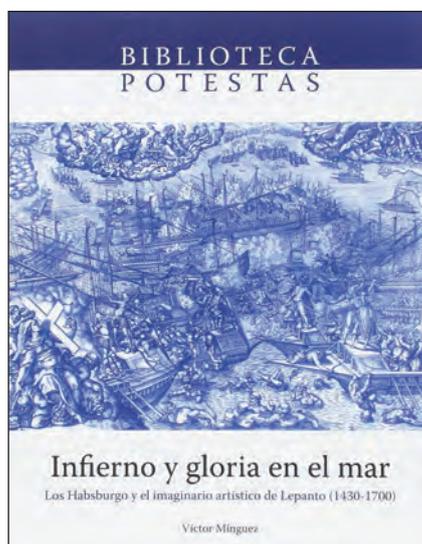


RECENSIONES DE LIBROS

SECCIÓN COORDINADA POR:

José Martín Martínez y Felipe Jerez Moliner
Universitat de València

MÍNGUEZ, Víctor. *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2017, 619 págs., ISBN: 978-84-16546-45-9.



Pocos años antes de la batalla de Lepanto el cronista imperial López de Gómara afirmaba en 1555, al referirse a la piratería turca y berberisca, que "las galeras son como rayos los cuales, aunque se ven y oyen, no se sabe donde van a dar hasta que han caído". Y es que la amenaza turca fue una pesadilla constante para los habitantes de las poblaciones mediterráneas durante los siglos de la Edad Moderna. Según R. Crowley, en diez años el corsario Barbarroja capturó más de cien mil cautivos entre Barcelona y Valencia; aún hoy, si recorremos la costa levantina, nos encontraremos con multitud de almenaras, torres y fortificaciones, alzadas todas ellas ante el terror proveniente del norte de África. La batalla de Lepanto representó el punto culminante de la rivalidad entre los Habsburgo, paladines de la cristiandad, y el Imperio otomano, enfrentados en una guerra se-

cular por la hegemonía sobre el Mediterráneo. Eje clave para la comprensión de la política europea del XVI, dicha tensión se concretizó en diversos combates: ante las puertas de Viena (1529), Túnez (1535), Preveza (1538), Castelnuovo (1539), Argel (1541), Gelves (1560), Malta (1565), Alpujarras (1568-1571),... llegando a su cénit dramático en Lepanto (1571).

Hoy en día, no obstante, este choque de colosos es visto como un hecho remoto, exótico e, incluso, como una rancia y olvidada página de la Historia. Su fortuna historiográfica ha sido bastante compleja y, aunque amplia, de calidad divergente y centrada fundamentalmente en aspectos estrictamente militares. La constante relectura política del hecho bélico tampoco ha favorecido a clarificar su comprensión.

Tampoco la pintura de temática bélica ha suscitado demasiado interés durante las últimas décadas. Las actitudes más comunes han sido, en primer lugar, el rechazo debido al excesivo «presentismo» de nuestro tiempo que nos hace aproximarnos al pasado desde juicios de valor actuales; la simple visión como un género menor; o una comprensión errónea, como una especie de "reportajes de guerra" que nunca fueron. La realidad es mucho más compleja: los estallidos bélicos fueron una constante en el Antiguo Régimen, con efectos también a nivel cultural y artístico. Además, su representación plástica fue muy importante, actuando como guías morales, ejemplos virtuosos de grandes hombres; y también como instrumentos apologeticos del poder, encaminados a potenciar legitimidades y afirmar lealtades.

La recuperación del interés por este tema tiene una fecha clave: 1998. A nivel internacional la Comisión Europea patrocinó una gran exposición y congreso acerca de la "Guerra de los 30 Años", además de otras reuniones académicas en Bruselas o Viena. En España se publicó en las mismas fechas el estudio

de J. Brown acerca de la "Sala de Batallas" del Escorial, actuando como detonante para un interés concretizado en la celebración de congresos por parte del CSIC o la Universidad Complutense.

Estas coordenadas previas resultan necesarias para entender con perspectiva la relevancia del libro sobre los aspectos artísticos y culturales de Lepanto escrito por Víctor Mínguez, catedrático de Historia del Arte de la Universitat Jaume I (Castellón). Su estudio representa una aportación clave por tres cuestiones fundamentales: en primer lugar, por atreverse a afrontar la batalla de Lepanto, tan importante como controvertida; por la complejidad y diversidad de las consecuencias artísticas de dicho enfrentamiento, tanto a nivel tipológico como por sus orígenes geográficos y lenguajes expresivos; y, sobre todo, por superar la referida visión reduccionista de la imagen bélica, entendiéndola como un complejísimo artefacto cultural.

El profesor Mínguez presenta la batalla como una doble realidad indivisible. Por un lado, el hecho bélico concreto: el 7 de octubre de 1571 se enfrentaron durante cuatro horas en el golfo de Patrás (Grecia) las gigantescas flotas de la Santa Liga y el Imperio otomano. El choque de las 450 galeras, con más de 30.000 muertos, concluyó con una clara victoria de las fuerzas cristianas. Por otro, un complejo discurso simbólico superpuesto, integrado en un fenómeno propagandístico y cultural mayor al servicio de los intereses de los Habsburgo.

El libro se remonta a la antigüedad, al Mediterráneo de los héroes de Troya, de los Argonautas, pero también de realidades bélicas como Actium, batalla acaecida prácticamente en el mismo lugar que Lepanto. Tras esta poética introducción, Víctor Mínguez ubica el arranque del mundo simbólico y cultural lepentino antes del enfrentamiento naval, en el siglo XV. La razón es clara: la imaginaria entorno a Lepanto no puede considerarse como un cúmulo de obras aisladas, sino parte de un constructo cultural mayor. Así, el autor rastrea una serie de hechos políticos y mundos simbólicos sin los cuales no se entendería Lepanto: el impacto de la caída de Constantinopla; la vigencia del ideal cruzado en la orden del Toisón de Oro; las condiciones particulares de los reinos peninsulares, comprometidos también con dicho ideal, a nivel militar mediante la conquista de Granada y el norte de África y simbólicamente con la asunción de la corona de Jerusalén tras la conquista de Nápoles; y el ascenso paralelo de los Habsburgo, quienes pronto hicieron consustanciales a su linaje la idea imperial y la defensa de la fe.

La primera mitad del XVI iba a asistir al definitivo choque entre los Habsburgo y los otomanos, concretizado en el épico combate a distancia entre Carlos V y Solimán el Magnífico. Víctor Mínguez se acerca a dos de los momentos cumbres en dicho duelo: el asedio de Viena (1529) y su visión escatológica como un enfrentamiento definitivo entre Oriente y Occidente reflejado en la *Batalla de Alejandro* de Albrecht Altdorfer (1529; Alte Pinakothek, Múnich); y el gran despliegue laudatorio posterior a la conquista de Túnez por Carlos V, celebrado como un nuevo Escipión. El pulso con Estambul lo mantendría su hijo, Felipe II. Durante su reinado se asistió al frustrado cerco otomano a los caballerías sanjuanistas de Malta y, sobre todo, a Lepanto.

La batalla contó con gran número de representaciones, tanto inmediatas como posteriores. Por un lado aparecieron representaciones veristas, narrativas, mostrando el orden de las flotas y los momentos culminantes del choque. Pero el autor también se aproxima a un grupo de obras más amplio, destinado a crear una imagen sacralizada de la batalla, mitificada desde el mismo momento del combate. Analiza, así, la decoración emblemática de la galera capitana de don Juan de Austria, la iconografía de estandartes y velas, la visión de la Virgen del papa Pío V, propiciatoria para el culto al Rosario, etc. La recepción de la batalla también fue muy amplia, con grandes actos públicos en las diferentes cortes, produciéndose además un amplio número de retratos de los almirantes vencedores. El profesor Mínguez dedica especial atención, en este sentido, a la acogida de la buena nueva de la victoria en la corte de Felipe II, celebrada por los pinceles de Tiziano, Cambiasso o el Greco. Los ecos de la batalla perduraron temporalmente, incluso después de que el Turco hubiese dejado de ser un enemigo real; y también tuvo una difusión planetaria, extendiéndose a América, espacio siempre de interés para el autor.

En conclusión, la pluma del profesor Víctor Mínguez nos permite entender cómo Lepanto generó un conjunto artístico amplísimo, resultado y motor al tiempo de todo un entramado cultural y artístico fundamental para la representación legitimadora de los Habsburgo. La obra se acompaña, además, de un numeroso y muy interesante aparato gráfico, además de una atractiva presentación dentro de la colección universitaria *Potestas* de la Universitat Jaume I. El resultado es un libro de referencia, fundamental a partir de ahora para todos aquellos interesados en la representación artística y cultural de la guerra y, de forma más amplia, de su papel en la articulación de la imagen del poder.

Antonio Gozalbo Nadal
Universitat Jaume I de Castelló

FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.). *Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre; Santiago de Compostela: Fundación Torrente Ballester, 2017, 302 págs., ISBN: 978-84-96406-44-5.



La metódica revisión, y reivindicación, de una figura tan polifacética como la de Alfonso Rodríguez Castelao (1882-1950) motivó la exposición, celebrada en 2017, cuyo catálogo reproduce cuidadosamente las aproximadamente doscientas obras exhibidas, acompañadas por once estudios que tratan al artista, escritor, intelectual y político desde múltiples perspectivas. En su breve texto de introducción, el comisario de la muestra, Miguel Fernández-Cid, aborda a Castelao desde un enfoque que resalta el interés de la vertiente artística del personaje y vislumbra el panorama general de su obra plástica, que abarca dibujos, ilustraciones en prensa, portadas para libros, álbumes, pinturas, escenografías teatrales, carteles y estampas. Pero también el comisario de la muestra nos advierte de que esta dimensión de Castelao es inseparable de sus demás campos de actividad. Consecuentemente, el resto del catálogo va desplegando con exhaustividad cada una de las múltiples vertientes del proteico personaje, quien, temeroso de que su personalidad se dispersara en tan variados frentes de acción, quiso establecer en la conciencia colectiva galleguista su esencia individual y su constante ideológica.

Probablemente, es por ello que el catálogo asume como propia, a menudo con escaso espíritu crítico, la construcción identitaria de Castelao, que evolucionó desde posturas muy afines a la corriente regeneradora maurista del Partido Conservador hasta el nacionalismo gallego federalista, republicano y antifascista en el exilio. Esta omnipresencia de la razón ideológica política, considerada siempre desde el punto de vista interno del personaje y plasmada a través de sus declaraciones, se conjuga con

la metodología biográfica que predomina en casi todos los ensayos, tanto en los que recrean las peripecias vitales de Castelao como en los que profundizan en sus facetas de lingüista, ensayista, narrador, autor teatral o político.

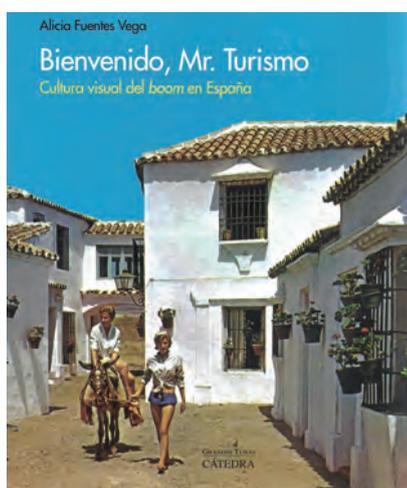
Pero, cuanto más se desdobra a Castelao, más se echa en falta un distanciamiento respecto a su autopercepción y a sus declaraciones, citadas repetidamente en diversos estudios como piezas fundamentales para el análisis del personaje. Los principios teóricos de Castelao, las coyunturas históricas concretas en las que vivió y las conexiones que él estableció con las grandes estructuras ideológicas activas en su época se dan a menudo por sabidos o quedan implícitos. El énfasis en la singularidad del personaje alcanza a relacionarlo con su entorno inmediato de relaciones personales y con sus experiencias directas (ambos aspectos minuciosamente documentados), pero la valoración de su figura respecto a la cultura de su tiempo pasa a un segundo plano en varios de los estudios. El galleguismo fue uno de los muchos nacionalismos contemporáneos, y lo mismo se puede decir de la obra de Castelao como dibujante e ilustrador gráfico. En este sentido, su estilo depurado y contundente, sintético y elegante, es considerado como marca característica de su personal poética, pero no siempre se concede la importancia debida a la influencia estética que sobre él ejercieron las tendencias modernistas de su época, que renegaban de la proliferación detallista de fines del XIX y practicaban la sistemática simplificación del dibujo para entregarse al poder expresivo de unas líneas seguras y definidas que presagiaban la naciente sensibilidad art déco. El arte de Castelao no solo se entiende mejor si se compara con el de Luis Bagaría o si se confronta con las formulaciones críticas de José Francés. También necesita ser contextualizado entre las tendencias de la ilustración gráfica española y europea de su tiempo, representadas en artistas como Joaquín Xaudaró, en su coetáneo en fecha de nacimiento y muerte Salvador Bartolozzi, o en los ligeramente más jóvenes Rafael de Penagos, Sócrates Quintana (Xiké) y Enrique Ochoa; así como en publicaciones como *La Esfera*, *Renovación Española*, *L'Assiette au Beurre* o *Simplicissimus*.

El primero de los cuatro ensayos desarrollados sobre la vertiente de Castelao como artista visual, el de María Victoria Carballo-Calero, apunta la influencia modernista y japonista recibida y se hace cargo del estudio de los recursos expresivos de las imágenes del álbum *Nós*. En "*Cousas: la fórmula magistral de Castelao*" María Pilar García Negro antepone la dimensión narrativa lingüística a la

icónica. Por su parte, Antón Patiño constata en "Castelao en sus escritos de arte. *Diario de 1921*", el rechazo de las vanguardias más radicales de su tiempo y la atracción por cierto arte tardogótico, en el que el autor quería ver la expresión auténtica de sentimientos colectivos. Finalmente, el estudio de Valeriano Bozal "Castelao, imágenes de la Guerra Civil" consigue insertar la obra de Castelao en la genealogía goyesca de la representación de lo horroroso y lo abyecto, así como en su contexto artístico contemporáneo, el de las producciones encargadas a diversos creadores por parte del gobierno republicano español para la Exposición Internacional de París de 1937. Bozal se centra en el análisis de los tres álbumes de Castelao realizados durante la Guerra Civil y que configuran las llamadas *Estampas de la Guerra: Galicia mártir, Atila en Galicia* (1937) y *Milicianos* (1938), un escalofriante conjunto de obras tan intensamente vinculado con una coyuntura histórica trágica y tan comprometido con la denuncia de la barbarie fascista y con la llamada a la resistencia que no deja lugar a la melancolía lírica ni a la ironía crítica que impregnaron su obra anterior.

Vicente Pla Vivas
Universitat de València

FUENTES VEGA, Alicia. *Bienvenido, Mr. Turismo: cultura visual del boom en España*. Madrid: Cátedra, 2017, 333 págs., ISBN: 978-84-376-3686-3.



La imagen de un soleado pueblo de casas encaladas con las paredes salpicadas de geranios y dos jóvenes turistas paseando en burro, no puede remitir a otro lugar que no sea España. Lo incuestionable de esta identificación se debe a que éstos

son algunos de los tópicos que se consolidaron durante la dictadura franquista y que han definido la identidad turística de nuestro país. Esa imagen no es otra que la que aparece en la portada del libro de Alicia Fuentes Vega en el que se desgranar estos y muchos otros tópicos que forman parte del imaginario turístico de España. Se puede entender como una continuación en la línea de las investigaciones que llevó a cabo para la realización de su tesis doctoral, en la que abordó el tema del turismo desde los Estudios Visuales. La elección de este enfoque es lo que hace genuino al libro. Pues si bien ha habido otras publicaciones y estudios por parte de historiadores del arte acerca del tema, como las realizadas por Rocío Herrero Riquelme o Francisco Javier Lázaro Sebastián, mayoritariamente han centrado su atención en un campo concreto como la postal o el cartel analizando sus aspectos formales y su evolución a lo largo de las décadas. En cambio, Alicia Fuentes recurrirá a muy diversos materiales, desde viñetas de humor gráfico o fotografías y vivencias de viajeros extranjeros hasta postales y carteles. Todo ello para comprender el funcionamiento de los tópicos y su plasmación en el mundo de las imágenes.

El libro está estructurado en tres grandes capítulos, que, aunque parezca que van a tratar de distintos temas, los tres se funden en una narración homogénea que tiene como finalidad explicar la negociación de la identidad española, entre lo que los turistas esperaban ver y hasta donde estaba dispuesto el régimen a mostrar. Este choque entre imágenes personales e imágenes oficiales se hace más que evidente en el capítulo primero, "España un paraíso rural", dedicado al país alejado de las ciudades y las zonas de costa, y a los modos de vida de sus gentes. Nos habla, por lo tanto, de un turismo antropológico cuyo principal foco de interés turístico son las personas, sus tradiciones y sus trabajos. En el libro se exponen las opiniones y las sensaciones de muchos viajeros extranjeros que visitaron nuestro país durante el franquismo (literatos, periodistas...) y que, en líneas generales, afirmaron que, a pesar de la innegable pobreza del campo español, sus habitantes se caracterizan por su estoicidad, por su humildad e incluso por su felicidad, unas ideas que están claramente relacionadas con el tema del buen salvaje. Evidentemente, mostrar la pobreza del campo español era inimaginable para las instituciones oficiales en un momento en que, precisamente, estaban intentando mejorar la imagen exterior del régimen. La autora nos plantea aquí la tensión entre "lo que se esperaba ver de España" y "lo que se quería mostrar de España". Y cómo esta

tensión se plasma en el imaginario de la época. Para ello Alicia Fuentes Vegas se apoya en un buen número de fotografías tomadas por estos visitantes que mostraban a las gentes realizando los trabajos agrícolas propios de cada zona. Una mirada hacia lo etnológico que pasaba por un tamiz cuando protagonizaba las imágenes oficiales, en las que, como acertadamente explica la autora, “se sustituye la realidad por un simulacro”, recurriendo a la folklorización del campo. Esto supone eliminar cualquier imagen de trabajo o distorsionarla, haciendo que los hortelanos protagonistas de estas escenas se conviertan en personajes “tipo”, hombres y sobre todo mujeres, ataviados con los trajes festivos típicos de su región haciendo las labores que hacen en realidad con otras ropas más humildes. El capítulo tratará con este mismo enfoque muchos otros aspectos relacionados con el mundo rural, siendo especialmente interesantes aquellos motivos turísticos que están relacionados con la figura de la mujer. Por ejemplo, la explicación de por qué el franquismo se permitía mostrar el tópico de la mujer portadora de cántaros de agua en sus imágenes oficiales pero no la figura de la lavandera en el río o el lavadero.

El segundo capítulo, “Espacios de conflicto”, trata en líneas generales de cómo puede convivir tradición y modernidad en muchos aspectos turísticos pero también de cómo, en otros, en los que la tradición está más cercana al atraso, esta convivencia entre lo que espera encontrarse el turista y lo que desea mostrar el régimen resulta prácticamente imposible. Uno de estos espacios de conflicto a los que se refiere la autora es la red de carreteras secundarias de nuestro país y su mal estado. La carretera secundaria es tratada por la autora desde dos puntos de vista distintos: el primero la relaciona con el turismo más aventurero, el que se aleja de las rutas establecidas. Es por eso por lo que un buen número de guías de viajes e imágenes oficiales muestran sinuosas carreteras que atraviesan bosques o rodean acantilados costeros. En definitiva vinculan la imagen de la carretera a un imponente paisaje. El otro punto de vista es el que habla más explícitamente del mal estado de las vías, tema que es entendido por muchos turistas como icono del estilo pausado de vida de los españoles y como algo auténtico pero que sin embargo no será mostrado, en absoluto, en las imágenes oficiales que como se explica en el capítulo tenderán a incorporar los aspectos más modernos del país por lo que los grandes rascacielos, los estadios, las grandes avenidas y las autovías empezarán también a formar parte del imaginario turístico.

El tercer capítulo es el que más se diferencia de los anteriores. El protagonista es el turismo de sol y playa, un turismo que no requiere una negociación entre la oferta y la demanda y en el que no encontramos lecturas diferentes en función de quién emite las imágenes. Los pueblos marineros serán los protagonistas de imágenes tanto ofrecidas por las guías como en las imágenes promocionales de España. Además, los protagonistas ya no serán los autóctonos si no los propios turistas, lo que supondrá que se venden las experiencias. Las imágenes de la playa irán evolucionando hasta tal punto en el que la playa queda prefigurada por elementos como la palmera o el propio turista. Esta oferta busca satisfacer a un turista más pasivo que busca el descanso y la diversión en un lugar cómodo y con todas las facilidades, por ello también empezarán a aparecer estampas de piscinas y hoteles en postales y folletos. A lo largo del capítulo, la autora explicará el modo en que la gastronomía o los tópicos andalucistas como el flamenco complementan esta nueva clase de turismo, poniéndose al servicio del viajero y convirtiendo, paradójicamente, nuestra cultura en un gran tópico.

En líneas generales, el libro trata la evolución de cultura visual del *boom* turístico en España de una forma que hace que sea interesante para muchas disciplinas, desde el turismo y la historia del arte hasta la sociología o el marketing. Resulta, además, un libro atrayente para cualquier lector porque resulta muy revelador observar cómo han perdurado todos estos estereotipos culturales hasta nuestros días y hasta qué punto han conformado nuestra identidad nacional. Sólo hace falta fijarse en lo mucho que los medios de comunicación y los gobiernos acuden a estos tópicos a la hora de promocionar la “marca España” y, sobre todo, con qué normalidad seguimos haciendo uso de ellos en nuestro día a día.

Sebastián Gómez Martí
Máster en Historia del Arte y Cultura Visual
(Universitat de València-UJI)

LÓPEZ-FERNÁNDEZ, Miguel (estudio y edición). Vicente Ripollés Pérez (1867-1943). Música en torno al Motu proprio para la catedral de Sevilla. Vol. 1. Misas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, LXXXI + 216 págs., ISBN: 978-84-00-10308-8.

Vicente Ripollés Pérez fue la figura más importante en la musicología valenciana de la primera mitad del s. XX, una de las más sobresalientes en el panorama español y equiparable a otras grandes



figuras del europeo. Se formó musicalmente en la Iglesia de Santa María de su Castellón natal y posteriormente en los seminarios de Tortosa y Valencia. A comienzos del s. XX se instaló en Madrid para continuar los estudios musicales superiores en el Ateneo y allí contó con maestros como el eminente Felipe Pedrell (1841-1922). La actividad profesional de Ripollés giró en torno a la composición, la pedagogía y la investigación musicológica. Fue maestro de capilla en la Catedral de Tortosa (1893-95), Real Colegio de Corpus Christi de Valencia (1895-1902) y Catedral de Sevilla (1903-09). A partir de entonces marchó a la Catedral de Valencia como maestro de coro y profesor de canto en el seminario diocesano. Al poco de su llegada a Valencia, Ripollés fundó la Asociación Española de Santa Cecilia y fue presidente de la misma desde 1912. Esta asociación funcionó de forma paralela a las surgidas en otros países europeos y estuvo dedicada a impulsar el movimiento de reforma de la música sacra de la Iglesia Católica que propugnaba una mayor utilización del canto gregoriano y de la polifonía de épocas anteriores. Este movimiento, conocido como Cecilianismo, fue cobrando auge en las últimas décadas del s. XIX y su ideario estético se plasmó en la encíclica *Tra le sollicitudine* en el conocido como *Motu proprio* promulgado por el papa Pío X en 1903. Sobre este movimiento de renovación del ceremonial y repertorios de la Iglesia Católica se organizaron varios congresos en diversos lugares de España como Valladolid (1907), Sevilla (1908), Barcelona (1912) y Vitoria (1928). En todos ellos y especial-

mente en el de Sevilla, Ripollés tuvo un papel muy destacado. Además, este músico fue nombrado miembro del Consell Valencià de Cultura en 1920 y de la Sociedad Internacional de Musicología participando en los congresos organizados por esta entidad en Basilea (1928) y Barcelona (1936). Ripollés se convirtió pues en todo un referente en cuanto a música sacra se refiere tanto dentro como fuera de Valencia y en 1927 fue nombrado canónigo de la catedral metropolitana. A partir de entonces siguió componiendo y además se dedicó fundamentalmente a la investigación sobre música y músicos valencianos del pasado.

A pesar de la magnífica trayectoria de Vicente Ripollés su figura y obra musical no ha sido estudiada hasta el momento en profundidad. En fechas recientes he podido colaborar en la catalogación y realizar un estudio sobre su legado documental al Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia que pronto saldrá a la luz. Su legado comprende una interesante biblioteca, partituras y epistolario con los músicos españoles más relevantes del período y algunos de sus escritos musicológicos más destacados.

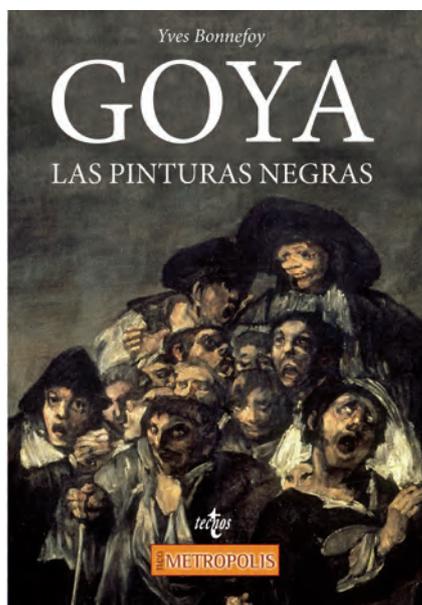
El presente libro de Miguel López-Fernández viene a paliar este gran vacío existente sobre la obra musical de Ripollés y ofrece la primera edición moderna de algunas de sus composiciones. Miguel López-Fernández, es un gran conocedor de la música religiosa del s. XX y defendió su tesis doctoral bajo la dirección de Gemma Pérez Zalduondo en la Universidad de Granada en 2014. A partir de entonces comenzó a editar e interpretar obras de Ripollés. López-Fernández es profesor en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y además un gran director musical que ha conseguido interpretar en concierto la mayor parte de las obras editadas junto al Coro Códice y la Orquesta Barroca del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Uno de estos conciertos tuvo lugar en la Iglesia de San Luis de los Franceses en 2015 y otro en la iglesia de San Bernardo de Sevilla el pasado 23 de noviembre de 2018 al que pudimos asistir. En este concierto se interpretaron varias obras de Ripollés incluidas en el presente libro, como la *Misa de la Asunción* (1907), el *Agnus Dei* y la *Elevación de la Misa de la Inmaculada* (1904), los salmos *Credidi* y *Lauda Jerusalem* (1908) y un *Magnificat* (1907).

El libro cuenta con casi trescientas páginas, 81 páginas de estudio, 214 con la edición musical en partitura de cinco misas, un *Credo* de otra misa más y concluye con un par de páginas con el resumen, su traducción al inglés y una breve biografía del editor del volumen. Está publicado por la Ins-

titució Milà i Fontanals del CSIC de Barcelona y es el volumen LXXXIII de la prestigiosa colección Monumentos de la Música Española. Esta colección comenzó con el musicólogo Higinio Anglés y es la investigadora María Gembero-Ustároz quien la dirige en la actualidad. La colección de Monumentos de la Música Española está avalada por un equipo editorial de prestigio y ofrece una normativa para las ediciones musicales rigurosa e impecable. Tenemos conocimiento que el editor está preparando un segundo volumen dentro de la misma colección también con obras de Vicente Rippollés. A él, la directora de la colección y a los miembros del consejo editorial les damos nuestra más sincera enhorabuena por haber podido sacar a la luz un estudio tan riguroso como necesario y poder ofrecer a los intérpretes un repertorio desconocido en la actualidad. Sin duda en la medida en que estas composiciones sean conocidas y escuchadas en conciertos se podrán valorar culturalmente y disfrutar de su belleza sonora.

Rosa Isusi-Fagoaga
Universitat de València

BONNEFOY, Yves. Goya. Las pinturas negras. Madrid: Tecnos, 2018, 197 págs., ISBN: 978-84-309-7199-2.



El escritor Yves Bonnefoy (1923-2016) llevó a cabo una carrera multidisciplinar dentro del ámbito humanístico que abarcó la traducción (especialmente Shakespeare), la escritura de poesía (*Du Mouvement et de l'immobilité* es su primer poemario, fechado en 1953) o ensayo. En este último capítulo

se inscriben trabajos tan importantes como *Diccionario de las mitologías y las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo* (1976), una obra considerada de referencia en la que participó como director.

En el ámbito del arte, nuestro autor dio a la imprenta estudios muy diversos que van desde el primer barroco a figuras del arte y la literatura como Paul Celan, Alberto Giacometti, Charles Baudelaire o Joan Miró. En este sentido, cabe apuntarse su colaboración con algunos de ellos (Zao Wu-Ki, Eduardo Chillida, Pierre Alechinsky) en la publicación de carpetas de obra gráfica. Y es que Bonnefoy contó con una sólida formación en Historia del arte. Luego de una primera adscripción al surrealismo mientras hacía estudios de filosofía (con Georges Hugnet, autor de la *Petite Anthologie poétique du surréalisme*), conoció a André Chastel, cuya influencia lo lleva a marchar a Florencia, donde en 1950 inscribe la tesis titulada *La Signification de la forme chez Piero della Francesca*. Cuatro años después recibió el encargo de escribir la continuación del libro de Henri Focillon sobre la pintura románica (*Peintures murales de la France gothique*).

Goya. Las pinturas negras, el más reciente de los estudios que consagró a Goya, vio la luz originalmente en la editorial bordelesa William Blake & Co. en 2006. Su origen cabe buscarse en el ciclo de conferencias sobre el pintor aragonés que tuvo lugar en el Museo del Prado en 2000. La que entonces dictó, recogida en *Goya*, libro publicado por Galaxia Gutenberg en 2002, dio pie a este otro ensayo. En él, Bonnefoy se inclina por buscar los antecedentes de las "Pinturas negras". Para ello pinta un telón de fondo premonitorio: el de la irrupción del racionalismo en Occidente y el fin de lo que da en llamar "el gran sueño". Una de sus consecuencias, nos dice, será la pérdida del carácter metafísico de la pintura. Goya no tiene ya nada que ver, pues, con Philippe de Champaigne y sus pinturas de exvotos para Port-Royal des Champs. Está más cerca de Tiepolo. Por ello, nuestro autor considera que estas pinturas que Goya realiza sobre los muros de la Quinta del Sordo son consecuencia de este nuevo estado de cosas.

Una vez delimitado el *Zeitgeist*, Bonnefoy se remonta a los años en que Goya se dedicó a la pintura de cartones, algo que, cree, lo llevaría, por un lado, a la "suspensión del pensamiento crítico"; y por otro, al encuentro con la verdad. De este modo, el autor lo emparenta en un primer momento con los caricaturistas.

Los *Caprichos* constituyen el primer gran hito del Goya, ahora sí, diseccionador de la realidad. Suponen el gran antecedente de las «Pinturas negras», según Bonnefoy. Pero no sólo: la enfermedad que le provoca la sordera y su marcha a Cádiz en 1792, donde lo aguarda su amigo Sebastián Martínez, serán factores asimismo importantes.

La sordera, pues, como un antes y un después, como un punto de inflexión que conforma su relación con el mundo y con la pintura. Un hecho que provoca su aislamiento; que impregna de oscuridad sus telas y propicia un gran escepticismo en este ilustrado convencido. Pone como ejemplos de este cambio el *San Francisco de Borja asistiendo a un enfermo*, de 1788; el *Autorretrato* de 1796-97, que relaciona con otros de similares características de Rembrandt o Van Gogh, o el que realiza de sí mismo de nuevo mientras es asistido por el doctor Arrieta, ya en 1820.

Apunta asimismo unos más que probables descubrimientos que influirán en esta mirada desolada: se trata, más concretamente, de las estampas obra de Johann Heinrich Füssli y William Blake pertenecientes a la colección de Sebastián Martínez. El efecto de la enfermedad sumado a este puñado de imágenes de carácter sobrenatural dará de sí, al decir de nuestro autor, a un Goya visionario. Para reforzar esta idea contrapone la idea de esbozo y *esquisse*; si la primera es apunte de la obra que ha de ser, la segunda –de carácter esencialista– revela la “verdad de las profundidades”. El Goya enfermo es, sugiere Bonnefoy, trasunto de este último.

Goya acaba apareciéndose ante nosotros cual moralista francés, como un La Bruyère o un La Rochefoucauld de la pintura, que se pregunta qué es el ser humano y si podemos o no confiar en la razón. Su respuesta, no tan clara como pueda parecer, podría habérsela ofrecido en pinturas como *El triunfo de la Justicia* o *Divina razón*. De este modo, la búsqueda del sentido de la vida queda pendiente. Para Bonnefoy, el gran descubrimiento de Goya en estos años es el de la compasión como valor absoluto. Leocadia Weiss o el doctor Arrieta le han abierto los ojos.

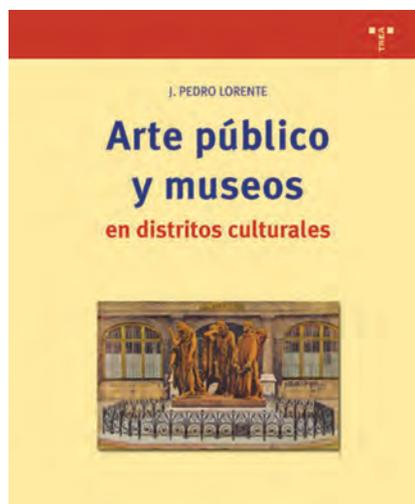
Así llegan las “Pinturas negras”, a partir de un cambio radical en su forma de representar y cargado con este cúmulo de condicionantes. Para Bonnefoy, en su particular lectura de Goya, lo que importa en estas obras no son los temas, sino el sueño que se ha convertido en una “lección de tinieblas”. Unas tinieblas reveladoras que al final destapan una luz. Una luz amarga: la verdad que supone la condición humana –más tarde explota-

da por novelistas como Balzac–. Sólo el perro, al fin, representa la luz, o la compasión.

La lectura de este ensayo resulta a la postre muy sugerente. Sus interpretaciones, fruto de la interconexión de las múltiples referencias que maneja, nos parecen audaces, incluso discutibles, algo habitual en los estudios goyescos. Pero necesarias. Nos muestran a un Goya en plena crisis, frágil pero decidido; seguro y a un tiempo vacilante: la caña que piensa pascaliana. Como el más reciente estudio de Valeriano Bozal (*Pinturas negras de Goya*, de 2009), este ensayo pasará a formar parte de la no tan extensa bibliografía esencial sobre unas obras centrales en el corpus del pintor aragonés.

C. Rafael Martínez Martínez
Máster en Historia del Arte y Cultura Visual
(Universitat de València-UJI)

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. *Arte público y museos en distritos culturales*. Gijón: Trea, 2018, 252 págs., ISBN: 978-84-17140-81-6.



A pesar de los profundos cambios que el museo como institución ha experimentado a lo largo del tiempo, la imagen evocada por la sociedad emerge bajo la recurrente forma de la arquitectura que domina el espacio urbano. Una primera imagen que brota de nuestro imaginario como primer impulso, al que luego le seguirán, como es lógico, la disquisición propia del debate dialógico que entre museo y sociedad se ha ido generando en los últimos tiempos y que desde décadas dio lugar a nuevos tipos de museos, alejados de la imagen tradicional del museo como edificio que a modo de *hortus conclusus* cultiva en su interior las colecciones patrimoniales al servicio de la sociedad. En ese trazado dialógico es donde el arte pú-

blico que se gesta en las inmediaciones de los museos, con efecto de permanencia, configura un escenario urbano peculiar en el que la memoria del lugar patrimonial conforma lo que J. Pedro Lorente califica como distritos culturales. Esta patrimonialización de determinados enclaves urbanos, que no museificación, por lo que de momificación cultural se deriva de esta última concepción, se analiza a lo largo del tiempo, aunque no de forma diacrónica, sino como una especie de círculos cerrados que conforman los tres grandes apartados en los que se configura el libro y en los que los aspectos tratados se asocian ineludiblemente a la relación del museo con el escenario urbano y social más próximo, y de este con el museo a modo de antesala o preámbulo cultural.

Si Eugen Berthold Brecht en su elucidación sobre el teatro dialéctico, nos acercaba a la problemática del escenario como un cimacio de separación entre el arte y el público en los procesos de contemplación, fruición y aprehensión, este ensayo parte de la presentación en tres actos, en los que la singularidad de cada una de las escenas cuyos protagonistas: museos y obras de arte público como generadores de nuevos paisajes ciudadanos, en función de distintos ideales históricos de urbanismo como espacios de socialización, en los que se dan determinados y mudables rituales de civilización. Estas interconexiones entre el espacio interior y el espacio exterior de los museos se configuran como un cuestionamiento disciplinar que asalta la tradicional división entre el contenido o las actividades internas del museo y aquellos que se producen, presentan o erigen más allá de las lindes edilicias. En este relato las teorías de Habermas sobre la *esfera pública* de los museos y las distintas formas de su proyección en el espacio público están presentes junto a la articulación de la memoria.

Lorente reflexiona sobre las estrategias de *clustering* artístico en los entornos museales, más que del propio museo como espacio de contacto social. Las plazas, calles, atrios y jardines que forman parte del ecosistema gestado alrededor del museo aparecen sembrados de elementos de arte público como antesala preparatoria al contenido cultural. La primera parte del ensayo. *Monumentos en las lindes del museo*, presenta, en primer lugar, la configuración de los distritos artísticos en la cultura visual de la Ilustración y del Romanticismo, teniendo en cuenta dos paradigmas señeros: la concentración de espacios museales y la erección de estatuas clásicas en los epicentros de las capitales artísticas y los museos y monumentos como reclamos visuales en los nuevos ensanches urbanos en la modernidad. Mientras que la segunda parte

plantea la presencia de monumentos y estatuas dedicadas a los grandes artistas junto a los museos a lo largo del tiempo hasta su olvido frente a otras formas de *branding* cultural. El segundo de los grandes bloques, se articula en torno a la idea del museo y su ubicación en el seno de la ciudad como una especie de arcadia de las artes, no exenta de cierta noción de urbanismo utópico. El ideal del *mouseion* como edificio representativo de la alta cultura dominando la ciudad desde su cerro más elevado ha sido un elemento reiterado en las utopías urbanas desde la Antigüedad. Si visualizamos el epítome perfecto del promontorio cultural: la acrópolis ateniense y el monte Mouseion, dedicado a las musas, hallamos la imagen sempiterna de este ideal. Los propileos de la acrópolis ateniense son el preámbulo al espacio interior cuyo misterio crece en proporción a la restricción del acceso público a los espacios más sagrados. Su elevada escalinata de acceso se jalona con dos mojones edilicios que abrazan el espacio urbano: la Biblioteca y la Pinacoteca, símbolo eterno de la imagen de la cultura como corona de la ciudad. Su paralelo visual y geográfico, la colina de las musas, dio lugar al nombre del primer museo en Alejandría, el *Mouseion*, etimología que ha permanecido hasta hoy como se deduce, alusiva a los contenedores artísticos por excelencia. La reelaboración intelectual moderna de esta herencia clásica a principios del siglo XX fue la noción de *Stadtkrone* (corona de la ciudad), término acuñado por Bruno Taut, quien diseñó a las afueras de Hagen para Karl Ernst Osthaus un ambicioso conjunto museal en lo alto de una colina. Estos ejemplos, junto a su antecedente inmediato: la urbanización de la Mathildenhöhe de Darmstadt por el archiduque Ernst Ludwig, ocupan gran parte de este segundo epígrafe, que se cierra con algunos insignes ejemplos de museos fallidos o la tendencia panorámica en la ubicación de algunos museos. Esta idea del Parnaso artístico ha sido, pues, una constante, en ocasiones como parte de una planificación urbana diseñada oficial, en otros momentos como parte de los anhelos de artistas con intereses comunes o de iniciativas de comitentes o mecenas con inquietudes. Algunos ejemplos revisitados son Montparnasse como *cit  d'artistes*, Chiado en Lisboa, Schwabing en Múnich, Danstredet en Oslo, hasta los nuevos barrios actuales de artistas ubicados en lomas periurbanas de las modernas capitales del arte. Estas relaciones establecidas por Lorente entre museos y colonias de artistas y la selección de sus emplazamientos bajo un ideal común forma parte del cuerpo principal del relato construido entre el museo y su interacción social y urbana. El cuestio-

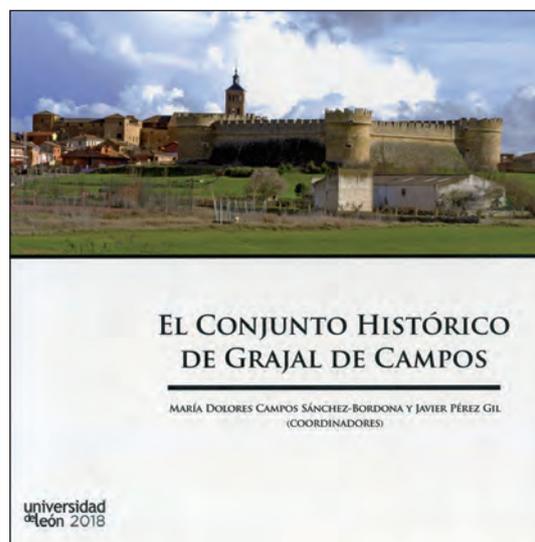
namiento de las tradicionales líneas liminares de disciplinas como la museología, el urbanismo, el patrimonio y la propia historia del arte, domina el tercer y último apartado dedicado al museo en la calle. Desde los museos de escultura al aire libre como fenómeno urbano a las dialécticas actuales entre museo y arte público, se analizan los primeros ejemplos de museos rurales etnológicos de génesis rural, desde Skansen a los paradigmas defendidos por Henri Rivière y Hugues de Varine en su visión abierta, patrimonial, del museo. El análisis se acelera y los museos de escultura al aire libre o los del llamado Street art conforman parte de los distintos escenarios de interrelación de las instituciones con el arte público. En esta realidad, las tendencias actuales se mueven entre la "crítica institucional" y los movimientos del arte público conceptual y su comisariado como alternativa al sistema y forman parte de las reflexiones finales como medio de superación entre los espacios expositivos dentro/fuera, y de la escultura monumental figurativa como *branding* o atracción de los museos de arte contemporáneo actuales.

En su un epílogo reflexivo en torno a la patrimoniología como nueva disciplina, el autor nos brinda la necesaria reflexión que parte de la necesidad de superar la noción de arte público, más allá de la instalación efímera en el espacio público, del festival artístico o de la performance, para ahondar en la realidad patrimonial del museo y su relación con su entorno social, cultural y urbano inmediato, fuera de los límites conceptuales y físicos que lo reducen a la colección dentro de los muros edilicios del museo y la necesidad de estudiar el museo y el arte en el seno de paradigmas más amplios: los distritos culturales.

Ester Alba Pagán
Universitat de València

CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores; PÉREZ GIL, Javier (coords.). *El conjunto histórico de Grajal de Campos*. León: Universidad de León, 2018, 437 págs., ISBN: 978-84-9773-917-7.

Una gestión coherente de los bienes culturales exige un conocimiento profundo y detallado de los mismos que proporciona la investigación aplicada desarrollada desde diversas disciplinas a partir de un trabajo en equipo. Este libro presenta una serie de estudios previos al plan especial de protección del conjunto histórico de Grajal de Campos (León), elaborados por un equipo interdisciplinar dirigido por María Dolores Campos y Javier Pérez Gil, que ha contado con la participación de especialistas en



diversas materias como la Historia, Geografía, Historia del Arte, Arquitectura, Arqueología y Urbanismo, donde se aborda el conjunto desde sus valores históricos y de contemporaneidad.

El primer capítulo, escrito por Javier Pérez Gil y José Luis Lalana Soto, aporta una caracterización del conjunto histórico de Grajal de Campos, en el que se resaltan los elementos que definen su singularidad. El siguiente trabajo, firmado por los mismos autores, plantea el concepto de paisaje urbano histórico como herramienta de aproximación al patrimonio urbano, que encierra en sí mismo el pasado y el presente, lo material y lo intangible. El paisaje urbano histórico se entrelaza con la identidad local, la cultura, el sentido del lugar, la historia, las relaciones sociales y económicas, entre otros. Su estudio se plantea como una herramienta de diagnóstico para definir lo esencial y compatibilizarlo con los cambios apropiados para las necesidades actuales de sus habitantes. En el siguiente estudio, Luis Santos y Ganges analiza las claves del contexto geográfico desde la época medieval hasta la actualidad, de una villa situada en Tierra de Campos –comarca de frontera del antiguo Reino de León–, su relación con las vías de comunicación o con los usos agrícolas, que han modelado su estructura urbana y su paisaje cultural. Julio Manuel Vidal Encinas presenta un estado de la cuestión sobre los hallazgos arqueológicos en el entorno de la villa, desde la prehistoria hasta la Edad Media, con una abundancia de restos romano-medievales que se justifican por tratarse de un enclave próximo a una calzada romana e integrado en una importante ruta de peregrinación a Santiago de Compostela. Finaliza con los resultados de los trabajos arqueológicos desarrollados en el palacio con motivo de las obras de

restauración. Y esta información arqueológica se completa con amplio y detallado estudio histórico de la villa en la Edad Media realizado H. Salvador Martínez. Es un período previo a las empresas constructivas desarrolladas por los Vega que configuraron su imagen urbana, donde analiza la dinámica histórica y su relación con los espacios urbanos, y principales monumentos como el palacio, castillo, iglesias, planteamiento que resulta fundamental para contextualizar y entender la configuración que adquirirá la villa a partir del Renacimiento.

En los siguientes capítulos se aborda el estudio del patrimonio de Grajal de Campos desde diferentes niveles o categorías: la monumental, formada por edificios singulares de valor cultural excepcional; los elementos no excepcionales, pero presentes de forma coherente y con una relativa abundancia; y la forma urbana definida por la malla de espacios abiertos que conforman las calles y plazas. La población cuenta con unos hitos arquitectónicos de gran valor, como son el castillo, estudiado por Joaquín García Nistal, y el palacio, por María Dolores Campos y Javier Pérez Gil. Ambas obras se debieron al impulso de los señores de la villa Hernando de Vega y Juan de Vega. Este último fue embajador en Roma y Virrey de Sicilia, donde intervino directamente en algunas destacadas empresas constructivas. Este contacto directo con Italia explica la introducción a principios del siglo XVI en tierras leonesas de determinadas novedades tipológicas en la arquitectura defensiva o residencial, que adquieren una destacada presencia en la escena urbana como signo de prestigio del poder señorial basado en la imagen de modernidad que aportaba el nuevo arte del Renacimiento y la separación de los espacios residenciales y militares de acuerdo con el nuevo concepto de cortesano. Por este motivo el trabajo de Eloy Bermejo Malumbres estudia la relación directa de Juan de Vega con la arquitectura italiana a partir de un proyecto de construcción para un nuevo palacio Real de Palermo que él mismo impulsó. Y esta vinculación con Italia también explica la magnífica colección de reliquias y relicarios que Juan de Vega y su esposa Leonor trajeron de Roma y que se conservan en la iglesia parroquial, que se presenta en el capítulo de Vanessa Jimeno Guerra.

Cuando se habla de conjuntos históricos no se ha de menoscabar la arquitectura popular. Como explica Fernando Linares García, aunque no ofrece una imagen monumental o excepcional, sus rasgos caracterizadores son los que, en esencia, contribuyen a definir la imagen del espacio urbano. Su estudio se aborda desde un contexto comarcal, adecuado para toda manifestación de la cultura vernácula, para centrarse en las tipologías más repre-

sentativas de esta villa. Se trata de arquitecturas que tienen como material fundamental el barro utilizado a partir de diversas técnicas constructivas: el adobe y el tapial, de forma mayoritaria, y en menor medida el ladrillo en los edificios más cercanos al centro en las residencias de las familias más acomodadas. Una de las características de la arquitectura popular es la relación con la actividad económica que desarrollan sus habitantes, lo que justifica que en el caso de Grajal de Campos podamos hablar de una villa subterránea formada por las bodegas domésticas donde se elaboraba y almacenaba el vino en una comarca de tradición vitivinícola, que han sido estudiadas en un capítulo elaborado por Vanessa Jimeno y Javier Pérez Gil.

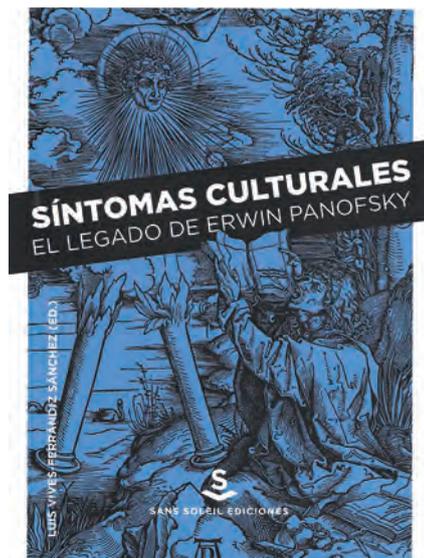
La trama urbana, en sus caracteres esenciales, viene definida por la intersección de un modelo renacentista culto importado y culturalmente ajeno al devenir histórico y al entorno donde se implanta, pero que se funde e integra con ellos para configurar su imagen identitaria.

Estos estudios previos se han servido de herramientas digitales de representación gráfica, como el levantamiento y modelado tridimensional del conjunto histórico y la generación de modelos 3D de edificios significativos que hasta este momento no disponían de planimetrías, que son presentadas por Óscar Jesús Cosido Cobos. También se ha utilizado la fotografía comparada para conocer y documentar la evolución de los edificios y de la escena urbana.

Los últimos trabajos abordan los retos que en el momento actual impone la conservación de este conjunto de forma realista para un municipio en regresión demográfica, con la limitada capacidad de actuación que esta impone. Para ello se debe plantear qué es lo esencial que se debe conservar. Esta esencia, como se ha apuntado, reside en la importación de un modelo renacentista culto procedente de Italia que, con el paso del tiempo, se sincretiza con la cultura autóctona, lo que define su propia identidad y singularidad, tal como explican Víctor Pérez Eguíluz y José Luis Lalana. Y respecto el objetivo de la conservación del conjunto histórico se plantea si debe ser para visitarlo o para habitarlo. La respuesta se decanta claramente por la segunda opción, pues sin vida urbana, sin población, el patrimonio urbano desaparece por mucho que se consiga conservar los edificios. A manera de epílogo Luis Santos y Ganges en el propone unas pautas a considerar concretas para la elaboración de un plan especial de protección del conjunto histórico.

Adrià Besó Ros
Universitat de València

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (ed.). *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018, 222 págs., ISBN: 978-84-948396-3-4.



A través de su acercamiento a las imágenes de Dürero, Tiziano, la arquitectura gótica, los primitivos flamencos o los motivos visuales de Pandora y Cronos, la principal aspiración del historiador del arte Erwin Panofsky siempre fue comprender el punto de encuentro entre lo humano, la *humanitas*, y su figuración. ¿Cómo, y bajo que códigos y fórmulas de transmisión adquieren forma y figura determinados aspectos de la expresión emocional humana moldeados por la tradición? Cuando, en la introducción a los ensayos contenidos en su libro *El significado en las artes visuales*, Panofsky rememora los últimos días en la vida de Immanuel Kant, no sólo hace una vindicación del pensamiento kantiano, sino también una apelación a la centralidad del término *humanitas*: nueve días antes de morir, Kant se resistió a sentarse hasta que lo hiciese su médico de cabecera, a pesar del esfuerzo colosal que le costaba mantenerse en pie. Con la frase “Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen” –No me ha abandonado aún el sentimiento de humanidad–, que el filósofo pronunció al dejarse caer sobre el sillón, Kant no sólo apelaba a las buenas maneras, de acuerdo con Panofsky, sino sobre todo a la memoria compartida de una sabiduría cuyo sentido último es la historia, la transmisión del testimonio, lo que sostiene en pie la figura humana.

Que ante la imagen, la cuestión primera, antes incluso que la mimesis, es su naturaleza de huella humana, su inscripción temporal, es algo que, a partir de la obra y el magisterio de Aby Warburg,

Panofsky supo siempre preservar. En su atención hacia el método interpretativo y la indagación acerca del significado profundo de las imágenes, la labor de Panofsky ha sido en ocasiones reducida a una semiótica de la Historia del Arte, cuando no directamente cuestionada, como Georges Didi-Huberman recoge en la introducción de *Ante la imagen*, en las palabras que el psicoanalista Pierre Fédida pronunció después de un seminario acerca del libro *Vida y arte de Alberto Dürero*: “A fin de cuentas ¿Panofsky habrá sido vuestro Freud o vuestro Charcot?”. Como si de una respuesta a esta provocadora pregunta se tratase, *Síntomas culturales* construye un acercamiento múltiple y en perspectiva a la obra de Erwin Panofsky. Con un delicado equilibrio entre diversos cauces de aproximación al legado intelectual del autor, Luis Vives-Ferrándiz ha reunido una serie de ensayos que muestran la actualidad de su pensamiento, su relación con Aby Warburg, el papel intelectual de su esposa, Dora Panofsky, su relación con la filología o la plasticidad de sus aportaciones, que permiten estudiar el videoarte y el cine contemporáneo y muestran su atención hacia esos cuerpos y figuras que atraviesan la historia de las imágenes con la estela de su *humanitas*.

En su espléndida introducción al volumen, titulada *Erwin Panofsky, Un humanista en Princeton*, Vives-Ferrándiz da cuenta de las tensiones que, en la relectura contemporánea de teóricos como Didi-Huberman, Horst Bredekamp o W. J. T. Mitchell, tienden a presentar a Panofsky como un exorcista de la dimensión irracional y antropológica de la iconología de Warburg. Sin embargo, al mismo tiempo y gracias a una precisa contextualización histórico-teórica, muestra a Panofsky como pieza fundamental en la historia del estudio de las imágenes y como un pensador capaz de interrogar incluso los modelos de comprensión de la temporalidad histórica desde los fenómenos de figuralidad. Ese es precisamente el propósito del ensayo de Audrey Rieber recogido en el libro, que examina los fenómenos de supervivencia, anacronismo y heterocronía, normalmente atribuidos de manera exclusiva a Warburg, pero que en torno a cuestiones como la pseudomorfosis o reasociación de significados a formas preestablecidas, son una parte sustantiva de la labor de Panofsky. Precisamente la relación con Warburg, es el tema que Dieter Wuttke, editor de la monumental correspondencia de Panofsky, presenta no sólo como el vínculo entre un maestro y su discípulo sino como una fructífera amistad, en el seno de un tejido intelectual marcado por otros historiadores de la cultura y las imágenes como Fritz Saxl, Ernst Cassirer o Edgar Wind.

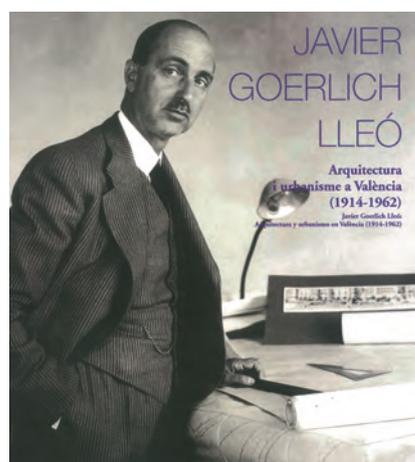
Resulta fundamental, mediado el libro, el texto de la investigadora y profesora de filosofía Adi Efal, *La validez de lo pictorial en la historia del arte*, que explora las relaciones del método de Panofsky con la filología y la filosofía. Partiendo de la comparación entre el volumen *Idea*, de Panofsky, y *Figura*, de Eric Auerbach, rastrea la concepción de la imagen como agente cognitivo en ambos autores de un modo fecundo, capaz de atender también al fenómeno de la producción de presencia de las formas visuales. Y el acercamiento histórico, biográfico, a la raíz de las ideas de Panofsky cristaliza en textos tan hermosos como el de Kosme de Barañano, *Las cartas de Erwin Panofsky* y el originalísimo estudio *PanDora o Erwin y Dora Panofsky y la historia privada de las ideas*, de Emily J. Levine. En él, la autora se acerca a la figura intelectual de Dora Panofsky, analiza cuestiones de género vinculadas a la producción de conocimiento en el entorno de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg –donde el trabajo de las mujeres se concentraba por lo común en la recopilación y clasificación pero no en la escritura ni en la redacción– y reivindica el estudio del espacio privado y familiar como lugar de producción de conocimiento.

Con una precisa conciencia del valor de la transmisión cultural, en particular al estudiar a un autor como Panofsky, *Síntomas culturales* recoge también dos ensayos clave que hacen de él no sólo un libro fascinante desde el punto de vista teórico sino también una herramienta fundamental de trabajo en el campo de la iconología: un texto diáfano y esclarecedor del catedrático Rafael García Mahiques sobre la recepción de Panofsky en España, y un ensayo ligado a las posibilidades de aplicación expandida de los estudios de Panofsky, *Videomorfosis. El vídeo como forma simbólica*, de Paolo Granata, que demuestra con solvencia algo que el propio autor ya apuntó en su famoso texto *Style and Medium in the Motion Picture* (1936): que su pensamiento admite ser llevado más allá del arte medieval y renacentista, en tanto en cuanto se trata de una visión, fundada en el neoplatonismo kantiano, templada en la herencia de autores como Vico y abierta al examen de las condiciones de materialidad, que trasciende la idea del método como forma de certeza cerrada e invariable. En la frase de Panofsky citada por Kosme de Barañano, “the discussion of methods disposes of applications” –la discusión de los métodos impide al final su aplicación–, el extraordinario alcance de este libro imprescindible, bellamente publicado por la exquisita editorial Sans Soleil, encuentra también el puntal sobre el que señalar la

fecundidad extraordinaria del legado panofskyano, la importancia de sus aportaciones dentro del campo de la iconografía pictórica tanto, como por ejemplo, del estudio figural del cine a manos de Raymond Bellour, Nicole Brenez o Adrian Martin.

Iván Pintor Iranzo
Universitat Pompeu Fabra de Barcelona

BENITO GOERLICH, Daniel; SÁNCHEZ MUÑOZ, David; LLOPIS, Amando. Javier Goerlich Lleó. *Arquitectura y urbanismo en la ciudad de Valencia (1914-1962)*. Valencia: Ayuntamiento, 2018, 167 págs., ISBN: 978-84-9089-144-5.



La figura del arquitecto Javier Goerlich Lleó (1886 - 1972) representa en buena medida la fisionomía arquitectónica y urbanística de la Valencia actual. Formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid, primero, y en la de Barcelona, después, donde acaba sus estudios en 1914, el valenciano tendrá a bien combinar estilos: desde un eclecticismo primigenio, visible en sus obras de la calle Grabador Esteve del ensanche urbano en la segunda mitad de la década de 1910, al racionalismo –ya en los años de la Segunda República– que adapta posteriormente influido por Alfonso Fungairiño, arquitecto madrileño que trabajó en su estudio.

Como decíamos, nuestro tracista dejó una huella aún visible en la arquitectura de la ciudad en forma de diversos y destacados edificios, como el Pateu Longás situado en el chaflán de las calles General San Martín y Ruzafa; el del Banco de Valencia, en Pintor Sorolla, que sufrió diversos cambios en su diseño hasta su ejecución, para la que contó con otros arquitectos como Antonio Gómez Davó; o el Niederleitner, en Pascual y Genís, reformado por Emilio Giménez en los años noventa del siglo pasado.

De igual modo se implicó en una reforma urbanística que, un tanto a la manera de Hausmann, quiso imponer tras retomar varios proyectos que habían dejado tras de sí sus antecesores, encallados, en una ciudad que finalmente no se atrevió a responder por entero a sus propuestas. Fruto de esto último resultó el malogrado proyecto de la avenida del Oeste, que debía cruzar el barrio del Carmen hasta el antiguo cauce del Turia para revitalizar el casco antiguo. En el otro lado, destaca la apertura y ensanche de la Bajada de San Francisco, actual plaza del Ayuntamiento, en la que dejó su impronta con el desaparecido Mercado de Flores así como con diversos edificios; entre ellos, el del Banco Vitalicio, donde vivió y trabajó buena parte de su vida.

Por ello, no sorprende que el legado de Javier Goerlich haya sido –y siga siendo, dada su magnitud– objeto de estudio durante estos últimos años. Si en 2014 vio la luz una importante monografía, este pasado 2018 tuvo lugar al fin, tras diez años de espera, una notabilísima exposición celebrada en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento que por su extensión e importancia hubiese merecido un contenedor más adecuado, dadas sus proporciones.

El catálogo de la muestra, objeto de esta breve glosa, está formado por tres textos de diversa índole. El primero de ellos lo firma el profesor Dr. Daniel Benito Goerlich, del Departamento de Historia del Arte de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València. Dado su parentesco con el arquitecto, este autor traza una suerte de semblanza biográfica bien nutrida de aspectos poco conocidos como la génesis de las familias Görlich, por un lado, y Lleó, por otra (la primera de origen austriaco; la segunda, valenciana, con conexiones ilustres: desde el filántropo Juan Bautista Romero al pintor Genaro Palau). Pero también de cuestiones referentes a la educación del joven Goerlich en Barcelona (cuya Escuela dirige Lluís Domènech i Muntaner en aquellos años), o en torno a sus prácticas estivales en el estudio del protorracionalista Luis Ferreres. Por él nos enteramos asimismo de las dificultades que hubo de pasar en sus primeros años de desempeño profesional, llegando a ejercer de arquitecto municipal en cuatro poblaciones distintas; de su condición de hombre espiritual que tuvo que lidiar con las dos Españas enfrentadas durante la guerra civil (y que dado su carácter liberal hemos de situar en esa otra tercera España alérgica a extremismos); o de su amistad con el escultor Mariano Benlliure.

El segundo de los textos corre a cargo del arquitecto Amando Llopis (Vetges Tu i Mediterrània);

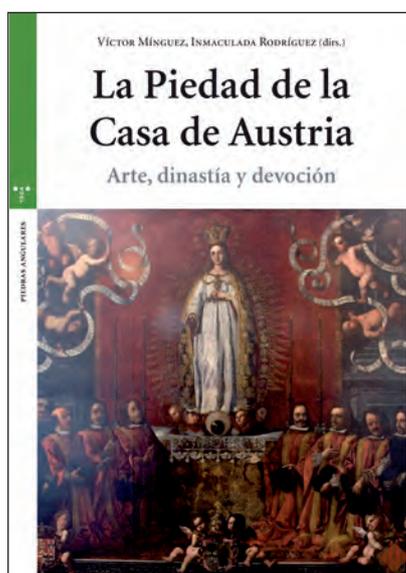
en él toma en consideración diversos aspectos de la labor de Goerlich. Así, destaca su voluntad de formarse sólidamente en el urbanismo incipiente (acude con Emilio Artal, padre de Santiago, al Primer Congreso de Urbanismo en 1926) porque siente que, como afirma Llopis, Valencia era “una ciudad dispersa e inacabada” a finales de la década de 1920. Una tarea que prolongará en el tiempo hasta su jubilación en 1956. El autor concluye haciendo alusión al que probablemente es su mayor logro: la constitución formal del que hoy es el centro de la ciudad.

El tercero y último es obra del historiador del arte David Sánchez Muñoz. Este autor pone de relieve asimismo la importancia de nuestro arquitecto en la formación de la Valencia actual. Para ello destaca sus primeras obras de los años 10 del pasado siglo; las que proyecta para la plaza del Ayuntamiento; su colaboración con arquitectos tan importantes en la historia de la ciudad como Demetrio Ribes, Francisco Mora, Vicente Tráver (que reconstruye la arquitectura religiosa tras la guerra, según el mismo Sánchez Muñoz en su libro *Arquitectura y espacio urbano en Valencia, 1939-1957*), o el madrileño Luis Gutiérrez Soto. Destaca asimismo la arquitectura de Goerlich durante la Segunda República: el Club Náutico, que firma con el citado Fungairiño, y, sobre todo, el Cine Metropol, objeto de polémica en estos últimos meses debido a la posibilidad de su demolición. Menciona otras obras de suma importancia como las realizadas para la Universitat de València: la Escuela de Altos Estudios Mercantiles (actual Biblioteca de Humanitats Joan Reglà) y la Residencia de Estudiantes (más tarde renombrada como Colegio Mayor Luis Vives, que en 2012 cerró sus puertas al público).

Sin llegar a la importancia de la monografía a la que aludíamos de 2014, este catálogo contiene algunas de las claves que nos permiten comprender el alcance de la obra del que habrá sido uno de los arquitectos más destacados de la Valencia del siglo XX. Merece la pena ser tenido en cuenta para su inclusión en posteriores investigaciones en torno a su legado.

C. Rafael Martínez Martínez
Máster en Historia del Arte y Cultura Visual
(Universitat de València-UJI)

MÍNGUEZ, Víctor; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (dirs.). *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Gijón: Ediciones Trea, 2018, 317 págs., ISBN: 978-84-17140-66-3.



En octubre de 2017, el grupo de investigación "Iconografía e Historia del Arte" (IHA) de la Universitat Jaume I organizó un seminario titulado: "Iconografía y forma: Visiones de Inmaculadas, reliquias y santos. Devociones y milagros de la casa de Austria". Fruto de aquel encuentro es el libro que ahora reseñamos. Como indican los directores de la publicación en el prólogo, el objetivo es analizar la *Pietas Austriaca* principalmente a través del estudio de cómo se produjo la defensa de dos misterios católicos: el de la eucaristía (*pietas eucharistica*) y la Inmaculada (*pietas mariana*), aspecto que vehiculó la política artística de gran parte de los monarcas hispánicos durante los siglos XVI y XVII.

Los profesores Mínguez y Rodríguez reúnen trece textos que combinan aportaciones de investigadores consagrados (M. Á. Zalama, F. Checa...) con otros que se encuentran todavía en proceso de realización de su tesis doctoral (V. Bosch, C. Igual...); lo que da como resultado un libro atractivo que es capaz de combinar veteranía con juventud. También la elección de los investigadores posibilita la presentación de metodologías muy diversas de análisis de los fenómenos artísticos que representaron a la familia de los Austrias durante el mundo moderno, no sólo en la península ibérica, sino también en los territorios centroeuropeos y de ultramar que estuvieron bajo su dominio.

Como se ha indicado, uno de los hilos conductores del volumen es el culto inmaculista o mariano en un sentido más amplio (que permite incluir, de este modo, las aportaciones de Mínguez sobre la Virgen del Rosario), que puede verse en los trabajos de González Tornel, Ruiz Ibáñez o Polleross. Este asunto ha interesado durante los últimos

años al grupo investigador que publica este volumen, pues ya organizaron la exposición, bajo la dirección del citado González Tornel, titulada "*In-tacta María*. Política y religiosidad en la España barroca". Este conjunto de textos demuestra cómo la figura de María fue capital en la política visual de los Austrias. Las imágenes analizadas son puestas en relación con la literatura de la época y con fuentes de archivo que sirven para mostrar las distintas estrategias seguidas para conseguir, por una parte, mover los afectos de la población y, por otra, "hacerse oír" en Roma para conseguir los favores papales.

A pesar de que, como se indicó anteriormente, el objetivo del volumen era estudiar la devoción mariana y eucarística (sólo presente de modo monográfico en este libro con el estudio del Corpus en las Américas, a cargo de Chiva), este libro se centra en otros aspectos coetáneos. Un grueso del mismo se dedica a la vida monástica y las devociones que en los espacios construidos por la monarquía hispánica se desarrollaron. En este aspecto destacan, de modo principal, los textos de Checa y Bosch, y de modo tangencial las interesantes reflexiones sobre el culto angélico de González Estévez. Los monasterios de la Encarnación y de las Descalzas son estudiados como paladines de la citada *pietas* de los Austrias, como espacios religiosos, pero a la vez, real.

Vinculado con el asunto anterior podemos enmarcar el estudio figuras claves para la monarquía como Juana I (Zalama), el asunto de las reliquias (Porrás Gil) o la importancia de los retratos de santos o incluso de reinas a lo divino (Igual y Rodríguez Moya).

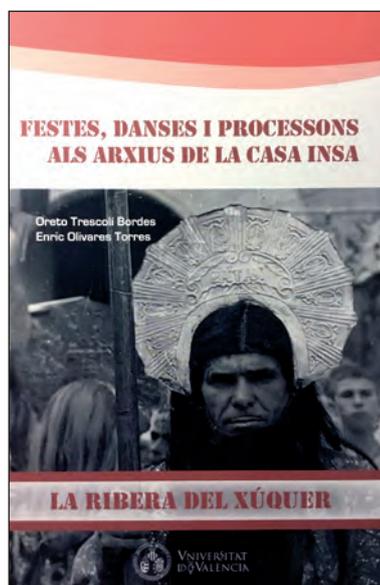
Uno de los aspectos más novedosos de la publicación surge de los hilos transversales que se tejen entre los capítulos. Por ejemplo, tiene gran importancia el análisis del uso de la piedad para mostrar la disputa frente al "otro", principalmente el Islam, tal y como sucede en el caso de los estudios de Mínguez sobre Lepanto y de la polaca Mirosława Sobczyńska-Szczepańska, quien analizando la devoción de los trinitarios descalzos de la República de las Dos Naciones expone el uso de ciertas imágenes para "combatir" la herejía o el avance de los turcos en el Viejo Continente. O, del mismo modo, interesantes son las relaciones entre Roma y España a través de las peticiones que la monarquía realiza al Papa en la defensa de algunas devociones que son enmarcadas dentro de la Contrarreforma y la defensa de la fe frente a la herejía. Todo ello demuestra algo que se viene defendiendo en los últimos años: el importante valor y

poder de las imágenes, muy por encima de meras ilustraciones de la fe.

En conjunto podemos hablar de un libro coral, que es muy bienvenido por los especialistas de la materia ya que saca a la luz aspectos concretos de la *Pietas Austriaca* y los enmarca en una estrategia política colectiva. Obviamente, podría haberse dado mayor énfasis a la defensa de la Eucaristía, que ocupa un espacio menor frente a otros asuntos, o, también, haber organizado los capítulos de un modo diverso, pues los estudios vinculados a los espacios monásticos no se encuentran consecutivamente, lo mismo que sucede con el asunto de la Inmaculada. De todos modos, estas cuestiones más de forma que de contenido no empañan lo que considero una aportación indispensable al estudio de la cultura y el arte hispánico de la edad moderna.

Borja Franco Llopis
UNED

TRESCOLÍ BORDES, Oreto; OLIVARES TORRES, Enric. *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa: La Ribera del Xúquer*. Valencia: Universitat de València, 2019, 432 págs., ISBN: 978-84-9133-202-2.



Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa: La Ribera del Xúquer, escrito por los historiadores Oreto Trescolí Bordes y Enric Olivares Torres, es un libro absolutamente necesario para conocer uno de los aspectos más importantes de la etnografía valenciana, como es el patrimonio cultural festivo e inmaterial, de la Ribera del Xúquer. Este pormenorizado, riguroso y completo estudio con-

tribuye a ampliar la aún escasa bibliografía sobre las fiestas valencianas. Por ello, invitamos a sus autores a que amplíen su investigación a otras comarcas del territorio valenciano, pues aún quedan muchas fiestas y danzas por estudiar con el rigor científico que han demostrado en esta investigación, a partir de la documentación hallada en los libros de registro de alquiler del archivo de la Casa Insa, que abarcan desde el inicio de esta ropería en 1850 hasta la última década del siglo XX, momento en que cerró.

La Casa Insa fue un comercio de confección y alquiler de indumentaria para los principales acontecimientos festivos valencianos. Desde su ubicación en el número 48 de la calle Baja de Valencia, salieron infinidad de trajes y complementos para vestir las fiestas valencianas durante más de 150 años. En su archivo podemos hallar fotografías históricas vinculadas a la tienda y taller de costura y confección, así como catálogos y modelos que sirvieron de inspiración para confeccionar los trajes, tanto para representaciones teatrales, operas y zarzuelas, como para el cine, los carnavales, las fallas o los acontecimientos festivos patronales, como procesiones y danzas.

El fundador de Casa Insa fue el ontinyentino Miguel Insa Pareja, que en 1850 comenzó a trabajar como aprendiz en la modesta ropería de Juan María Gimeno Mateu. Tras conocer de cerca el negocio, y con unos cuantos ahorros, en 1866 el propietario le traspasó el negocio, que fue pagando poco a poco hasta 1876, en que definitivamente quedó en sus manos. Más tarde, en 1889, junto a su esposa Teresa Pastor, trasladaron la tienda a un edificio del siglo XVI, en pleno barrio del Carmen, desde donde sirvieron sus trajes a una gran cantidad de pueblos de la Comunidad Valenciana. Del matrimonio nacieron tres hijos, dos chicas y un chico, Miguel Insa Pastor, que continuaría el negocio hasta 1961. Al carecer de descendencia, el negocio familiar pasó a los sobrinos, pero sólo Juan Ferrés Insa, hijo de Teresa Insa Pastor y José María Ferrés Alcaide, continuó el negocio, siendo ya su última propietaria Carmen Ferrés García, más conocida como Carmen Insa, quien al cerrar la tienda legó más de 2.000 piezas de indumentaria al Museo de Etnología de la Diputación de Valencia.

El libro se divide en dos partes. La primera, a modo de introducción, trata sobre la importancia que tiene el estudio de la indumentaria para el conocimiento del patrimonio festivo material e inmaterial. Se estudia la Casa Insa, como funcionaba la confección y alquiler de ropa, y su relación con otras casas de ropería existentes en Va-

lencia. La segunda parte, la más interesante, recoge con detalle los diferentes componentes que integran las principales fiestas de los pueblos de la Ribera del Xúquer, una de las comarcas que mejor ha mantenido las tradiciones festivas y que más ha invertido en alquilar trajes para adornar sus manifestaciones religiosas y folclóricas, de ahí su interés etnológico. Los autores estudian la evolución de las fiestas a partir del alquiler de esta indumentaria desde 1850 hasta la actualidad, en un relato que va desde lo material a lo inmaterial, en una visión antropológica innovadora que refleja a la perfección la importancia que otorga el ser humano, como miembro de una colectividad, a este campo del patrimonio cultural, hasta el punto de formar parte de su cultura, historia y arte.

La fiesta no hay que entenderla como un ritual que se sucede año tras año, sino como un medio de cohesionar la sociedad, activar la economía y el turismo. La fiesta es un fenómeno social y cultural, que en los últimos años se ha revitalizado gracias a la recuperación de tradiciones y la patrimonialización de la cultura. En algunos casos estas se han reinventado y adaptado a los nuevos tiempos, pero sin perder la esencia barroca de su origen en las entradas reales y triunfales, en las fiestas extraordinarias con motivo de la celebración centenarias o beatificaciones, que surgieron en Valencia, y que las poblaciones cercanas copiaron e imitaron, a menor escala, para hacer más lucidas sus fiestas y procesiones, como vemos en este libro. Estas se llenaron de un amplio repertorio de danzas, escenificaciones de misterios, alegorías y prefiguraciones de personajes bíblicos, que muestran la historia de la salvación y convierten el circuito procesional en un catecismo viviente. Esta evolución de las fiestas en los pueblos de la Ribera del Xúquer se puede ver en la abundante documentación fotográfica histórica y reciente que ofrece el libro, y que evidencia esa nueva indumentaria surgida a raíz del cierre de Casa Insa.

El objetivo del presente libro no sólo estriba en dar a conocer el amplio abanico festivo de la Ribera del Xúquer a partir del archivo documental de la Casa Insa, sino en preservar ese patrimonio cultural, entendido como un conjunto de manifestaciones materiales e inmateriales, que cada pueblo ha heredado, las ha hecho suyas, las interpreta, las dota de significado y las transmite a las generaciones futuras. El libro refleja como se articula la sociedad y la cultura de estos pueblos a partir de una manifestación festiva. Desde esa mirada

antropológica, los autores del libro reivindican el papel fundamental de la fiesta y el de la Casa Insa, como impulsora de una estética que determinó los séquitos procesionales y festivos valencianos que se desarrollan en la actualidad.

José Ignacio Catalán Martí
Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació

BARREIRO LÓPEZ, Paula (ed.). *Atlántico frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*. Madrid: Brumaria, 2019, 557 págs., ISBN: 978-84-949 247-9-8.



La idea de que durante la Guerra Fría no todo pasa por la división del mundo político y cultural en dos bloques, sino que existe una constelación de alianzas que navega en otro orden de valores, es el eje central de *Atlántico frío*. Paula Barreiro López reúne una serie de casos de estudio realizados en el marco del proyecto I+D+i que lidera, *Modernidad(es) Descentralizada(s)*, ofreciendo una reflexión transnacional que supera la visión bipolar y pone en relieve geografías de colaboración, disidencia y resistencia. Las relaciones de transferencia e intercambio a través del Atlántico, concebido como un complejo espacio tricontinental, articulan cada capítulo del libro.

Juan Albarrán recorre cómo se inicia y generaliza el uso de la tortura durante la Guerra Fría. Se detiene en tres lugares conectados entre sí, como son la descolonización de Argelia, la dictadura uruguaya y la Guerra de Vietnam. Su caso analiza cómo se enfrentan los artistas a la representación de la tortura, y analiza los trabajos realizados por

Robert Lapoujade, Jean Jacques Lebel, Luis Camnitzer, Leon Golub y Nancy Spero.

El papel que desempeña lo visual dentro de procesos coloniales y neo-coloniales, tomando como ejemplo el caso del cine realizado en Marruecos en las primeras décadas de la independencia, centra el estudio de María Ruido. Reflexiona sobre el poder de la mirada del colono que impone un sistema hegemónico de conocimiento y de representación. Plantea, desde una perspectiva decolonial, si es posible una verdadera soberanía visual y su potencial político para la nación tras la independencia, como modo de alcanzar la verdadera emancipación.

Inés Plasencia analiza el pabellón de Bélgica de la Bienal de Venecia de 2015, que por primera vez estuvo formado por artistas africanos en un ejercicio de autoreflexión sobre el pasado colonial de la nación. Pone en relieve la relevancia de la influencia intelectual y artística cruzada entre Europa y África. Pese a que África ha quedado fuera de la historia del arte global, el pabellón refuerza la idea de las redes que se tejieron en el ámbito cultural. A través de varios ejemplos, Plasencia nos habla de una concepción del Atlántico como lugar de resistencia y de solidaridad.

Paula Barreiro ofrece una vista de pájaro sobre el uso subversivo que ha tenido el arte en la configuración de una acción directa antiimperialista en el eje transatlántico, deteniéndose en La Habana, París, Madrid, Orihuela, Buenos Aires, Río de Janeiro y Oakland entre 1967 y 1975. Nos muestra cómo se trazó una red de solidaridad tricontinental que influyó a toda una comunidad internacional de intelectuales y artistas.

Juan Albarrán, Lorena Amorós y María Ayllón abordan la idea de Euskadi como territorio colonizado por España, donde han brotado una serie de discursos anticolonialistas y antiimperialistas en el contexto abertzale desde los años setenta, y una identificación entre el País Vasco y los pueblos del llamado Tercer Mundo que estaban accediendo a la independencia. Este contexto ha generado una cultura popular con un fuerte carácter identitario como ha sido el Rock Radical Vasco.

Las diferencias entre intelectuales del Partido Comunista de España en la postguerra civil son analizadas por Jaime Vindel. La Cuba posrevolucionaria articuló la disidencia cultural internacional; fue esencial el intercambio de Adolfo Sánchez Vázquez, filósofo del exilio republicano en México, con la isla para tratar de reformular en clave humanista la estética como teoría de sensibilidad. Cuba será también el referente simbólico para la

revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, que mantendrá una posición muy crítica con el comunismo hegemónico del PCE.

Fabiana Serviddio pone en relieve la implicación del crítico de arte peruano Juan Acha y de la crítica argentina-colombiana Marta Traba, quienes lograron conectar el panorama latinoamericano con movimientos de independencia africanos a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Acha participó de manera transnacional en la circulación de nuevos conceptos decolonizadores para la escena crítica latinoamericana, marca hasta entonces por una fuerte impronta eurocentrista. Marta Traba centró su trabajo en decolonizar el panorama cultural que consideraba sitiado por el imperialismo norteamericano.

En Europa occidental, tras la II Guerra Mundial, el arte tuvo un papel muy relevante en la construcción de un imaginario cívico, así como en la reconciliación entre diferentes culturas y en la defensa de la democracia y la libertad. Olga Fernández analiza este proceso, que comienza con la proliferación de exposiciones al aire libre de carácter democratizador y pasa por la consolidación de espacios culturales que favorecen el intercambio social, donde el arte actúa como facilitador de experiencias de emancipación y decisión colectiva.

Miriam Basilio rescata la figura de Elaine L. Johnson, trabajadora del MoMA entre 1959 y 1971. Fue la primera conservadora de un museo estadounidense con un puesto específico sobre arte latinoamericano, desde donde desarrolló un ambicioso programa para potenciarlo.

La concepción de lo popular en el trabajo de Lina Bo Bardi, así como la inserción de esa línea de trabajo en el museo occidental centran el caso de María Íñigo. Bardi reivindicó la cultura material popular como parte esencial de la identidad brasileña, y lo plasmó en 1969 en la muestra "La mano del pueblo brasileño". Íñigo reflexiona sobre el sentido de reproducir esta exposición en el momento actual. Muestra cómo las ideas de Bardi sobre el concepto de popular establecen una conexión con la teoría poscolonial tres décadas antes de los primeros estudios sistemáticos sobre el tema.

Julián Díaz analiza la historia del arte de la transición democrática española, concretamente la vuelta a la pintura por la que apuesta un conjunto de pintores denominados *esquizos de Madrid*, como una posible propuesta política.

El auge económico que vivió México en los años cincuenta fue tan relevante que puso en riesgo el

ideal social de una revolución que había conducido al poder al Partido Revolucionario Institucional. Esta lucha social tuvo su reflejo en un importante movimiento artístico que puso a México en el centro de la vanguardia internacional. Aunque se mantuvo neutral durante la Guerra Fría, colaboró con agencias del gobierno norteamericano. Fabiola Martínez analiza las dos agrupaciones que promovieron el muralismo y el arte de vocación social como ejemplo de lucha anticolonial y antiimperialista, y cuyo ejercicio generó un fuerte debate entre las vías del realismo y la abstracción.

Juliane Debeusscher reflexiona sobre la Bial de Venecia de 1977, dedicada al disenso cultural en la URSS y en la Europa del Este. Analiza las lecturas que se generaron, dado que se identificó todo arte no oficial como arte disidente. La autora cuestiona así la visibilidad –correcta o errónea– que cobra el arte de Europa del Este a través de la mirada que ofrecen las exposiciones internacionales organizadas en Europa occidental.

Jonathan Harris centra su mirada en lo que ha denominado los “globalistas utópicos”, creadores surgidos desde la década de 1950 que arrojan una visión distinta, y que son capaces de movilizar colectivos sociales cada vez más amplios a través de nuevos ideales. Es el caso de Joseph Beuys, que cuestiona tanto el imperialismo como el socialismo marxista-leninista soviético. De Yoko Ono y John Lenon impulsando ideales ecologistas y antimaterialistas. Y del fotógrafo chino Wang Goufeng que pone en cuestión los objetivos ideológicos del estado a través de unas desasosegantes imágenes tomadas en Corea del Norte.

Atlántico frío nos ofrece una manera compleja de acercarnos a diferentes modelos de modernidades generadas en la Guerra Fría, que ponen de relieve las alternativas solidarias y de disidencia que se generaron. Nos muestra así otras vías de pensar la realidad y la cultura que pueden incidir en cómo configuramos nuestro futuro.

Lydia Frasset Bellver

Col·lecció Martínez Guerricabeitia
Fundació General de la Universitat de València

FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco Javier. *Pintando al converso: Imágenes de moriscos en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019, 465 págs., ISBN: 978-84-376-4036-5.

Al hablar de la imagen del morisco, se tiende por lo general a circunscribirla al plano artístico, olvi-



dando que la imagen literaria que de estos se tenía era tan importante como la legada por las manifestaciones visuales. No es el caso del estudio de Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso*, en el que consiguen plasmar, a través de un análisis interdisciplinar, las múltiples y variadas formas de representar a los conversos del islam. Como bien estipulan ambos autores, un historiador y un historiador del arte, el interés por trabajar juntos nace de la voluntad de superar límites metodológicos y disciplinares para comprobar si era posible pintar al converso. Es más, si el volumen empieza con esta incógnita, a lo largo de las más de 400 páginas dejan claro que al final la cuestión radica en preguntarse qué morisco es el que se figura, pues no había una única imagen prototípica y canónica, existiendo una amplia variedad de opciones dependiendo de la finalidad de las obras, de la intencionalidad de los artífices, del momento histórico de su gestación o en función de quiénes fueran los posibles receptores.

Esta multiplicidad de variaciones se producía a raíz de las opciones que ofrecían tanto arte como literatura, que, o bien podían coincidir, atendiendo a los intereses de artistas, escritores e intelectuales, o, por el contrario, distaban, puesto que los literatos disponían de herramientas con las que revestir una definición más completa que por lo general se alejaba de la realidad. Por ello, los autores se esfuerzan por remarcar que las imágenes analizadas ni pueden ni deben supeditarse al texto, ni entenderse como meras ilustraciones.

El volumen se divide en tres bloques con sus correspondientes capítulos. En el primero, "La alteridad sobre el papel", se analiza cómo la historiografía se ha ocupado de la problemática de la identidad y la otredad. La diversidad de puntos de vista y la descontextualización han promovido el mantenimiento de posturas subjetivas que en ocasiones no se correspondían con los hechos reales, por lo que era necesario dejar constancia de los contrastes de estas aportaciones. El sumario ofrecido por Franco y Moreno es posiblemente uno de los más actualizados y completos en torno a conceptos como identidad, raza u orientalismo, sirviendo no solamente para entender como ha sido el acercamiento historiográfico hacia la comunidad musulmana, sino también la judía.

En el siguiente bloque, "El morisco descrito", corresponde del capítulo segundo al quinto. El primero de ellos se ocupa de la construcción de la imagen literaria del morisco, tratando a la literatura como fuente para entender las motivaciones y el porqué de la gestación de estas representaciones del morisco. En el siguiente capítulo, los autores, tras el análisis de la imagen ficticia del converso pasan a tratar la "real". Con ello, Franco y Moreno se aproximan, a través de los documentos de archivo y de los protocolos notariales, a aquellas fuentes que describían cómo era el morisco desde el punto de vista de sus contemporáneos. En el cuarto capítulo se detienen en el examen de la apariencia externa, es decir, del rol de la indumentaria y de la moda, dado que la vestimenta pasó a ostentar una función simbólica desde el punto de vista social y se convirtió en un signo de alteridad. En el quinto capítulo, los autores se ocupan del arte efímero a través de la contrastación entre las pocas manifestaciones visuales conservadas y de las descripciones de fiestas o conmemoraciones de la llegada de un monarca, su fallecimiento, conquistas militares o canonizaciones. Estos ejemplos visuales que se daban durante estas festividades son una fuente de gran información, pues eran las obras más próximas a la población y las que retrataban con mayor firmeza la ideología del momento.

El tercer bloque, "El morisco representado", se ocupa del análisis de la imagen del morisco correspondiente al campo de la visualidad y que dividen en tres categorías. En el capítulo sexto se trata al morisco "útil" por medio del estudio de las pinturas de la Capilla Real de Granada, elaboradas por Felipe Bigarny, en relación a los lienzos

sobre la expulsión custodiados por la Fundación Bancaja. Con ello, Franco y Moreno comprueban cómo la representación del converso fue utilizada en dos momentos históricos claves –los primeros intentos de asimilación durante el reinado de Carlos V y la expulsión por parte de Felipe III– con una clara intencionalidad política y propagandística: su imagen era modificada o alterada atendiendo a los fines e intereses que se buscasen.

El séptimo capítulo examina la hibridación visual entre moriscos y turcos por medio de los grabados de Francisco Heylan, basados en los dibujos de Girolamo Lucenti, en relación a la revuelta de las Alpujarras de 1568. En estos, llaman la atención al hecho que la representación de las mujeres y niños moriscos tengan actitudes pasivas, mientras que las de los hombres se acerquen a la imagen del musulmán y del turco, exponiendo para dar una respuesta, problemas en la identificación de unos y otros y vinculándolos al pensamiento del que fuese arzobispo de Granada en aquel momento, Pedro de Castro.

El último capítulo versa en torno a la figura del morisco oculto, esto es, de la representación simbólica del converso, escondida mediante metáforas o analogías. Para ello, se hacen servir de dos tablas de Joan de Joanes, pintor valenciano, en el que los conversos aparecen sugeridos, sin vestidos ni caricaturizaciones, y que precisamente, por ello, han pasado desapercibidos ante los historiadores del arte, más preocupados por la búsqueda de la imagen del morisco modélico.

En definitiva, los profesores Franco y Moreno consiguen elaborar un estudio sobre la construcción visual de la alteridad del morisco en la península Ibérica durante los siglos XVI y XVII en el que demuestran que su representación era plural y variada, sujeta a cambios y alteraciones según intereses de los artífices. De este modo, podía haber imágenes que apelasen a la asimilación y la concordia, que los vinculasen con los turcos o que los identificasen como ajenos infiltrados en la sociedad cristiana. Como bien apuntan los autores: "no se da un proceso de *mimesis* sino de construcción *metafórica* de lo que suponía ser morisco para la sociedad española, algo que, obviamente, también se dio en la literatura".

Rubén Gregori Bou
Doctorando en Historia del Arte
Universitat de València