométrico y estereometrías monumentales, siguiendo los postulados de la arquitectura abaluartada llevada a cabo en Europa, diseñada por técnicos especializados, en su mayoría italianos y flamencos. Un buen número de estas primeras obras defensivas fueron reformadas y modernizadas durante los siglos XVII y XVIII, especialmente tras la toma de Portobelo (1739), el asedio a Cartagena de Indias (1741) y La Habana (1762). Sin embargo, a mediados de la centuria siguiente gran parte de estas construcciones perdieron su función defensiva ya que tras la aparición del cañón de ánima rayada (1856), los cañones de retrocarga y la aparición de nuevos explosivos que aumentaron la longitud de tiro y eficacia de los proyectiles, estas construcciones quedaron obsoletas, dando como resultado la creación de nuevos modelos defensivos basados, entre otros aspectos, en la construcción de obras más sencillas, de dimensiones reducidas, menos costosas y rigurosamente funcionales, erigidas en emplazamientos elevados con cierta tendencia al camuflaje.

La obra titulada *Estrategia y propaganda. Arquitectura militar en el Caribe (1689-1748)*, que trata de forma transversal muchos de los temas a los que brevemente hemos hecho referencia, es el resultado de la labor de investigación realizada por un grupo de jóvenes investigadores de la Universidad de Sevilla, dedicados al estudio de la arquitectura militar, cuyo trabajo ha sido coordinado por el catedrático de Historia del Arte de dicha institución, Alfredo J. Morales, quien ha dirigido numerosas tesis doctorales y varios proyectos de investigación acerca de la labor realizada por los ingenieros militares destinados a las posesiones de Ultramar. El marco cronológico de este estudio como figura en el título es 1689-1748, puesto que los autores centran su atención en las etapas de evolución de la estrategia militar analizadas por Jeremy Black en su obra *European Warfare in a Global Context*, publicada en 2007. Se trata de un trabajo evidentemente novedoso: el objeto principal de la obra es analizar la historia de la arquitectura militar desde una perspectiva que atañe a distintos ámbitos o disciplinas en lugar de un ámbito o problema concreto; transversalidad centrada en lo cultural, geográfico y ambiental. Los autores analizan los diferentes sistemas defensivos construidos en el ámbito del Caribe hispano y el Golfo de México en los que destacó la presencia española en comparación con los de otras posesiones británicas, dinamarquesas, francesas y holandesas, en el ámbito, además, del sudeste asiático, con el fin de realizar una análisis exhaustivo acerca de los procesos de administración y control del territorio ejercido por las principales potencias europeas, así como el desarrollo de las técnicas constructivas y los materiales empleados en la arquitectura defensiva desarrollada en cada uno de estos territorios.

Una breve introducción histórica da comienzo a este trabajo, donde los autores plantean que el fenómeno del descubrimiento del Nuevo Mundo y los procesos de conquista y colonización del territorio, inauguran una etapa política enfocada a desarrollar una serie de estrategias internacionales que transformaron sustancialmente las relaciones entre las principales potencias europeas, modificando la política internacional de manera significativa. Como consecuencia de ello, se crearon diferentes mecanismos de control y se construyeron diferentes sistemas defensivos en todos los territorios de Ultramar, ya que el continente americano se convirtió en un nuevo centro de operaciones militares durante la Edad Moderna.

El trabajo de investigación planteado en este libro está organizado en dos apartados claramente diferenciados: una primera parte titulada "1689-1721. Un modelo en desarrollo" donde se analiza la situación bélica del Caribe y los ataques sufridos en las ciudades Guadalupe (1691), Martinica (1693) y Santo Domingo (1695), entre otras, así como las principales obras defensivas construidas en estos territorios entre las que destaca el Fort Charlotte, Fort-Saint-Pierre de Martinica o la ciudadela de San Juan de Ulúa, por citar sólo

algunos de los ejemplos tratados. A este apartado le sigue una segunda parte titulada “1722-1748. El Caribe como foco mundial” que sitúa al lector en el contexto histórico y político del Caribe del siglo XVIII, caracterizado por los constantes ataques británicos y holandeses durante el resto de esta centuria. Circunstancias que obligaron a construir nuevas obras defensivas en todos los territorios de las Antillas, siguiendo las máximas de la arquitectura abaluartada y se han convertido en objeto de estudio para muchos especialistas en la materia. Construcciones que son analizadas en esta obra con el detenimiento que su importancia requiere, aunque en el caso de Puerto Rico no se hace alusión a las primeras defensas erigidas en la isla desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII, como consecuencia de los ataques británicos y holandeses sufridos durante estas centurias que obligaron a reforzar la defensa de la ciudad de San Juan, capital de la isla. Los estudios realizados por autores como Adolfo de Hostos y Juan Manuel Zapatero, entre otros, confirman que Puerto Rico fue una posesión española de gran valor estratégico en el Caribe puesto que se convirtió en escala de la Carrera de Indias como consecuencia de las ventajas que ofrecía la bahía y el puerto de San Juan. Información que ayudaría a enriquecer el conocimiento acerca de las primeras defensas erigidas por la Corona española en las Antillas y reforzar la importancia defensiva de ciudades como La Habana y San Juan de Puerto Rico durante el periodo colonial.

El trabajo se completa con un apartado de conclusiones, una amplia y actualizada bibliografía, además de un rico corpus documental y gráfico, en la mayoría de los casos poco conocido hasta la fecha. Documentación fundamental e imprescindible para analizar con el detenimiento que su importancia requiere, la construcción de algunas defensas como el Fort Frederik, Fort Christiansvaern o Fort River, entre otras, que han pasado desapercibidas para la mayoría de los expertos en la materia y la Historia de la Arquitectura Militar.

Los autores, además, con un gran rigor científico y sentido crítico, han sabido seleccionar y analizar desde una nueva perspectiva, la documentación conservada en varios archivos y bibliotecas españoles y extranjeros: Archivo General de Indias, Archivo del Museo Naval de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Nacional de Francia, Biblioteca Nacional de Portugal o British Library, entre otros. Labor que ha permitido conocer una serie de datos hasta hoy inéditos, sobre la formación científica y militar de estos profesionales que recibieron antes de ser destinados a Ultramar y de algunos de los proyectos defensivos elaborados por los ingenieros militares enviados *ex profeso* al continente americano, que muestran como algunas de estas propuestas fueron modificadas desde la metrópoli, provocando la prolongación en el tiempo y el encarecimiento de estas construcciones.

En conjunto, esta obra, con un lenguaje claro, preciso y fluido, constituye un riguroso trabajo de investigación de consulta obligada para todos los interesados en la materia, ya que aporta una visión completa, actualizada y sistematizada de la importancia de la arquitectura militar en el mundo americano y ultramarino durante toda la Edad Moderna.

NURIA HINAREJOS MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

MARTÍNEZ RAMOS E IRUELA, Roser: *La Gran Vía de Colón de Granada. Reconstrucción del proyecto y obra de una cala urbana. 1891-1931*. Granada: Editorial Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2021, 315 pp. [ISBN: 978-84-338-6770-4].

La Gran Vía de Colón de Granada constituye una de las obras de reforma urbana interior proyectadas en España más importantes del siglo XIX. Aunque fue concluida aproximadamente en el año 1931, su proyecto técnico, presentado en 1891, se orienta a la consecución, en línea con la mentalidad tan extendida en su tiempo, de una nueva urbe geométrica, ordenada, limpia y moderna con la que reemplazar el entramado confuso, insalubre y obsoleto de la vieja ciudad medieval.

Por su escala e interés, el caso de la Gran Vía granadina ha resultado acreedor de distintos y valiosos trabajos en los últimos años. Entre los más recientes habría naturalmente que señalar el libro de Ricardo Anguita Cantero y Ángel Isac Martínez de Carvajal: *La Gran Vía de Granada: proyecto urbano y arquitectura. 1890-1933* (Granada: Comares/Universidad de Granada, 2020). Sólo unos meses más tarde se ha incorporado a esta relación una nueva obra que tenemos ahora el privilegio de comentar y en la cual se lleva a cabo un detallado análisis del complejo proceso de definición, proyecto y ejecución de esta importante operación urbanística, desarrollada a lo largo de más de tres décadas. Desmenuzar todo el proceso de gestión y planificación de la misma ha sido el principal objetivo del libro de Roser Martínez-Ramos e Iruela, profesora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada.

En ese propósito, sobre la sólida base de diversos trabajos anteriores y de algunas obras de referencia, entre las que conviene destacar el libro de Manuel Martín Rodríguez: *La Gran Vía de Granada. Cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*. (Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1986), nos adentra en el estudio del proyecto de reforma redactado por el arquitecto municipal Modesto Cendoya Busquets (1856-1938) con la estrecha colaboración de los maestros de obras Francisco Giménez Arévalo (1843-1924) y Mariano Díez Alonso.

El navarro Modesto Cendoya, cuya discutible labor como conservador de la Alhambra (cargo que desempeñó desde 1907 y del que fue cesado en 1923) no le impidió el desarrollo de una intensa actividad al servicio de la alta burguesía granadina, alcanzará con la planificación de la Gran Vía de Colón una posición de gran relieve en el ambiente social y económico de la ciudad. Cendoya es el autor, entre otras obras, del pabellón español en la exposición universal de Bruselas de 1910, una pieza resuelta en un decidido estilo neo-musulmán, que incluía una reproducción del patio de los Leones de la Alhambra, con la que obtuvo la medalla de oro de la exposición y el Gran Premio del jurado.

La operación de apertura de la Gran Vía, duramente criticada por importantes intelectuales de su tiempo como Ángel Ganivet o Leopoldo Torres Balbás —quien la describe como «una fea calle moderna, sin perspectiva ni carácter alguno, fatigosa de andar»— supuso la destrucción programada de una parte substancial de la ciudad vieja de Granada. En su celebrado artículo «Granada, una ciudad que desaparece», publicado en la revista *Arquitectura* en el año 1923, Torres Balbás lamentaba las graves pérdidas que la ciudad había experimentado en el siglo anterior: «Con lo derribado en Granada desde los primeros años del siglo XIX hasta el día, podría formarse una nueva ciudad. Y ¡que ciudad!, pintoresca, bellísima, llena de atractivo para el artista y para el arqueólogo». Se hacía eco el conservador de la Alhambra de las llamadas de atención de D. Manuel Gómez Moreno en su *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo* (1884) y señalaba como «la ciudad vieja fue cortada por la titulada Gran Vía, con ignorancia y desprecio extraordinarios, sin atención alguna al carácter de la población, a su historia, a su clima, ni a su belleza».

El libro de Roser Martínez-Ramos, resultado del ingente trabajo desarrollado por la autora para la culminación de su tesis doctoral en el año 2015, recoge este episodio destructor y nos ofrece información de una parte destacada de la triste nómina de los monumentos desaparecidos, como el Palacio de Cetti Meriem, también conocido como la Casa de los Infantes, la Casa de los Inquisidores, la Casa del arquitecto Diego de Siloé o el Colegio de San Fernando. Pero al tiempo, nos deja constancia del catálogo excepcional de la arquitectura del Eclecticismo que la Gran Vía constituye y que ha venido a caracterizar las últimas décadas del siglo XIX en la ciudad. Una etapa en la cual destaca la labor de arquitectos como los ya citados Modesto Cendoya y Francisco Giménez Arévalo, y la de otros autores como Juan Montserrat Vergés (1853-1909), su sobrino Juan Jordana Montserrat (1872-1922), Francisco Prieto-Moreno y Velasco (1877-1921) —padre del más conocido Francisco Prieto-Moreno Pardo, conservador de la Alhambra desde 1937—, Ángel Casas Vilchez (1882-1943), los hermanos José y Matías Fernández-Figares y Méndez (1893-1936) o José Felipe Giménez Lacal (nacido en 1894), autor del tercer proyecto de la Fundación Rodríguez Acosta.

Este libro deja fiel testimonio de lo construido, con una interesante aproximación a los procedimientos de gestión urbanística utilizados para su desarrollo, y presta una especial atención a su dimensión tecnológica, en un acercamiento pormenorizado a la propia escala edilicia y a los sistemas constructivos y elementos ornamentales empleados. El resultado más visible es un espléndido alzado orto-fotográfico de la Gran Vía, elaborado mediante fotografías de todos los edificios existentes y restituciones de los desaparecidos, que se han integrado en una planta general elaborada a partir de la vectorización y georreferenciación de los planos originales localizados durante el trabajo de investigación documental que ha precedido a la elaboración del libro. Además, nos ofrece una interesante serie de secciones transversales seleccionadas, en las que se reproduce la sección de la calzada del expediente de licencia de construcción del tranvía (1913) que permiten comprender la envergadura de la operación.

Entre las aportaciones más importantes del libro tenemos necesariamente también que destacar las fichas que se han elaborado de cada uno de los edificios que integraron esta ambiciosa operación urbana. Estas fichas nos ofrecen, mediante sencillos códigos gráficos, una valiosa síntesis de información relativa a los usos (residencial, comercial, hotelero, oficinas, etc.), las instalaciones (ascensor, calefacción, inodoros con cisterna, etc.) y las características de la estructura vertical y horizontal de los inmuebles, además de otros datos de superficie, autoría, promotor, etc. Las fichas incluyen, además, planimetría de las plantas bajas y de las plantas-tipo de los edificios, la localización de los mismos y distinto material fotográfico original. Algunas no dejan de proporcionarnos pequeñas micro-historias urbanas de gran interés, como es el caso de la ficha dedicada al edificio del Banco de España (GV18), una obra clasicista de Secundino Zuazo y Ugalde (1887-1971) levantada entre 1933 y 1936 sobre el solar del antiguo convento del Ángel Custodio, y cuya construcción supondrá el derribo de la interesante fachada neo-románica que había realizado sólo veinticin-

co años atrás, en 1908, Francisco Prieto-Moreno y Velasco como complemento del convento de Franciscanas recoletas de la calle Barrecheguren para ocultar las medianeras que habían quedado a la vista como consecuencia de los derribos. *Sic transit gloria mundi*.

En suma, una obra interesante, rigurosa y de valor, que se añade a las que, en los últimos años, vienen enriqueciendo nuestra historiografía en el campo del urbanismo contemporáneo a través del estudio sistemático de estos casos representativos de gran relieve.

FERNANDO VELA COSSÍO
Universidad Politécnica de Madrid

ARNALDO, JAVIER / HERRERO, ALICIA / DI PAOLA, MODESTA (eds.): *Historia de los museos, historia de la museología. España, Portugal, América*. Gijón: Ediciones Trea, S.L., 2020, 434 pp. ilus. b/n. [ISBN: 978-84-18105-34-0].

Este volumen colectivo recoge los resultados del III Foro Ibérico de Estudios Museológicos, un evento cultural dedicado a la museología, que, a pesar de su corta trayectoria temporal, se ha consolidado como un reconocido espacio de intercambio científico de experiencias y estudios museológicos, en su mayoría inéditos, debidos tanto a investigadores del ámbito académico, como a profesionales de los museos de España, Portugal y América, como ejemplifica el volumen objeto de esta reseña.

Avalan el rigor científico de la presente publicación, cuya edición corre a cargo de prestigiosos investigadores del ámbito académico y profesional de los museos, un conjunto de textos resultado en muchos casos de proyectos de investigación I+D+i vinculados a grupos de investigación universitaria y a relevantes instituciones museísticas. Este hecho ha posibilitado reunir en esta obra una diversidad de enfoques metodológicos y lecturas historiográficas complementarias que enriquecen, revisan o completan el universalismo de los grandes relatos tradicionales, ahondando en una serie de cuestiones, que, por un lado, demuestran el carácter aún inagotable del ámbito de estudio, y, por otro lado, construyen perspectivas específicas actualizadas por las nuevas concepciones que nutren al museo actual proyectándolo hacia el futuro.

El libro consta de cincuenta y cinco textos, más la presentación y una apostilla final, estructurados en tres secciones principales divididas a su vez en apartados temáticos, que en ocasiones presentan fronteras permeables. La concisión de ideas y el rigor de exposición de cada estudio de caso, debidos sin duda a una excelente coordinación editorial, favorecen la lectura de un libro que se caracteriza por la prolijidad de autores y temáticas.

La primera parte, *En la distancia. Instaurar Museos*, incluye textos que analizan la génesis de la museología y la museografía moderna, sus formas y criterios de ordenación y sus canales de difusión, haciendo énfasis en la identidad de los museos monográficos.

La segunda parte, con título *La perspectiva del Museo*, se abre con el documentado texto de Alicia Herrero "El concepto de museo moderno en entreguerras: voces de Andrés Ovejero, Juan de la Encina y Francisco Javier Sánchez Cantón". Este texto contiene algunas líneas conceptuales desarrolladas en las aportaciones incluidas en los cuatro apartados en los que se subdivide este capítulo: *Una historia incesante*, *Compañeros de la enseñanza*, *Sobre La misión universitaria e Intérpretes del lugar*, en los que se incide en las metodologías para el estudio de la museología y la museografía histórica a partir de fuentes textuales y/o gráficas (en especial la fotografía histórica) como medio para reconstruir la museografía histórica de algunas instituciones y sus colecciones, aspecto éste que constituye una de las aportaciones más importantes del conjunto de textos del libro. Igualmente interesa destacar los textos que analizan la constante actualización del museo como máquina del saber, y aquellos que investigan planteamientos derivados de museos vinculados tanto físicamente como en sus colecciones al lugar, a la ciudad y al territorio, a la microhistoria, y a la identidad de la comunidad receptora, apelando en algunos textos al concepto de museo difuso, a escala territorial. Este planteamiento pone en evidencia la oportunidad de una línea de investigación susceptible de estrechar la vinculación de la museología-museografía con el campo de la conservación del patrimonio a escala territorial.

La tercera parte del volumen, *Obradores de ideas* se inicia con el magnífico ensayo de Rocío Robles, "Guernica de Picasso. Lienzo, muro e imagen en la formulación del museo moderno 1939-1958", que aborda la recepción en clave simbólica de la imagen de la obra de arte en el museo o espacio expositivo. Anuncia este texto igualmente ideas desarrolladas en los dos apartados de esta sección, *A propósito de políticas culturales* y *La transformación museística contemporánea. Hoy y mañana*, en la que se incluyen investigaciones sobre los vínculos entre museología y política cultural e ideología, como es el caso de los museos del exilio, de algunos museos reformulados en la II República o de los museos del franquismo, éstos últimos repre-

sentados por investigaciones en buena medida inéditas sobre el Museo de África, la Sala Negra del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, o el Museo de la Arquitectura de El Escorial. Estos dos últimos ejemplos profundizan en los montajes y discursos expositivos innovadores de la dictadura franquista, aún por estudiar en muchas facetas.

Sobresalen también en esta última parte del volumen, trabajos y revisiones críticas que abordan nuevas perspectivas historiográficas, como los estudios de género, la renovada alianza entre museos y sociedad y el museo como punto de encuentro y participación de la comunidad. En un mundo azotado por problemáticas como las desigualdades sociales, la crisis climática, la ética y sostenibilidad, la transformación museológica derivada de la inserción en el mundo de las tecnologías digitales y las estrategias de marketing completan las preocupaciones de los museos hacia el futuro, planteando una reflexión sobre la necesidad y la real operatividad de estos recursos en diversos escenarios y programas. El texto que cierra esta sección, centrado en el proyecto *Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, apunta de manera pionera a futuros retos de generación e intercambio del conocimiento de la museología a través de plataformas digitales que podrían considerarse a nivel internacional, de manera abierta y en permanente actualización, un acicate para construir una historia y un mapa cada vez más completo a partir de relatos monográficos, regionales o locales.

Este mismo espíritu de innovación se halla en la apostilla a cargo de Clara Frayão Camacho, quien presenta los programas que desde la administración portuguesa trabajan para la proyección hacia el futuro de los museos y monumentos, directrices y planes no obstante extrapolables por su actualidad a la mayor parte de instituciones mundiales.

Como conclusión incidir en la crucial aportación que todos los textos —sin excluir ninguno de ellos, no obstante, la omisión de autores y títulos por razones espaciales— implican para el avance en el conocimiento de la museología y museografía española, portuguesa e iberoamericana, en aras de demostrar una cultura museística interrelacionada e interregional. Este corpus de investigaciones posee la virtud de superar lo específico del caso de estudio abordado, para alcanzar conceptos y debates de fondo de carácter teórico que plantean reflexiones globales, pero permitiendo una lectura inter-escalar que apunta a la necesidad de dibujar un mapa que permita lecturas desde lo local o lo regional. La editorial Trea ha apostado una vez más por una publicación que consolida brillantemente su fructífera línea editorial sobre estudios de museología.

ÁNGELES LAYUNO ROSAS
Universidad de Alcalá

DIEGO, Estrella de: *El Prado inadvertido*. Barcelona: Anagrama, 2022, 297 pp. [ISBN: 978-84-339-6492-2].

Estrella de Diego sabe que en toda escritura hay algo de autobiografía. Es uno de sus temas predilectos, sobre el que reflexionó en *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011). En el género ensayístico resulta baladí tratar de ocultar esta presencia: lo que se trata siempre es en yo. Un yo, por lo demás, que reencuentra en la soledad —durante el paseo, frente a las obras de arte, ante el teclado— la compañía callada de algunos de los interlocutores que ha tenido la autora a lo largo de su vida: del viejo instructor de dibujo o la hermana que le leía los clásicos hasta los maestros en la distancia (de Jorge Luis Borges a Jacques Lacan) y en la cercanía: Antonio Bonet, Jonathan Brown, o ese Gombrich cuya voz le sigue recordando la importancia de las exclusiones. Entre todos azuzan una pregunta recurrente, la de qué hacer con el viejo paradigma que sigue gobernando los museos clásicos, ese que para tantos resulta innegociablemente propio del principal museo que ha orientado a la ensayista personal y profesionalmente. Implicada en su futuro, de Diego pone sobre la mesa “si es lícito condenar al Museo del Prado a ser depositario de todas las esencias del relato canónico; a no poder incorporar otras miradas en su propio relato”. El centro madrileño, intocable fortaleza del patrimonio donde aparentemente no procede el cambio... pero, en realidad, continuamente mutante. También mutable: nada está del todo fijo en él, y lo menos sólido ha de ser la respuesta que genera entre sus visitantes.

El libro de Estrella de Diego invita a descubrir formas alternativas de recorrer sus salas. ¿Cómo conseguir variaciones en el itinerario establecido sin imponer otro? Era un problema que la escritora ya abordaba en *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad* (2014). La revisión del orden reinante, por supuesto, no está exenta de riesgos; entre ellos, el que supone para quien mira, que ha de partir cuestionando la propia estabilidad de sus creencias y durante un rato “perderá pie”. Es un peligro inherente a cierto asomarse a lo oculto: “las traseras, físicas y metafóricas”, lo que se queda en los almacenes o se arrincona en zonas de transición. También estas realidades menos visibles forman parte del museo. Están en las obras y en el público, que las arrastra en su intimidad. Por ello, replantearnos radicalmente el museo, lugar de memoria, implica

cuestionarse la identidad propia. La autora se diluye “en ese acto de contaminarme, de dejar de estar a salvo, en ese espacio provisional que implica mirar una pintura”. Se trata de explorar qué caminos nos llevan a las visitas más enriquecedoras para la institución y, con ella, para todos los que la frecuentan. En el fondo, brilla la fundamental pregunta acerca de las formas de mantener encendida la llama de la novedad iluminando las obras para nosotros.

La autora nos recuerda que a este ímpetu de renovación debe acompañar el escepticismo con respecto a los itinerarios, tanto los heredados como los de nuevo cuño: siempre aparecen guías que prometen liberación y frescura mientras exigen acatar nuevas ortodoxias. Ante ello, el libro presenta dos líneas de fuerza cuyas dinámicas aparentemente opuestas la escritora trata de reconciliar. Por un lado, de Diego explica la importancia para las prácticas museísticas —y más allá— de las reflexiones teóricas que han transformado nuestro paisaje intelectual desde los sesenta. Sin el trabajo sobre otredades, diferencias o dicotomías de un grupo de pensadores más heterogéneos de lo que a menudo se aprecia (Derrida, Cixous, Foucault...) la revisión de nuestro canon cultural no habría existido, o como mínimo, hubiera sido muy diferente. Indudablemente, se trata de una labor marcada a su vez por otras exclusiones: algunas que vienen de atrás, otras nuevamente generadas, entre las que están, seguro, algunas que todavía no percibimos. Por ello, de Diego también ilustra cómo estas consideraciones críticas deben seguir en marcha para no anquilosarse. En los momentos de mayor pesimismo, teme que “esa teoría ha terminado por construir un mundo previsible, atrapado en un lenguaje de lugares comunes, en el fondo y pese a las apariencias, un mundo de nuevas exclusiones, carente de eficacia política, polarizado y solipsista”. Con todo, su propio libro es muestra de que una interrogación incansable mantiene vivas esas estrategias de relectura: la clave es someterlas continuamente al choque de lo inesperado, cortocircuitar lo consuetudinario. Esto toma las formas más variadas: en el MOMA, situando a Faith Ringgold junto a Picasso; este, en el Prado, como una cuña en El Greco; y tras todos, desde las primeras páginas de *El Prado inadvertido*, el *Quijote* de Pierre Menard.

Por otro lado, como posible antídoto para esa temida esclerosis teórica, de Diego propone rescatar algo de “la vieja historia del arte”. Entendamos esto como una reivindicación de la complejidad y de la confrontación directa de imágenes específicas, cada una un objeto capaz de generar teoría. También, como una apuesta por recuperar una perspectiva histórica sobre la que ensayar acercamientos teóricamente informados, pues “pensar solo desde el presente es quedarse con muy poco: agua que se escapa entre los dedos.” Como Eugenio d’Ors, la autora se rebela contra las cronologías convencionales; como Mieke Bal, le interesa explorar los límites de una *preposterous art history*, en la que una manera renovada de entender la cita y la alusión —con su carga estética, epistémica y política— reescribe el pasado tanto como este configura el presente. Ya sea desde la teoría o la historiografía (en realidad, partiendo de la necesaria combinación de ambas) es imperativo seguir variando la narración; al fin y al cabo, nada queda completamente concluido en la historia menos las energías de quienes la escriben. De ahí la centralidad de las preguntas, que son a su vez la fuerza motriz del ensayo como género y del museo como espacio de exploración.

De Diego reclama mirar de nuevo, apartando viejos y nuevos (pre)juicios para volver a estimar las imágenes. Aquí está la clave: una reevaluación constante no solo de las obras, sino de las maneras de acercarse a ellas. Sin desechar las que tendemos a dar por más que conocidas. Este esfuerzo, del que participan ya muchos de los museos mayores del globo, tiene acentos propios en los más singulares. Durante el confinamiento pandémico —momento de la escritura— la autora viaja desde su estudio hacia el MOMA neoyorquino, el Stedelijk neerlandés, el MASP brasileño... para volver, inevitablemente, al Prado, cargada de preguntas que animan una apreciación diferente. Quitando capas de barnices y viejas lecturas, cambiando el ángulo de visión, surgen nuevos relatos: un Prado que es todo lo de siempre pero también ahora lugar donde se revelan presencias homoeróticas, africanas, americanas, y otras, todas constitutivas de lo que es ese espacio inigualable para comprender lo que son y han sido nuestras formas de mirar. De Diego nos urge a caminar por las galerías de siempre imaginando otro museo y otras maneras de pensar los individuos, de Clara Peeters o Rosa Bonheur o Francisco Pradilla a Leonardo da Vinci, pasando por Velázquez. También cuestiona las persistentes jerarquías establecidas entre los géneros, y las épocas, con esos bodegones y tanto del XIX relegados al desván colectivo. Volver a mirar, o crear nuevas miradas, propias del tiempo en que estamos, que desplacen —sin desecharlas— las que hemos heredado.

La reconsideración de dos grandes ausencias reverbera en el centro del ensayo: el mundo más allá de Europa y la aportación de las mujeres. La exposición *Tornaviaje* (2021), conceptualizada por Rafael López Guzmán con la colaboración de Pablo F. Amador y Jaime Cuadriello, marcó un hito en la historia del Prado, poniendo por fin de relevancia en su espacio un elemento fundamental de la cultura española: América. De Diego hace memoria sobre su propia variada experiencia americana, a la que retorna repetidamente en el libro. Y nos indica el comienzo de un sendero que une el Prado con su trasera ultramarina en el mismísimo centro de la colección. Como han señalado otros investigadores, la arcilla del búcaro que se le ofrece a Margarita en *Las Meninas* procedería de América, de donde se importó la moda de devorar esos barro

sazonados para incrementar la palidez de la piel. El curioso dato le sirve a la autora para reflexionar sobre la ausencia del capítulo del imperialismo en la historia que construye el museo, el cual es, a su vez, un producto sobresaliente de la misma. Seguir ocultando el entramado colonial sobre el cual se sostenía el poder de la Corona española resulta ya una opción intelectual y moralmente indefensible (por ello se intenta argumentar estéticamente). Para de Diego tiene, además, una dimensión racial, pues la exclusión de la conquista deja fuera también la hibridez intrínseca a la experiencia americana. Por otro lado, a pesar de que la autora es una de las pioneras de la historia del arte feminista en España (baste recordar que su tesis doctoral sobre las pintoras del XIX sigue reeditándose), habrá quien encuentre problemático que cuestione “si es la teoría lo que ha conseguido este logro, esta visión crítica. Si ha conseguido desbaratar el discurso más allá de que entren en él las mujeres [...] o si la teoría es ahora esa nueva ortodoxia que ha perdido su energía por completo; si la teoría no es más que un nuevo discurso hegemónico”. Este dilema, por supuesto, no es una conclusión, sino algo que la autora nos invita a considerar como forma de reactivación. Ella misma lo pone en práctica en páginas brillantes como las que logran desmontar varias exclusiones a la vez a partir de un motivo tan inesperado para ese propósito como el Cid.

El ensayo comparte apasionadamente ideas que transformarán la mirada de sus lectores tipo, los miembros más discretos del público que desde hace apenas un par de décadas visita de forma masiva el edificio de Juan de Villanueva. Como lograra Eugenio d’Ors hace justo un siglo con *Tres horas en el Museo del Prado*, sugiere un itinerario que orientará a varias generaciones de amantes de la pinacoteca. Pero, a diferencia del polígrafo catalán, obstinado en la fijación de un orden, la apuesta de Estrella de Diego es ayudarnos a mantener nuestra experiencia activamente en vilo, y, con ello, garantizar la salud de la colección. *El Prado inadvertido* tiene, además, no poco de crítica institucional (del museo e incluso más de la academia), un elemento que hay que agradecerle a la autora, pues presta así un servicio clave a la altura de sus múltiples responsabilidades en ambos ámbitos, donde escasean las disonancias bien fundadas. Es algo que lleva a cabo con la delicadeza de quien agradece hondamente la trenza existencial que se ha tejido entre una institución infinita y una intelectual volcada en su cuidado. Este libro es un precioso testimonio de esa conjunción de sentimiento e intelecto que aparece, además, en un momento de debates cruciales para el futuro de los grandes museos.

LUIS MARTÍN-ESTUDILLO
The University of Iowa

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín / ALIAGA CÁRCELES, José Javier (eds.): *El documental de arte en España*. Madrid: Akal, 2022, 256 pp., 19 ilus. b/n. [ISBN: 978-84-460-5211-1].

Los estudios sobre las relaciones entre arte y cine documental en la Universidad de Murcia cuentan ya con varios años de fructífera trayectoria bajo la dirección de Joaquín Cánovas Belchí, catedrático del Departamento de Historia del Arte y una de las voces de mayor autoridad en el ámbito de la investigación y docencia sobre el arte cinematográfico en España.

Son numerosas las actividades que se han emprendido en este marco universitario en los últimos tiempos, con la firme intención de crear espacios abiertos de generación e intercambio de conocimiento científico, así como facilitar la transferencia a través de la divulgación al gran público. Desde que en 2009 se celebrara el Festival Cine y Patrimonio, en estos años se han sucedido un total de siete ediciones de las Jornadas de Cine y Patrimonio. Además, estas iniciativas emprendidas han contado con el respaldo de un Proyecto de Investigación I+D Excelencia titulado “El documental de arte en España (1939-1975)” (HAR2017-83666-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. A modo de colofón de este se llevó a cabo un primer congreso internacional “El documental de arte: creación, patrimonio y propaganda”, entre el 22 y el 24 de septiembre de 2021, en el que a las ponencias de la mano de expertos internacionales en la materia se unió una nutrida programación de proyecciones en la Filmoteca Regional de Murcia acompañadas de coloquios, con la presencia de renombrados directores del género.

Igualmente, como producto de la actividad realizada en el marco del citado proyecto de investigación llega la novedad editorial que se reseña, publicada en la serie que la prestigiosa editorial Akal dedica a los estudios sobre cine. Este volumen, dirigido por el profesor Cánovas Belchí junto al doctor José Javier Aliaga Cárcelos, se perfila como una aportación necesaria ante la notoria escasez de literatura científica dedicada al documental de arte español desde la publicación en 1967 de *30 años de documental de arte en España*, la obra de Carlos Fernández Cuenca que cataloga aquellos realizados durante las décadas centrales del pasado siglo. En las décadas sucesivas, el interés por la producción de documentales de arte no cesó en su desarrollo,

lo que hace muy pertinente esta nueva y actualizada mirada científica a las aportaciones del género en España, compuesta por los trabajos de diecisiete autores.

Los trabajos se articulan oportunamente en torno a dos bloques, abarcando el primero de ellos desde los orígenes del género hasta el franquismo. Este se inaugura con el capítulo de Begoña Soto Vázquez, que analiza la creación de documentales de arte como medio tanto para la promoción turística como para la catalogación del patrimonio histórico-artístico nacional a finales de la década de los veinte. A continuación, Fernando Sanz Ferrerueta y Francisco J. Lázaro Sebastián abordan la abundante producción de documentales que se llevó a cabo durante los años del franquismo en torno a la figura de Francisco de Goya y la influencia goyesca en *La España negra*. En un marco cronológico similar se desarrolla el trabajo de José Javier Aliaga Cárceles, centrado en aquellos documentales producidos por la entidad NO-DO, en activo hasta 1981, que tuvieron por objeto la creación de relatos biográficos tanto de grandes maestros del pasado como de artistas contemporáneos españoles, analizando sus recursos filmicos y discursivos.

El siguiente capítulo, por Rafael R. Tranche, aborda el *Tríptico elemental de España* de José Val del Omar, explorando en los motivos que hacen de esta célebre trilogía una interesante obra que transita entre el documental de arte y el film-ensayo. Por su parte, Fernando González García, discurre sobre dos iniciativas audiovisuales emprendidas por Basilio Martín Patino centradas en el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca llevadas a cabo con casi cuatro décadas de diferencia, un documental inacabado y un llamativo *videomuro*. A continuación, Aliaga Cárceles explora las particularidades que hicieron de *Prado vivo* de Ramón Masats una obra innovadora en cuanto a sus aspectos tanto formales como conceptuales en el ámbito del documental de arte español de los sesenta.

Esta primera parte se cierra con dos interesantes capítulos que giran en torno a dos destacadas figuras nacionales de la vanguardia artística. Uno de ellos es Salvador Dalí, que en colaboración con Philippe Halsman realizó *Chaos and Creation*, una pieza audiovisual pionera en la disciplina del videoarte como analiza Isabel Durante Asensio. Por su parte, Gloria Camarero Gómez estudia en profundidad la mirada de Pere Portabella en sus cinco documentales acerca de Joan Miró y su obra.

La segunda parte del volumen ensancha el marco cronológico hasta la actualidad y comienza con una reflexión de Manuel Palacio en torno a la configuración del documental de arte desde el cine, la televisión y los museos en los últimos tiempos. A continuación, Ana Asión Suñer investiga sobre el capítulo dedicado a Velázquez de la serie de RTVE *Los pintores del Prado*, que combina elementos del documental y el cine de ficción. Continuando con la colaboración de esta institución museística con el documental más contemporáneo, *Mª del Mar Nicolás* se centra en las realizaciones de José Luis López-Linares con motivo de seis exposiciones temporales y que abarcan desde Goya a El Bosco. Igualmente, con motivo de otra exposición en el Prado, en este caso del artista Cai Guo-Qiang, Isabel Coixet rodó *El espíritu de la pintura*, que es analizada minuciosamente por Ana Mejón. Por su parte, Sol Carnicero ahonda, en formato de entrevista con Miguel Ángel Trujillo —que asimismo colaboró con el Prado— en su película *Gil Parrondo, desde mi ventana*.

Francisco José Sánchez Bernal investiga sobre la obra documental de Gonzalo Ballester. Concretamente, se centra en tres interesantes piezas sobre dos artistas murcianos: Ramón Gaya y Pedro Serna. Sobre otro artista murciano de gran renombre y particularidad, Isidoro Valcárcel Medina, versa el documental *No escribiré arte con mayúscula*, objeto de estudio de José Luis Sánchez Noriega. A continuación, Palma Martínez-Burgos García analiza el trabajo más reciente de Arantxa Aguirre, sobre el periplo de la serie zurbaranesca de *Jacob y sus doce hijos* entre distintas instituciones del mundo para su exposición. Cierra magistralmente el volumen una intrigante reflexión de Sonia Prior, sobre la labor que lleva a cabo el Museo del Prado a través de numerosas iniciativas que documentan y crean un archivo audiovisual de la memoria de la institución de cara a su preservación para las generaciones futuras.

En definitiva, nos encontramos ante una obra sabiamente coordinada en la que diversas metodologías, perspectivas y aproximaciones temáticas se aúnan para componer un volumen novedoso en torno al género del documental de arte en España y sus principales aportaciones, desde su génesis hasta los tiempos más recientes. Una obra historiográficamente necesaria, que a su vez pone de manifiesto la necesidad de seguir ahondando en esta fértil línea de investigación que es la historia del arte audiovisual de nuestro país.

ALICIA SEMPERE MARÍN
Universidad de Murcia