

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

BALLART, J.: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1997.

M^a Aurora Arjones Fernández

El hombre, como parte del grupo social al que pertenece, se reconoce en las manifestaciones que el total del conjunto va conformando en los siglos de existencia como civilización.

En un principio, debió advertir la diferencia que lo unía a su tribu distinguiéndolo del resto de seres que habitaban la tierra, entre otros muchos aspectos por la participación en determinados ritos o ceremoniales. En el transcurso de los tiempos, el hombre se va independizando del grupo, asume cierta autoridad como individuo capacitado para transformar el medio en el que habita, sin necesidad de fuerzas mayores; aunque, su coparticipación en la comunidad mantiene vigentes tradiciones de antepasados, ya no tanto como medio con el que luchar y hacer frente a fuerzas mayores o desconocidas, sino conservando esas tradiciones de generaciones de antepasados, porque con ellas aprende de los años que pervivieron estas generaciones, e incluso más importante, se reconocen en muchas de estas tradiciones ante otros grupos sociales.

Reflexiones, las expuestas, que no necesitan de grandes planteamientos ni de complicados sistemas de estudio. Pero, seguro que un gran sector de la población habrá discurrido acerca de parecidos axiomas. Así, la necesidad de vivir en comunidad, que por naturaleza parece tener el hombre en ciertas etapas de su vida o en ciertos momentos de la historia de la humanidad, no necesita demostración.

Josep Ballart, en *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, estudia la que es, quizás, la consecuencia de esta necesidad humana, el patrimonio. El patrimonio, de acuerdo a unos planteamientos, estos sí, muy claros, así como unas premisas perfectamente trazadas desde disciplinas tales como la Arqueología, Museología, Historia, Historia del Arte, Arquitectura, Estética, Sociología entre otras. El resultado: provocar en el lector el reconocimiento de vivir esas manifestaciones que, como civilización, nos llegan de anteriores generaciones, como la única señal de identidad para todos aquellos que dicen sentir, actuar, imaginar... conforme al ser humano.

Materia humanizada es la denominación con la que acoge en la obra a esas manifestaciones culturales; culturales en tanto que surgen dentro de ciertas circunstancias propiciadas y trabajadas por el hombre. Hay que destacar esta denominación de *materia humanizada*, al entender que aunque esta obra favorece el estudio y comentario de la misma desde las distintas disciplinas que comprenden el área de las Humanidades, apostando con ello por la multidisciplinariedad del lector, la

Comentarios bibliográficos

presentación que de ella se hace va a atender especialmente al objeto y los valores del mismo, comentados de un modo tan riguroso por el profesor Ballart.

Este acercamiento desde la Historia del Arte, pretende difundir la calidad que, como legado patrimonial, debe tener en nuestra sociedad todo material de ciertas connotaciones identificativas para el conjunto, independientemente de otras calidades, entre ellas la artística. Intención compartida expresamente en licenciaturas como Historia del Arte, la cual, en algunos de los planes de estudio, como en el vigente en la Universidad de Málaga, han incorporado distintas materias cuya finalidad es un mayor acercamiento al valor patrimonial de las manifestaciones culturales.

Los núcleos temáticos en torno a los cuales se estructura la obra son: *la especie humana, entre la naturaleza y la cultura; pasado, historia, patrimonio; el valor del patrimonio histórico como recurso; la conservación y uso del patrimonio histórico: mirada en el tiempo...*

El tratamiento al que se ajustan estos núcleos temáticos se basa en: frases sentenciosas extraídas de la memoria de algún que otro erudito, con la que pone una nota de poesía y romanticismo al texto, así como estimulan al lector ante el nuevo capítulo al cual éstas dan paso; una estructuración en epígrafes de cada uno de los capítulos; después de los primeros párrafos, en los que sitúa al lector en el tema mediante proposiciones llamadas a la reflexión, presenta las tesis más seguidas en torno al tema facilitando de cada una de ellas la consiguiente reseña bibliográfica; finalmente, y después de haber expuesto el pasado mediante las diferentes tesis reseñadas, plantea el presente más contemporáneo en lo que a la investigación del tema respecta.

Capacidad multidisciplinar. Supone para una obra como *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, haber sido planteada desde unos presupuestos metodológicos capaces de atender a las diversas ciencias del campo de las humanidades a las que intentará llegar; por lo tanto, una obra que se presenta científica en sus exposiciones, así como en las resoluciones de las mismas.

La obra del profesor Ballart que venimos presentando demuestra haber conocido los diferentes campos de estudio a los que facilita respuestas; atendiendo no sólo a cuestiones generales en las diferentes disciplinas de las humanidades, sino, y de mayor valor para una obra dirigida a un lector no específicamente especializado en patrimonio, el que favorezca la intención en el lector de ofrecer, de acuerdo a las circunstancias de cada disciplina a estudiar, una respuesta personal.

El autor de una obra de tal capacidad, como es el caso de Josep Ballart, aúna a los caracteres citados en párrafos anteriores, la lógica y la razón de aquél que escribe movido por la lealtad a la humanidad. Honradez que ha guiado a aquellos que han favorecido el que hoy podamos contar con una calidad patrimonial, sin la cual, no seríamos nada. Josep Ballart se podría citar entre los que con su trabajo en la investigación han coadyuvado al conocimiento y conservación del legado patrimonial de la humanidad.

REBOLLO MATÍAS, A.: *Historia del Arte y Patrimonio Cultural en España*, Madrid, Síntesis, 1997, 319 pp.

María Ana Pineda Carbó

Ciertamente estamos viviendo un final de siglo en el que quizá podemos empezar a tranquilizarnos ante la grave problemática que el abandono del *Patrimonio Histórico Español* estaba suscitando. Sabemos que años atrás, comenzaban a nivel europeo las primeras reflexiones destinadas a asentar las bases legales necesarias para una conservación, catalogación y divulgación del mismo, como primer guión de partida. Lo interesante era crear una conciencia –no sólo desde una perspectiva colectiva, sino aún más importante en los inicios, desde un nivel individual–, capaz de fomentar nuevas iniciativas que implicaran al ciudadano, orgulloso de sus raíces, en el mantenimiento y transmisión de éstas. Sin embargo, aunque hemos asistido a avances desde estos presupuestos, son todavía escasos a nivel nacional.

La publicación de esta obra tiene un objetivo evidente: la formación elemental sobre Historia del Arte y paralelamente, una invitación aconsejada para realizar visitas culturales a lo largo de todo el territorio español.

Alejandro Rebollo, elabora una síntesis bastante completa utilizando un lenguaje conciso, claro y de fácil y rápida lectura, buscando aportar los conocimientos básicos que faciliten el acercamiento y la comprensión de todo aquello que conforma nuestro patrimonio para conseguir así, incrementar en el ciudadano el interés de recorrer los circuitos culturales que cada Comunidad Autónoma propone. Para ello presenta un anexo en cada capítulo aconsejando las rutas destacadas.

¿Por qué es importante este título para un Historiador del Arte? Con certeza, un profesional dedicado a la investigación y al estudio del Arte ha superado los datos que facilita el autor. Si atendemos a la bibliografía consultada, o simplemente al comprobar la estructuración formalista presentando en 20 capítulos el desarrollo cronológico por los períodos claves de la Historia del Arte (desde el arte Ibérico hasta las Vanguardias del XX), puede definirse la obra de Rebollo como un manual de Arte para un alumno que se presenta a la selectividad. Es el mismo autor quien relaciona el texto con las bases adquiridas en COU y él es quien especial interés concede como lector a los alumnos de Turismo.

Esta publicación es una obra recomendada al estudiante que se prepara para llegar a ser un profesional dedicado al mundo del turismo; y hoy este punto, entrando en las puertas del siglo XXI, ante el gran cambio que se ha producido con respecto a la demanda del turista que busca cada vez más viajes con fines culturales-formativos lejos de la total pasividad que requería en décadas anteriores (turismo de sol y playa), debe ser significativo abordándolo con dedicación y seriedad.

Comentarios bibliográficos

En la misma gestión del Patrimonio, el historiador del arte mantendrá un papel activo ya que es quien conoce –porque investiga e interpreta– la historia de nuestros monumentos. Desde una mentalidad interdisciplinar, colaborará aportando las novedades expuestas y supervisando datos que hayan podido quedar desfasados. Potenciará una ilusión que contagie la admiración necesaria para el mantenimiento del Patrimonio desde la misma ciudadanía porque se ven reflejados, se reconocen en su Historia a través de su propio arte: es su pasado, su presente y su futuro.

No todos los historiadores del arte han reaccionado ante esto. A. Rebollo, no invita al profesional en el campo del Arte a una lectura confiada en una ampliación de conceptos, sino que lejos de ello, siendo consciente de que el verdadero lector que se acerca a este libro es un estudiante de Turismo que necesita bases para presentar el Patrimonio al turista-visitante, deja que sea el Historiador del Arte quien premeditadamente realice una lectura objetiva y de compromiso personal que garantice una seguridad en la formación de todos los que se sienten o se quieren sentir identificados con el Patrimonio Español.

En el mismo prólogo, el autor cita de A. Gaudí, una frase muy en consonancia con lo expuesto: *La ciencia se aprende con principios y el arte con ejemplos (obras del pasado)*. Y es que como bien nos dicta A. Rebollo, el Patrimonio no es únicamente un listado de monumentos, una catalogación de obras expuestas en un museo, un artículo crítico sobre un yacimiento arqueológico... Es mucho más.

Nos acercamos a la Unión Europea, y hoy más que nunca tenemos la obligación no sólo profesional, sino moral de presentar nuestro *Patrimonio* estudiado y conservado.

QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio: *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.

Rosalía Reviriego Rodríguez

Dentro de los organismos de protección del Patrimonio hay que destacar la labor y papel representativo de las Comisiones de Monumentos. Así, pretende mostrárnoslo el profesor D. Emilio Quintanilla Martínez en esta obra, estrechando sus límites al ámbito de la Comisión de Monumentos de Navarra.

De esta manera, el autor abordará un tema que, como él mismo afirma, no ha sido muy tratado pese a la relevancia del mismo en la Comunidad Navarra.

Ha sido durante la presente década cuando la cuestión de las Comisiones ha desarrollado mayor interés; aun así, las obras que las mencionan son escasas y están lejos de una mirada crítica.

En esta ocasión, asistimos a un análisis completo desde los inicios de la Comisión, actuaciones, etapas, crisis... En definitiva, una globalización del tema en el que se marcan los objetivos que tuvo dicha Institución, sus actuaciones reales y preocupación por el Patrimonio, mostrándonos el panorama cultural de Navarra en un período concreto que abarca desde finales de la Desamortización hasta inicios de la Guerra Civil en 1936.

Desde la creación de la 1ª Comisión de Monumentos de Navarra en 1844, esta Institución ha tratado de proteger y custodiar los bienes que, tras la Desamortización, habían quedado en mal estado o dispersos, contando tan sólo con los escuetos inventarios que se realizaron durante dicha época. Sin embargo, y pese a sus esfuerzos, esta 1ª Comisión careció del éxito que se esperaba, pues diversas causas hicieron que el entusiasmo inicial que llevó a su creación se limitara a labores de inventariado y recogida de piezas.

No ocurriría lo mismo con la 2ª Comisión de 1865, nacida con idénticos objetivos que la 1ª, a la que se añadieron otros tantos. En esta segunda etapa se puede apreciar una actividad más efectiva y mayor dinamización. Se consiguió con la misma la conservación, protección y consolidación de numerosos monumentos navarros con los que hoy podemos contar y disfrutar, y que, en la actualidad, gracias a las intervenciones de esta Comisión, ostentan la categoría de Monumento Nacional.

En esta línea, el autor nos muestra los pasos desde la 1ª Comisión hasta la actual institución Príncipe de Viana. Nos informa acerca de los logros de aquélla, sus vicisitudes, intentos de protección, conservación, causas... Para ello, no duda en criticar, si es necesario, los procesos inadecuados que, según ha podido constatar tras su labor de archivo, han tenido lugar a lo largo de la historia de las Comisiones.

Es precisamente esta dedicación al trabajo de archivo y recopilación uno de los puntos a destacar en su obra. Una exhaustiva búsqueda de fuentes que aparece reflejada tanto en el texto como en los apartados que dedica a las notas, y que concluyen cada capítulo.

El autor ha llevado a cabo un seguimiento de numerosos textos, para lo cual ha consultado tanto archivos de su Comunidad como a nivel nacional. Y ha conseguido, de este modo, reunir una importante documentación hasta entonces algo dispersa, aportando así más datos sobre algunos bienes y monumentos, así como suficiente material para una obra como ésta.

Además, podemos hablar de una adecuada combinación entre textos e imágenes, las cuales se convierten en testimoniales. Ilustraciones que nos muestran el estado anterior y el actual de los distintos monumentos a los que Emilio Quintanilla dedica gran parte de su libro a modo de monográfico, siempre relacionado con las intervenciones de la Comisión en ellos.

Hay que concluir, elogiando una vez más este trabajo, que, sin duda, constituye uno de los libros básicos en temas de Patrimonio, tanto por su calidad como por el tema del mismo.

GARCÍA GAINZA, M^o Concepción (Dir.): *Catálogo Monumental de Navarra. V*. Merindad de Pamplona. Índices generales de la obra.* Gobierno de Navarra-Arzobispado de Pamplona-Universidad, 1997.**

Rosario Camacho Martínez

Con la publicación del volumen octavo del *Catálogo Monumental de Navarra*, se ve culminada esta importante obra de investigación que ha dirigido, y trabajado arduamente como un miembro más del equipo, la profesora de la Universidad de Navarra, D^a Concepción García Gainza, quien a lo largo del estudio ha demostrado continuamente su entusiasmo y su rigor metodológico, basado inicialmente en una rigurosa búsqueda en los archivos y un exhaustivo trabajo de campo. Aquí se contienen veinte años de trabajo, ya que el acuerdo para realizarlo se suscribió en 1977 entre el Gobierno de Navarra, el Arzobispado de Pamplona y la Universidad, tres entidades directamente implicadas en la conservación del patrimonio histórico de Navarra, y se han estudiado más de veinte mil obras entre arquitectura civil y religiosa, objetos muebles, e incluso referencias a obras desaparecidas, a lo que hay que añadir los estudios histórico y urbanístico de las diferentes localidades.

Este Catálogo ha supuesto una escuela de historiadores del arte que, formados en la docencia de la profesora García Gainza, se han ido decantando en la investigación en estos trabajos y muchos de los cuales están ejerciendo la docencia a su vez.

En su conjunto, por la profundidad del estudio, abundancia de datos y estilo de la redacción este Catálogo está más planteado como libro de consulta, con monografías de los diferentes monumentos. El criterio de ordenación seguido ha sido el de las merindades y el estudio de la Merindad de Pamplona ha quedado recogido en los dos últimos volúmenes. En el que ahora se publica se integra el estudio de la ciudad de Pamplona que era más conocida en el plano histórico que en el artístico, con la salvedad de la Catedral. Evidentemente con ésta se inicia el trabajo, tras la introducción histórica, y de ella se realiza una completísima monografía, seguida de las parroquias, conventos, —entre los que destaca el de las agustinas recoletas—, otras iglesias o instituciones religiosas, terminando con el urbanismo y la arquitectura civil. De cada monumento se hace su historia y análisis estilístico, con un lenguaje claro y escueto, abundante en datos, presentando los objetos que constituyen el tesoro artístico de las iglesias según un recorrido que parte de la nave del Evangelio, pasando después a las otras estancias. Al final de cada texto se integran las notas bibliográficas y se ilustran con planos, dibujos de detalles, escudos, esquemas o grabados, intercalándose algunas fotos en color muy escogidas; el grueso de las fotografías, en blanco y negro, se encuentra al final del volumen, donde se incluye también índice de artistas.

Como colofón del libro, y su mismo título indica, aquí se recogen asimismo los índices generales de la obra, de artistas y de localidades.

Evidentemente un Catálogo es un instrumento para conocer. Y, como indica la profesora García Gainza, el conocimiento profundo de la ciudad en que uno ha nacido y vive, en este caso Pamplona, transforma la relación que se mantiene con ella y la hace más honda, íntima y comprometida.

La utilidad del Catálogo Monumental es extraordinaria, como instrumento de trabajo, como elemento de conocimiento, difusión y conservación de nuestro patrimonio histórico-artístico. No cabe duda de que éste de Navarra, que ya es obra básica de la bibliografía española, y la mejor en su género impulsará investigaciones futuras y la aplicación del modelo metodológico en otras regiones.

Por último, no sería justo terminar estas líneas sin felicitar a la directora de la obra y a los colaboradores así como a las entidades patrocinadoras de la misma.

PETERSEN, T. (dir.): *Art & Architecture Thesaurus*, published on behalf of The Getty Art History Information Program, New York, Oxford University Press, 1990.

Nuria Rodríguez Ortega

El proyecto del *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) nació a finales de la década de los setenta en EE.UU., concretamente en respuesta a la necesidad expresada por los bibliotecarios y servicios de indización en el campo del arte y de la arquitectura, quienes empezaban entonces a automatizar sus catálogos, así como sus procedimientos de almacenamiento y recuperación de información. Los nuevos métodos de trabajo, si bien muy útiles, también habían puesto de manifiesto que, para optimizar esfuerzo y resultados, era conveniente contar con un vocabulario controlado que suministrara información sobre los medios expresivos preferidos y priorizados para la denominación de aquellos conceptos que debían ser indizados y luego recuperados; que, además, indicara los sinónimos correspondientes a dichos medios expresivos; y que, asimismo, señalara otro tipo de relaciones, tales como términos más amplios o más restringidos en su alcance significativo. Ciertamente, por aquellos años existían ya tesauros muy bien desarrollados en las áreas científicas, cuya automatización se había iniciado a principios de los sesenta, pero las humanidades se encontraban aún muy atrasadas en la construcción de vocabularios controlados.

Así pues, un equipo de investigadores conformado por expertos en clasificación, documentalistas y especialistas en la materia se pusieron manos a la obra.

Comentarios bibliográficos

Después de varios años de trabajo, el proyecto del AAT experimentaría un cambio sustancial cuando en enero de 1983 se aceptara la oferta de constituirse en una unidad operativa de la J. Paul Getty Trust, el actual *Vocabulary Program Department* de dicha institución.

El proyecto encontró finalmente su materialización efectiva con la publicación en 1990, a cargo de la Oxford University Press, del *Art & Architecture Thesaurus*, obra que en estas líneas comentamos.

El AAT, tesaurus documental. Tipológicamente, el AAT es un tesaurus documental construido de acuerdo con las convenciones y principios estandarizados para la elaboración de tesaurus y vocabularios estructurados¹. En líneas generales, podemos decir que un tesaurus documental es un repertorio terminológico que adopta la estructura de tesaurus en la ordenación y presentación de sus unidades, y que ha sido configurado específicamente como tal para fines documentarios y clasificatorios.

La **estructura de tesaurus** se define, en primer lugar, por su condición relacional, es decir, por el establecimiento de relaciones entre las unidades que constituyen el vocabulario; y, en segundo lugar, por la organización conceptual, esto es, por la agrupación de dichas unidades, que según acabamos de indicar se encuentran relacionadas entre sí, de acuerdo con criterios de afinidad lógico-cognitiva y semántica. En relación con estos dos aspectos, la estructura de tesaurus en su desarrollo y utilización por parte de los sistemas documentales se caracteriza por la combinación de un sistema de relaciones conceptuales que, además, se hacen explícitas mediante expresiones o símbolos formalmente codificados; y de un plan de clasificación, por medio del cual la esfera de conocimiento, en nuestro caso la perteneciente al arte y a la arquitectura, se divide estructuralmente en una serie de áreas temáticas. Estas áreas se pueden subdividir, a su vez, en áreas menores que se van especificando jerárquicamente, funcionando, en cualquier caso, a modo de marcos generales dentro de los que se distribuyen y estructuran las unidades registradas en el tesaurus, según las relaciones que hayan sido establecidas entre ellas.

Conjuntamente a lo dicho, el AAT es, como todo tesaurus documental, un **vocabulario controlado**, entendiendo este control desde una doble perspectiva. Por una parte, se refiere a la formalización apriorística y predeterminada que caracteriza tanto al sistema de relaciones como a la organización conceptual, ajustándose en ambos casos a un plan previamente establecido.

¹ American National Standards Institute. *Guidelines for Thesaurus Structure, Construction, and Use*. New York, American National Standards Institute, 1980 (ANSI A39.19); British Standards Institution. *Guidelines for the Establishment and Development of Monolingual Thesauri*. 2nd ed. London, British Standards Institution, 1987 (BS 5273); The International Organization for Standardization. *Guidelines for the Establishment and Development of Monolingual Thesauri*. 2nd ed. Geneva, International Organization for Standardization, 1986 (ISO 2788); *UNISIST Guidelines for the Establishment and Development of Monolingual Thesauri*, 2nd ed. Paris, United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization, 1986 (PGI-81/ws/15).

Comentarios bibliográficos

con ellas el modo definitivo en el que los términos artísticos podían ser clasificados, sólo la organización más generalmente aceptada, siendo posibles otras formas de ordenación.

Estas facetas se subdividen, a su vez, en unidades de alcance semántico menor, las jerarquías –identificadas mediante dos letras de referencia–, incluyéndose en esta edición 23 en total de las 40 proyectadas. En el interior de cada jerarquía los términos se estructuran según relaciones de género y especie, representándose dichas relaciones gráficamente y desarrollándose en distintos niveles de especificidad. Finalmente, los términos de un mismo nivel se ordenan de modo alfabético, a menos que el orden cronológico o de otro tipo se muestre mucho más lógico.

Precisemos, en este sentido, que lo que el *AAT* nos ofrece es una clasificación monojerárquica, ya que cada *descriptor* –término preferido– tiene sólo un término genérico (*broader term*), lo que quiere decir que aquél es clasificado en el tesauro en una única posición, la que se ha considerado más general y habitual para dicho término, obviándose otras posibles colocaciones que pudieran ser igualmente viables como consecuencia de su polifuncionalismo o polisemia. Asimismo, las relaciones jerárquicas parte-todo tampoco son operativas en el *AAT*, que sigue, en este sentido, las directrices de ANSI e ISO.

Otra de las características de la obra que comentamos es su condición de lenguaje documental postcoordinado; es decir, en el *AAT* sólo se registran términos que representan nociones individuales, por lo que las palabras que forman los términos compuestos se dividen y clasifican separadamente en sus facetas correspondientes. Ahora bien, los términos simples, y ésta es una de las ventajas que ofrece el tesauro, pueden coordinarse en un proceso posterior al de su fijación y registro, por ejemplo, en el momento de su establecimiento o de su uso por parte de los documentalistas y especialistas. A fin de ayudar en esta labor, tanto en el protocolo de uso (*Guide to use*) como en el Apéndice (*Appendix*) D se nos ofrecen las reglas y normas para la formación de los términos compuestos o, si se quiere, para la reconstrucción de aquéllos que han sido divididos en el proceso de compilación y registro. Con este sistema se consigue reducir el número infinito de unidades terminológicas que son susceptibles de originarse mediante la combinación de términos simples.

Pero esta sección del tesauro no se limita a la representación gráfica de los términos ordenados jerárquicamente; al comienzo de las distintas facetas y jerarquías se ha incluido una serie de informaciones, cuyo propósito es facilitar al usuario su utilización adecuada y su correcta comprensión. Cada faceta viene precedida de una introducción en la que se explica su alcance conceptual y temático, y se señalan las jerarquías de las que consta. Por su parte, al comienzo de cada jerarquía encontramos las siguientes informaciones: el espectro terminológico-conceptual que engloba (*scope*); las relaciones posibles con otras jerarquías (*relation to the other hierarchies*); la forma en la que los *descriptores* han sido registrados (*descriptor form*) –forma

nominal, adjetival, verbal, etc.–; el número total de *descriptores*; y una descripción del modo en el que los términos han sido ordenados (*organization*), especificándose los criterios de división –por función, por tipo de material, por pertenencia a una disciplina determinada, etc.– Esta información se completa, a su vez, con la *synopsis*, que es un resumen o una presentación preliminar gráfica de dicha organización.

Finalmente, esta parte cuenta con un último tipo de información, la denominada *synthesis note*: notas situadas al pie de cada página que sugieren posibles combinaciones con términos pertenecientes a jerarquías distintas. Su objetivo no es otro que el de facilitar la construcción de términos compuestos, los cuales, como hemos dicho, no se encuentran registrados como tales en el AAT.

Sin embargo, no todos los términos compilados en el tesoro aparecen clasificados en la estructura conceptual. En esta sección sólo encontramos los *descriptores*, es decir, los términos que han sido priorizados para su uso en las labores de indización y recuperación de información; por el contrario, los sinónimos y los equivalentes terminológicos en otras lenguas se registran únicamente en la parte alfabética con una referencia que reenvía al término principal. De este modo, se hace efectivo el control de la sinonimia –y por ende del lenguaje y de los usos terminológicos– al que nos referíamos anteriormente: el reenvío indica al usuario que en sus labores de investigación o documentación “debe” utilizar el término principal señalado en vez del sinónimo, catalogado, pues, como un *no-descriptor*.

En consecuencia, la segunda sección, en la que los términos se ordenan según el criterio convencional alfabético (volúmenes II y III), es donde encontramos el repertorio terminológico en toda su extensión y exhaustividad.

En ella, las unidades lingüísticas polisémicas se reduplican tantas veces como conceptos sean susceptibles de representar. Quiere esto decir que los conceptos expresados por la misma forma léxica no se encuentran agrupados bajo una única entrada correspondiente a dicha forma, tal y como ocurre en los diccionarios que solemos utilizar, sino que, de acuerdo con el principio de distinción homonímica característica de los trabajos terminológicos, las unidades lingüísticas son consideradas términos distintos cada vez que representan un concepto diferente, por lo que, en cada caso, aparecen como una entrada individual en esta sección alfabética.

Su función como parte de la estructura de tesoro es dual; en primer lugar, funciona a modo de índice de la sistematización jerárquica, ya que un código de referencia, como hemos dicho, interrelaciona ambas partes, lo que es imprescindible para la localización del término en su faceta y jerarquía correspondiente, sobre todo si el usuario desconoce la materia o es sólo un principiante en ella; en segundo lugar, aporta información sobre cada una de las entradas o términos, información que viene a añadirse a la que se desprende de su colocación respectiva en la estructura conceptual.

El tipo de información que encontramos debajo de cada término o entrada es la siguiente: *line number* o código de referencia; *classification notation*: código

Comentarios bibliográficos

alfabético que permite sustituir el *descriptor* en una base de datos automatizada, indicando su posición relativa en la jerarquía; *alternate term*: señala otras formas gramaticales del *descriptor* necesarias para la indización; puesto que tienen la misma posición en la estructura jerárquica del AAT, sólo aparecen en la parte alfabética; *major source codes*: código que indica la fuente originaria en la que fue encontrado el término; *scope notes*: son breves anotaciones que sirven para clarificar y precisar el significado o el uso de las unidades terminológicas cuando existe peligro de ambigüedad, aunque en ningún caso pueden ser identificadas con las definiciones lexicográficas de los diccionarios. Son de dos tipos: *instructional*, que circunscribe el uso del término al distinguir entre unidades terminológicas cuyos significados se solapan, advirtiendo, además, de otros posibles usos; y *definitional*, que proporciona información complementaria sobre el significado del término cuando éste resulta demasiado impreciso o controvertido. *Lead-in references* (también *use for term*): son los sinónimos y variantes ortográficas de los *descriptores*. Como ya hemos dicho, sólo aparecen registrados en esta parte alfabética y su información la constituye únicamente el reenvío subsiguiente al *descriptor* o término priorizado.

En realidad, este es uno de los problemas que presenta, no sólo el AAT, sino los vocabularios controlados en general: la restricción de la libertad lingüístico-expresiva de los especialistas y el peligro consiguiente de empobrecimiento léxico y estilístico que implica para la disciplina en cuestión.

Espectro terminológico. Por lo que respecta al espectro terminológico comprendido por el AAT, en este tesoro encontramos registrada y clasificada la terminología artística, según su uso en el inglés americano, relativa a las bellas artes, artes decorativas, cultura material y arquitectura, es decir, mucho más de lo sugerido por el título. Sin embargo, pese a su intención globalizadora, en esta edición hallamos aún importantes lagunas, como corresponde, por otra parte, a una obra que no nació con la pretensión de ser definitiva, sino pionera. Efectivamente, la intención principal de esta edición no fue suministrar una lista exhaustiva de términos, sino sólo el número suficiente para desarrollar una estructura clasificatoria en la que deberían ir acomodándose nuevas unidades terminológicas en la medida en que éstas fueran requeridas por los usuarios del AAT. Las limitaciones de tiempo y recursos dieron primacía al vocabulario de la arquitectura, puesto que éste había sido desde los inicios el objetivo prioritario, de ahí que la terminología y la estructura conceptual de este campo sí se encuentren plenamente desarrolladas, frente a otras secciones, como las dedicadas a los objetos relacionados con la comunicación visual y verbal (*Verbal and Visual Communication*) y con el equipamiento (*Equipment*), cuya elaboración exhaustiva se decidió dejar pendiente para futuras ampliaciones y ediciones del AAT. Asimismo, también se contemplaba la posibilidad de extender la compilación terminológica más allá del mundo occidental. De esta forma, podemos decir que uno de los principios fundamentales que guía desde su nacimiento el proyecto

del AAT es el de que éste debe ser una obra abierta, dinámica y en continuo crecimiento².

Además de los *descriptores* y los *no-descriptores*, en el AAT encontramos también otros dos tipos de términos: términos para objetos, clasificados en las secciones *Built, Equipment* y *Verbal and Visual Communication*; y la llamada *supporting terminology*, igualmente en fase de desarrollo en el momento de editarse el AAT (1990), que suministra la terminología necesaria para la descripción de los objetos (materiales, técnicas, atributos físicos, aspectos relativos a su producción, etc.) y la relacionada con su estudio, englobando los campos de la historia, la teoría y la crítica. Esta última queda registrada en la sección denominada *Associated Concepts*. También en esta sección se incluyen términos procedentes de otras disciplinas, no pertenecientes, por tanto, al sector de las artes o de la arquitectura, pero útiles en la medida en que son susceptibles de aparecer en la comunicación entre especialistas y en los documentos, escritos, artículos, etc. que tratan sobre temas propiamente artísticos: es el caso, por ejemplo, de los términos relativos a la economía, a las ciencias medioambientales, a la filosofía, a la política, a la psicología, a las religiones... que podemos encontrar en este tesoro.

Se decidió excluir, sin embargo, la terminología sobre iconografía –mitología, asuntos religiosos, etc.–; así, aunque el AAT contiene términos que nombran objetos de temática y significado simbólico, su presencia en el tesoro se basa únicamente en su identidad como objetos, y no en lo que ellos puedan representar en un contexto artístico determinado³.

Desde el punto de vista idiomático, pese a que el AAT se basa fundamentalmente en la terminología artística según su manifestación en el inglés americano, también tienen cabida en él aquellos términos pertenecientes a otras lenguas que suelen aparecer con tanta frecuencia en las fuentes estadounidenses, que se pueden considerar, de hecho, como parte de sus propios usos terminológicos⁴.

Por lo que concierne al *corpus* documental que ha servido de base para la compilación de los términos, según hemos indicado, en las pp. 65-140 del vol. I se cita la bibliografía utilizada, cuya amplitud pone de manifiesto la exhaustividad del proceso de búsqueda llevado a cabo. No obstante, en esta edición del AAT el grueso

² Para atender a este fin fueron establecidas conjuntamente unas bases de datos provisionales en las que debían irse registrando los nuevos términos propuestos que, posteriormente, un equipo de especialistas se encargaría de estudiar, clasificar o, en su caso, rechazar.

³ Uno de los proyectos que el *Vocabulary Program* tiene actualmente entre manos es, precisamente, el Léxico Multilingüe sobre Objetos Religiosos (*Multilingual Lexicon of Religious Objects*), proyecto que inició su andadura en Septiembre de 1994.

⁴ En relación con este aspecto, el *Vocabulary Program* de la J. Paul Getty Trust también se encuentra embarcado en un nuevo proyecto, el Proyecto Multilingüe del *Art & Architecture Thesaurus*, que amplía de modo considerable las pretensiones originarias del AAT. El objetivo es desarrollar un tesoro multilingüe relativo a las Arquitectura y a las disciplinas artísticas, en el que queden registrados los equivalentes terminológicos en diversas lenguas. De hecho, el léxico sobre objetos religiosos al que nos referíamos en la nota anterior nació como un experimento piloto para probar la viabilidad y operatividad de dichas equivalencias.

Comentarios bibliográficos

del repertorio terminológico procede de los cuatro principales vocabularios controlados ya existentes en el campo del arte, de la arquitectura y de las humanidades en general en el momento de su elaboración: *Avery Index to Architectural Periodicals*; *Library o Congress Subject Headings (LCSH)*; *RIBA Architectural Periodical Index* y el *RILA (International Repertory of the Literature of Art)*.

Objetivos y utilidades. De acuerdo con su tipología y con las motivaciones originarias que pusieron en marcha el proyecto del AAT, el tesoro encuentra su mayor campo de uso en relación con el trabajo documental. Su principal objetivo es, pues, facilitar la indización y catalogación de la información relativa al patrimonio histórico-artístico, así como mejorar y agilizar la recuperación de dicha información en las bases de datos. Esta función es de capital importancia debido a que en los últimos años tanto las instituciones oficiales y privadas como los particulares están haciendo disponible su información por vía electrónica, proceso que no ha hecho más que intensificarse con la difusión y “democratización” de “la red”. La búsqueda con un vocabulario controlado como herramienta resulta mucho más efectiva, al ofrecer éste un mapa de las relaciones existentes entre conceptos y términos y, asimismo, permitir el empleo de una terminología más exacta, lo que reduce considerablemente el campo de búsqueda.

En conexión con el tipo de terminología registrada, el material que puede ser catalogado utilizando el AAT es muy amplio: piezas artísticas de todas clases y elementos relacionados; contenidos de libros, artículos y fuentes teórico-literarias; documentos de archivos; dibujos y diseños arquitectónicos; fotografías, diapositivas y medios audiovisuales en general; etc.

De hecho, a lo largo de estos años el AAT se ha convertido en la mayor herramienta internacional actualmente en uso. Bibliotecas, archivos, museos, colecciones y servicios de diapositivas y fotografías; servicios internacionales de índices bibliográficos; instituciones gubernamentales para la custodia del patrimonio público; arquitectos y profesionales de la construcción; anticuarios y galerías de arte; servicios fotográficos comerciales... utilizan el AAT de la J. Paul Getty Trust para analizar y describir sus recursos y fondos

Ahora bien, debido a su conformación, la utilidad del tesoro no se reduce únicamente al trabajo documental. En primer lugar, facilita las labores de redacción a los propios especialistas en la materia, ya que, al identificar los sinónimos y diferenciar los términos de significación próxima mediante su disposición en una estructura jerárquica, permite la selección de la terminología exacta y apropiada para aquello que se quiere nombrar. En segundo lugar, puesto que ha sido diseñado para desenvolverse en ese medio, el tesoro también se nos revela como un instrumento de primer orden en los procesos de investigación llevados a cabo con bases de datos informatizadas.

En relación con el primer aspecto señalado, el hecho de que el tesoro presente una doble ordenación de los términos compilados –jerárquico-conceptual y

alfabética— no deja de tener su interés, pues ofrece la posibilidad de realizar dos tipos de búsqueda, que además pueden complementarse: averiguar la forma terminológica correcta y adecuada para un concepto que se quiere expresar; o indagar sobre el significado de un término determinado, bien porque se desconoce, bien porque resulta ambiguo. Se cubren así los dos tipos de “recorridos” discursivos propios de toda situación comunicativa: la producción de textos y la interpretación de los textos producidos.

En cualquier caso, son muchas las ventajas y posibilidades que encierra el tipo de repertorio terminológico que constituye el AAT; incluso podríamos decir que, después de casi diez años desde su primera edición, y casi veinte desde que se iniciara el proyecto, aún nos encontramos en pleno proceso de exploración e investigación al respecto, sobre todo ahora que, como veremos a continuación, el AAT ha superado las limitaciones del papel impreso y se ha incorporado a los servicios Web ofrecidos por Internet.

Ediciones posteriores. Efectivamente, la aventura del AAT no cesó con la publicación de la edición de 1990 que actualmente comentamos. A lo largo de esta última década se han lanzado al mercado otras ediciones, que no hacen más que manifestar el esfuerzo y el trabajo continuado llevado a cabo por los miembros del *Vocabulary Program Department*, así como por las instituciones y especialistas que colaboran con ellos en este gran macroproyecto que tiene por objeto principal la compilación, clarificación y ordenación de la terminología relativa al arte y la arquitectura.

Puesto que estas ediciones posteriores no constituyen el motivo de nuestro análisis, sólo las mencionaremos, a fin de que el lector sepa de su existencia y pueda, si así lo desea, consultarlas, indicando los cambios más significativos introducidos.

En el verano de 1992 ya vio la luz un primer suplemento del AAT de 1990, pero lo más importante de aquel año fue su edición, por fin, en formato electrónico: *Art & Architecture Thesaurus: Authority Reference Tool. Edition Version 1.0 (AAT:ART)*. Dos años más tarde, en febrero de 1994, estaba lista la segunda edición del AAT, también a cargo de la Oxford University Press. Los cinco tomos que llegó a alcanzar nos indican el ingente volumen de términos registrados.

Entre los cambios más importantes que presenta esta edición destaca, en primer lugar, la ampliación del número de jerarquías, hasta 33, diez más respecto de la edición de 1990, y el aumento del número de términos, alcanzando un total de 87.499.

Asimismo, la estructura conceptual del AAT aparece en algunas de sus secciones completamente reconfigurada, ya que durante el proceso que se llevó a cabo para completar las nuevas jerarquías, las veintitrés originarias también experimentaron cambios: numerosos términos fueron añadidos, otros trasladados y sólo en casos muy concretos se procedió a su eliminación; además, algunas jerarquías fueron red denominadas y otras, divididas, originándose así jerarquías nuevas a partir de las

Comentarios bibliográficos

ya existentes. Hay que señalar también la importante expansión experimentada por la terminología perteneciente a la jerarquía *Information Forms* (en la primera edición, *Document Types*), así como la incorporación de numerosas jerarquías a la faceta *Objects*, de gran interés para museos, colecciones y servicios de fuentes visuales.

Sin embargo, a diferencia de la edición de 1990, esta estructuración sí se presenta como definitiva, pues provee por primera vez y de modo pleno un vocabulario estable con una estructura ya completamente adecuada para la incorporación de futuras adiciones.

Otro de los aspectos que resulta incrementado en esta segunda edición del AAT es el propio espectro terminológico, al agregarse al vocabulario los términos procedentes del campo de la conservación artística.

La sección alfabética también presenta algunos cambios interesantes, sobre todo en relación con el tipo de información suministrada para cada término. Señalamos entre las nuevas incorporaciones: *the history note*, que indica los cambios experimentados por el término desde la primera publicación del AAT en 1990; *the UK descriptor*, equivalente en inglés británico. Aparece como una entrada individual que reenvía a la entrada americana con la referencia *SEE*; y *the related terms*, términos semánticamente asociados pertenecientes a otras jerarquías. La introducción de este tipo de relaciones asociativas, pese a que no se especifica cuál sea su naturaleza o tipo, es fundamental, pues amplía el sistema relacional en el que se basa todo tesoro, limitado en el AAT de 1990 a las relaciones de equivalencia o sinonímicas y a las jerárquicas de género y especie, según hemos visto.

Al mismo tiempo que esta edición impresa del AAT, en 1994 también aparecieron ediciones en formato electrónico: *Art & Architecture Thesaurus, Second Edition with the Authority Reference Tool, Versión 2.0 (AAT:ART 2.0)*⁵, que ampliaba la versión anterior (1.0) de 1992; otra edición en formato USMARC⁶ y otra más en formato ASCII⁷, extractada de la versión completa en USMARC.

Todas estas versiones se acompañaron, además, de una guía o manual: *Guide to indexing and cataloging with the Art & Architecture Thesaurus*⁸.

Pero, nuevamente, la experiencia del AAT no terminó con estas ediciones posteriores. Como hemos apuntado, desde principios de 1997 este tesoro se encuentra disponible gratuitamente en las páginas Web de Internet (http://www.gii.getty.edu/aat_browser). Es más, en la actualidad han dejado de publicarse ya las ediciones impresas. Sí existen, sin embargo, nuevas ediciones del AAT en formato electrónico, creadas especialmente para aquellas organizaciones que desarrollan sus propios sistemas de gestión de datos: *Art & Architecture Thesaurus sample data file (Record*

⁵ New York, Oxford University Press, 1994.

⁶ *Art & Architecture Thesaurus: USMARC Authority Format (AAT:USMARC)*, Versión 2.0

⁷ *Art & Architecture Thesaurus: Authority Record Format (AAT:REC)*, Versión 2.0

⁸ Edited by Toni Petersen and Patricia J. Barnett, New York, Oxford University Press, 1994.

format) (Windows 3.1/95/NT); *Art & Architecture Thesaurus sample data file (MARC format)* (Windows 3.1/95/NT).

El AAT, vocabulario interactivo. Terminaremos nuestro comentario sobre el AAT refiriéndonos a otro de sus rasgos fundamentales: su carácter interactivo. Así es, en su pretensión de constituirse en un vocabulario dinámico y abierto, el AAT cuenta con la participación de los usuarios, quienes son animados a colaborar en el crecimiento y proceso de actualización de la terminología artística mediante la proposición de términos candidatos (*candidate terms*).

Puesto que éste constituye uno de los principios fundacionales del AAT, en la edición de 1990 ya encontramos para atender a este fin un procedimiento formal de comunicación canalizado a través de dos tipos de formularios, que son los que se incluyen en los apéndices B y C, destinados a su reproducción y uso. Uno de ellos (*candidate form*), para la proposición de nuevos términos; y el otro (*comment form*), para la realización de todos aquellos comentarios que se consideren pertinentes.

También en su versión Web se ha desarrollado un sistema que permite aceptar contribuciones electrónicas de nuevos términos.

Este procedimiento interactivo comporta la ventaja de que permite cubrir con mayor efectividad las lagunas terminológicas existentes; incorporar la nueva terminología que va surgiendo en el terreno del arte y de la arquitectura, de modo que ésta puede mantenerse completamente actualizada; y, sobre todo, la de no trabajar con un vocabulario estático.

Además de esta colaboración de los usuarios, un equipo de expertos se encarga de la continua revisión del AAT, todo lo cual asegura que el tesoro constituye el reflejo veraz de la terminología artística y arquitectónica en su manifestación actual.

La importancia del AAT. La importancia del AAT en su edición de 1990, puesto que no puede ser considerado como una obra definitiva, según hemos visto, reside principalmente en dos factores, independientemente del indudable valor que posee como herramienta de uso para los especialistas en arte y arquitectura.

Por una parte, en la magnitud del proyecto que a través de él se deja entrever; un proyecto orientado a optimizar las nuevas vías de comunicación en el campo de la información especializada relativa a las artes y a las humanidades en general, caracterizado por su intención globalizadora, y del que el AAT viene a ser su primera manifestación efectiva.

Por otra, en la propuesta de un modelo operativo para la ordenación y clasificación de términos artísticos. De manera que las reformas posteriores señaladas deben ser interpretadas sólo como cambios efectuados sobre un sistema y una estructura ya configuradas en sus líneas básicas.

A mi juicio, este es, de hecho, el aspecto más importante del AAT desde el punto de vista de los usuarios españoles. Pese a que no son pocos los documentos en lengua inglesa que los especialistas en arte y arquitectura debemos consultar y manejar en nuestras investigaciones, siendo el AAT en este sentido un excelente

Comentarios bibliográficos

instrumento a través del que verificar y precisar el alcance significativo de la terminología inglesa, no debemos olvidar, sin embargo, que este tesoro nos muestra la estructura nocional y jerárquica del dominio artístico, tal y como éste se nos revela en dicha lengua, no coincidente, por tanto, con la nuestra, pues es difícil encontrar, salvo casos muy puntuales, una exactitud semántica en los equivalentes terminológicos.

Por eso, como decimos, el valor del AAT se encuentra fundamentalmente en su condición de modelo, en su propuesta de un sistema de actuación terminológica válido, sobre el que, no obstante, deberán realizarse los cambios y reformulaciones que un estudio serio y riguroso muestre pertinentes, a fin de hacer viable su adecuación a nuestros usos lingüísticos y a la especificidad de nuestra terminología y de nuestra estructura nocional.

SCHNEIDER, Marius, *El Origen musical de los animales símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1968.

Lucía Parrado Domínguez

Marius Schneider (1903-1982), gran musicólogo y estudioso de la mitología y cosmología antiguas, conjuga en esta obra las tres facetas, en un intento de suma cosmológica del significado de la música. Escrita en lengua castellana durante la estancia del profesor en Barcelona, fue publicada en 1946. La presente edición ha sido cedida por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, e incluye dibujos, fotografías, gráficos y cosmogramas originales facsímiles que el propio autor realizó, así como ejemplos de música escrita.

El origen musical de los animales-símbolo nos introduce en el mundo de la mitología y el ritual de las culturas totemísticas, ámbito que Schneider denomina *pensar místico*.

El capítulo primero, bajo el título de “Cantan los animales”, desarrolla la tesis del *ritmo común*, concepto esencial a lo largo de este ensayo. La imitación realista de los sonidos de animales se justifica por un razonamiento que es la base del pensar místico: entre hombres y animales se observan analogías, factores S o comunes, que los relacionan y que se denominan *ritmo común*. Factores como el timbre de la voz, el aspecto corporal, el movimiento, el carácter, forman parte de los ritmos. La voz constituye el criterio más importante en el parentesco místico del hombre con los animales: así del grado de realismo en la imitación de las voces animales dependía la eficacia de los sacrificios rituales.

El concepto de ritmo-*símbolo* se origina a partir de ese ritmo común, esto es, el factor S, el cual se manifiesta idéntico en diferentes campos análogos. Según Schneider, todo símbolo es un conjunto rítmico que incluye los ritmos comunes esenciales de una serie de fenómenos. El símbolo es entonces, por ser ritmo esencial, la más alta realidad de los fenómenos. La última *verdad* de un objeto reside en su ritmo y no en su aspecto material.

El plano acústico o musical es entendido aquí como el más real y el oído se convierte en el órgano de recepción sensorial más importante. Ahora bien, si todos los ritmos son acústicos, la imitación por parte del símbolo puede ser directamente sonora o indirectamente, esto es, transposición de ritmos no acústicos en el plano acústico. El ritmo-*símbolo* se convierte en la imitación más perfecta, mientras que la imitación formal sólo es parcial y secundaria.

A partir de esta idea se desarrollan los diferentes campos análogos que entran en relación y forman un entramado sistema de correspondencias místicas.

En el capítulo "Cantan las piedras" se nos presenta la analogía entre los animales esculpidos en los claustros de dos templos y sus correspondientes sonidos. Se trata del Claustro del Monasterio de San Cugat del Vallés y del de la Catedral de Gerona. Construidos a finales del siglo XII, los capiteles representan una serie de animales que sugieren una relación con los sistemas musicales de India. A cada animal corresponde un elemento (tierra, aire, fuego y agua) y un sonido, con lo que se ha realizado una transcripción musical de estos capiteles.

Las tradiciones chino-iránica y griega se reúnen en un compendio de cosmología que ocupa varios capítulos. Los diferentes campos relacionables se van ampliando y se ilustran en gráficos sugerentes: animales, elementos, planetas, sentidos, estaciones, zodíacos, sonidos e instrumentos musicales, sin olvidar un elemento tan importante como el *ethos* que cada ritmo-*símbolo* conlleva.

Para terminar la descripción de las relaciones místicas entre el cielo y la tierra aparece la figura del Árbol de la Vida, símbolo material del sonido musical o de la palabra, que son los medios de comunicación por excelencia entre los dos ámbitos.

Sugerente de principio a fin, este ensayo supone la reconstrucción de un sistema de correspondencias místicas arraigado en la cultura megalítica (hacia el 2000 a.c), en un ámbito geográfico muy amplio, área oriental (Asia) y occidental (Mediterráneo). Este sistema debió ser una doctrina secreta pues, según el autor, ningún documento histórico la expone de manera sistemática, aunque gracias a los estudios etnográficos e históricos sus ideas se traslucen en las mitologías antiguas y en los objetos que estas culturas nos han legado.

GOY DIZ, Ana: *El Arquitecto baezano Bartolomé Fernández Lechuga, Jaén, Universidad de Jaén, 1997.*

María Soria Montañez

Este libro surge por el deseo de conocer, por parte de su autora, la profesora Ana Goy Diz, la figura del arquitecto Bartolomé Fernández Lechuga, personaje que gozó de gran prestigio a principios del siglo XVII en Galicia, pero que sin embargo en Andalucía, lugar donde nació, era menos conocido.

La obra trata de esclarecer y acercar al lector el trabajo de este arquitecto, así aparece estructurada atendiendo a las distintas etapas que marcaron la tendencia artística del personaje. Con este estudio, su autora intenta además descubrir las causas de la escasa acogida que este autor tuvo en Andalucía en contraste con el decisivo trabajo que realizó en Galicia que lo coloca como una figura importante dentro de la última generación del Renacimiento gallego.

Fernández Lechuga, nace en Baeza y su período de formación lo realiza en Granada, ciudad donde comienza a trabajar, que se encuentra ahora en decadencia artística, tras un pasado glorioso, muy querida por los distintos monarcas debido a su historia, al ser la última ciudad conquistada de la Península.

Este arquitecto formado en la tradición del renacimiento italiano (Palladio, Vignola, Alberti, sin olvidar a Vitruvio, autor de la Antigüedad), al no poder prosperar en Granada decide marcharse a Galicia donde es contratado como maestro de obras en el Monasterio de San Martín Pinario. Su situación va mejorando, y gracias a él las formas del clasicismo andaluz se introducen en Galicia, llegando a tener tras su marcha numerosos seguidores. Aquí trabaja para distintas órdenes religiosas, para la Universidad y otras instituciones, llegando a alcanzar gran fama. Pero, cuando parecía asentarse en la ciudad de Santiago de Compostela vuelve a Granada debido a su nombramiento de maestro mayor de los Palacios de la Alhambra, donde trabaja hasta su muerte en 1644. En esta ciudad pasa los últimos años de su madurez artística, pero nunca llegará a tener aquí el renombre alcanzado en Galicia, por lo que hoy día su figura es bastante desconocida en Andalucía, donde, como esta obra muestra, son escasas las obras que realizó.

Este libro es un magnífico estudio monográfico sobre el arquitecto Fernández Lechuga, siguiendo en su desarrollo un hilo cronológico la autora analiza de forma exhaustiva su obra donde se aprecia una clara evolución hacia el nuevo estilo que se impone en detrimento de las formas renacentistas: el Barroco.

Es un estudio concreto y científico de esta figura del Renacimiento español donde se exponen los pormenores sobre la vida y obra de dicho personaje, que muestran una importante labor de investigación.

Como apoyo a la descripción de las arquitecturas, aparecen en el libro planos e ilustraciones que ayudan a una mejor comprensión de la labor arquitectónica de Fernández Lechuga y además permiten ver su evolución hacia el nuevo estilo. También nos ofrece una completa documentación bibliográfica acerca del personaje y su labor como arquitecto, tanto en Granada como en Santiago.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena.* Murcia, Academia Alfonso X El Sabio-Obispado de Cartagena, 1997.

Juan Antonio Sánchez López

Mucho antes de que Suger de Saint-Denis expusiese sus ideas sobre la vía anagógica, el pensamiento eclesiástico ya había asumido la convicción de estirpe neoplatónica que suele reconocer en la pureza del oro y la presencia rutilante de las gemas que resplandecen sobre el altar y los ornamentos litúrgicos una manifestación de la hermosura y la sabiduría divinas. Sin abandonar del todo tales presupuestos, la literatura contrarreformista, por la boca y la pluma de San Carlos Borromeo y la cobertura jurídica prestada por las Actas del propio Concilio, retomaría la cuestión siglos después. Si bien, aquella idea de Teofanía mística inherente a la mentalidad de la época medieval experimenta en estos momentos una transformación conceptual que, siempre bajo los “sempiternos” requerimientos a la dignidad y el decoro, cede el testigo más que nunca a la noción de dramatización litúrgica. Las artes decorativas secundarán a partir de entonces unas renovadas apetencias de aparato y pompa que la Iglesia Católica instrumentalizará en su provecho como resorte escénico y componente indisociable de toda una parafernalia simbólica, entendida como un arma más de la política propagandística y militante desplegada contra sus enemigos.

De hecho, el triunfo de esa emoción desbordante y comunicativa inherente al espíritu barroco sólo pudo ser posible gracias a una perfecta y sincrónica integración de las artes. No bastaba que la retórica discursiva de la iconografía escultórica y pictórica se explayase a sus anchas a través de las cúpulas y muros de los templos. Hacía falta la complicidad de otras artes para que ese *Theatrum Sacrum* “funcionase” a pleno rendimiento. Así, la salmodia monocorde, pausada y solemne del oficio litúrgico actúa de hilo conductor para la revelación de un misterio, cuya “comprensión” pasa por pulsar hasta el acoso la capacidad admirativa del espectador mediante los sonos musicales que acompañan la atmósfera del rito envuelto entre nubes de incienso, destellos de plata y cascadas de oro y seda “apresadas” en casullas, dalmáticas, mitras y capas pluviales. Vista, olfato y oído preparan el espíritu del fiel

Comentarios bibliográficos

para la comunión con la divinidad, a la que terminan sumándose el gusto y el tacto. No en balde, la “vía unitiva” demanda del individuo una entrega incondicional que requiere la participación plena de los cinco sentidos.

Dentro de esa magnificencia del culto, la obra de Manuel Pérez Sánchez objeto del presente comentario se aproxima a uno de los componentes esenciales de ese *atrezzo* litúrgico destinado a seducir la vista como es el ornamento bordado y textil. Un libro que, justo es decir, posee un doble interés. Primeramente, por salir al paso de la paradoja, a veces chocante, que surge al comprobar el desajuste entre la importancia extraordinaria detenida por esta arte decorativa en el patrimonio español y la todavía acuciante anemia historiográfica de estudios especializados en su estética, historia y problemática, situación que, en ningún caso, sería aplicable al campo de la platería a la vista de la extensa bibliografía disponible. En segundo lugar, al primar un acertado enfoque sociológico y antropológico con el que el autor aborda, además de los aspectos documentales, técnicos y artísticos, otras cuestiones que enriquecen el planteamiento del tema. Ello denota, no sólo su sintonía con las recientes corrientes metodológicas que tienden a la interpretación interdisciplinar de los productos culturales, sino que también contradice la inercia y la deformación positivista que por fortuna, comienza a ceder su hegemonía a otros enfoques alternativos y/o complementarios que, en definitiva, permiten contemplar este género de estudios sobre artes decorativas como mucho más que interminables sucesiones catalográficas de piezas inconexas de su entorno, de sus motivaciones, en suma, de su propia vitalidad como creación además de manifestación artesanal.

Tras reconocer y denunciar el desinterés y el desprecio sufrido por el ornamento litúrgico hasta fechas recientes, como consecuencia de desacertadas interpretaciones del Concilio Vaticano II, cuando no del desdén de la crítica hacia lo que venía considerándose como simples labores domésticas, el autor puntualiza la nomenclatura específica que define las tipologías de piezas, examinando la antigüedad y evolución de la vestidura litúrgica desde la sencillez a la ostentación que, como nota perenne y ajena a cualquier polémica, sancionan, en cualquier caso, su vinculación a lo sagrado. Desde ahí, el autor afronta en seis capítulos los altibajos, circunstancias y singularidades experimentadas por la morfología y técnica del ornamento bordado en función del gusto, los intereses y la personalidad de otros tantos sectores de comitencia, dedicando los dos últimos epígrafes a la indumentaria de la imagen y a las fórmulas de provisión (donación o adquisición) de tales conjuntos textiles. En concreto, desfilan por sus páginas todas las “fuerzas vivas” de la Diócesis de Cartagena.

Como es de suponer, la Catedral, con su Obispo y Cabildo a la cabeza, figura en la posición dominante de esta clientela, según corresponde a la naturaleza privilegiada de un templo que se veía literalmente “obligado” a manifestar de manera constante, a través de una dilatada serie de ritos y ceremonias la presencia de la Sede que gobierna la comunidad de creyentes, hasta el punto de asimilar el consumo

suntuario a una auténtica razón, si no de Estado, sí de demostración de *status*. A tales pretensiones se sumarían las exigencias implícitas por un intenso calendario de fiestas y conmemoraciones que imponía contar con un ajuar lo suficientemente nutrido para sostener el culto con el decoro correspondiente a la categoría del edificio catedralicio, lo cual, dicho en otras palabras, representaba una verdadera sangría – aunque aceptada gustosamente– de las arcas capitulares. Ornamentos para el servicio de Altar, insignias procesionales, colgaduras, doseles y sitiales que completan el mobiliario introduciendo la oportuna nota de dignidad, la dotación particular de las capillas señeras y los espléndidos pontificales de los obispos configuran apartados puntuales que el autor resuelve desde una perspectiva universal que sirve de explicación y prelude a las circunstancias particulares y los ejemplos seleccionados y contenidos en la documentación manejada.

Dada su dignidad de segundo templo de la diócesis de Cartagena, era evidente que la Colegiata de San Patricio de Lorca no podía quedarse atrás en su afán de emular y aún parangonarse a la propia Catedral. Y, desde luego, casi lo consiguió hasta el punto de convertirse en una réplica fiel y exacta de cuanto sucedía en Murcia. Por desgracia, los avatares históricos han arrasado con la mayor parte de lo que, un día, fueron los frutos de tamaña obsesión, pese a las férreas limitaciones padecidas debido a la pobreza de la Fábrica. Una situación similar vivirán las parroquias murcianas, a medio camino entre el esplendor y la penuria, según el signo de los tiempos, los recursos económicos y la capacidad de sus administradores para generarlos, de lo cual se infieren diferencias abismales tanto en la calidad como en la cantidad de los ornamentos textiles y preseas de platería que irían engrosando el ajuar de cada una de ellas. Es en este punto, donde la incidencia de las diferencias sociales se intuye más poderosa, en tanto la capacidad de recuperación, renovación y crecimiento en momentos críticos se hará notar de modo súbito y progresivo en aquellos templos cercanos y favorecidos por los sectores aristocráticos y/o acaudalados de la ciudad.

Aparte del carisma específico de cada cual, la promoción del ornamento litúrgico en el marco de las órdenes religiosas obedece a la injundia y religiosidad de sus patronatos y familias protectoras y también a la tendencia hacia la autarquía estimulada por la propia dinámica del *modus vivendi* monástico, en la que todavía no resulta extraño encontrar talleres con diestros operarios entre sus regulares. A propósito de ello, el autor recoge un caso pintoresco protagonizado en el siglo XVII por el aristócrata Ginés de Rocamora quien, a su muerte, hizo donación a la comunidad del Convento del Carmen de Murcia de un insólito “regalo”, consistente en un esclavo morisco que, al parecer, poseía excepcionales dotes como experto bordador y que, supuestamente, habría introducido a otros frailes en la técnica y dominio de este arte.

Pero si existen unas instituciones donde la rivalidad y la ostentación rebasan las lindes del delirio y del paroxismo esas son las Hermandades y Cofradías que,

Comentarios bibliográficos

en el caso de las murcianas y como aún sucede con las andaluzas, no han dado por cerrado todavía el proceso generador de nuevas obras, hasta el punto de ser estas corporaciones las que mantienen y han permitido la supervivencia de tales oficios artesanos en el momento presente. El afán de evidenciar una mayor antigüedad, riqueza y/o privilegios de lo más pintoresco, variopinto y apócrifo justifica el derroche de lujo plasmado en la confección de insignias y estandartes. Con ello el ornamento textil trasciende la función meramente ornamental y simbólica para identificarse con el “complejo” de superioridad que cada Cofradía tiene de sí misma sobre las restantes en su pretensión de recabar la mayor cantidad de prerrogativas y adeptos.

Más discreto por su ubicación, que no por su vistosidad, se muestra el ajuar de los oratorios privados institucionales o particulares. Estos últimos, instalados en las habitaciones de casas y palacios señoriales, son trasunto de la manifestación más personal de la devoción religiosa de los propietarios, concitada en torno a improvisadas –y a veces no tanto– capillas donde se rinde culto espontáneo a esculturas, pinturas o láminas con las advocaciones preferidas, sin descartar siquiera la incorporación de importantes piezas retabísticas a los mismos.

Muy acertado ha sido el desglosar en un capítulo monográfico –que hubiera sido deseable desarrollar más ampliamente– la compleja trama antropológica que embarga el fascinante y controvertido tema de la indumentaria de la imagen, ya tratado por otros historiadores del arte integrándolo en estudios de conjunto sobre diversos aspectos de la religiosidad y la cultura del Barroco. Así, se recuerdan las constantes prohibiciones y mandatos episcopales contra ese lujo mundano y “provocativo” y esa proliferación de guardarropas marianos que San Juan de la Cruz calificara de “*ornato de muñecas*”. Sin embargo, la costumbre arraigaría con tanta fuerza entre el público que, como con atinada perspicacia señala el autor, el intento de suprimirla habría de ser, sin duda alguna, uno de los más estrepitosos fracasos primero, del rigorismo eclesiástico y, después, de la crítica ilustrada en su desafortada campaña de aniquilación de los “excesos” del Barroco. Y es que ¿quién podría pretender negar a la mismísima Virgen, Reina de Reyes según la mentalidad popular su derecho a vestir como (mucho más que) una dama de alto copete? Sin duda, un “loco” por otra parte muy cuerdo. Pero es que ¿acaso pasión y razón no son sino las dos caras de la misma moneda de cada individuo? Y muchas veces el Arte ¿no es acaso una locura?

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: *!Agua va!. La higiene urbana en Madrid (1561-1761)*. Colección Marqués de Pontejos. Edita Caja Madrid. Madrid, 1998.

Rosario Camacho Martínez

Entre las publicaciones surgidas este año con motivo de la conmemoración del IV Centenario de la muerte de Felipe II, Caja Madrid edita este trabajo de la profesora Blasco Esquivias, una de las grandes especialistas en el conocimiento de la capital de España, como avalan otras publicaciones suyas al respecto, entre las que hay que destacar: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*. *Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Calos III (1991)*, o *El tratado de Teodoro Ardemans sobre Ordenanzas Urbanas de Madrid (1719)*, que incluye la edición facsímil de las Ordenanzas de Ardemans (1992).

El libro que hoy comentamos, cuyo expresivo título de *!Agua va!* responde a la práctica vergonzante de evacuación de las inmundicias que era habitual entre los madrileños y que continuaría, pese a algunas ordenanzas, hasta la llegada de Carlos III, proporcionando a los detractores de la Corte sobrados argumentos para asentar una crítica negativa, es un estudio riguroso, global, extraordinariamente bien documentado que supone un conocimiento profundo de los archivos, centrado sobre la suciedad que el ser humano produce y la necesidad de su evacuación en una ciudad concreta, Madrid. Y, aunque pueda resultar extraño, es también sugestivo. El tema ha sido tratado por la autora con seriedad, no exenta de sentido del humor, con una gran erudición, manejo de fuentes documentales y literarias, con un análisis pormenorizado de la normativa y estudio comparativo de las diferentes soluciones técnicas propuestas, extrayendo un discurso ameno, perfectamente integrado en el contexto histórico y urbano de la ciudad.

El estudio arranca de 1561 fecha en que en esta pequeña villa del centro de España Felipe II fijó la residencia de la Corte, lo que produjo su crecimiento acelerado e incontrolado durante gran parte de la Edad Moderna, ya que la explosión demográfica y constructiva, que incidiría fuertemente en el proceso especulativo del suelo, no se acompañaba del adecuado sistema de saneamiento. El rey, tan eficiente en la mayoría de sus planteamientos, se quejaba de tres cosas que no había podido conseguir y la primera era tener limpias las calles de Madrid, a pesar de que, al menos desde 1567, funcionaba un cuerpo de barrenderos. Pero aunque desde bien pronto se dedicó atención prioritaria a los vertidos, fue una asignatura pendiente durante dos siglos. Así en Madrid, rica en aguas subterráneas pero carente de cloacas, entre lo que salía por las ventanas y puertas y lo que emanaban las calles de esta ciudad minada por cuevas y subterráneos, con sus zanjas cuajadas de porquería, la amenaza a sus viajes de agua, las repugnantes “mareas” en invierno, los restos de tierra y

Comentarios bibliográficos

casco de las obras, los carros “chirrones” atascándose en el fétido lodo, se formaba una desagradable polución que hoy hubiera hecho clamar a los ecologistas, y en ocasiones se llegó a temer por la salud de sus habitantes, aunque muchas veces se ignoraban las normas sobre higiene escudándose en su clima benigno, que contrarrestaría esos efluvios, e incluso se intentó presentar como la situación más adecuada para mantener el equilibrio sanitario. Afortunadamente, el *Discurso político y físico del Dr. Juanini* es una muestra de la reacción científica a estas vulgares y acomodaticias teorías.

Beatriz Blasco, con una metodología impecable, estudia las diferentes normas y acuerdos que fueron emanando de la Junta de Policía, de la de Limpieza y Empedrados, del Consejo, la política de los corregidores y del ayuntamiento, etc., analizando rigurosamente los documentos, textos y proyectos técnicos que se propusieron para erradicar el problema en una ciudad donde, por su situación, no era fácil aplicar otros sistemas que resultaban eficaces en algunas ciudades europeas.

Una vez asentado Felipe V en el trono, y nombrado corregidor el marqués de Vadillo que contaba con la eficiencia de dos grandes técnicos, Pedro de Ribera y Teodoro Ardemans, parecía llegado el momento de eliminar la suciedad urbana, y aunque no se lograría, se dan una serie de pasos que facilitarán los logros de Carlos III y sus técnicos.

Fue importante recurrir a un experto en técnicas constructivas e hidráulicas, Ardemans, cuyo proyecto, innovador para su tiempo (1717), aunque fallido y todavía con deficiencias, supone el primer intento científico para sanear Madrid, y su estudio y análisis por parte de la autora es excelente, así como el de las tentativas de continuación y aplicación del mismo que llevara a cabo José Alonso de Arce, mejorando los principios enunciados por aquel; sin embargo las consecuencias que para Madrid tuvo el incendio del Alcázar relegarían el proyecto, ofreciendo también gran interés la polémica que se desató en torno a la capacidad de los artífices españoles para acometer esta empresa en la que Arce demostró su afán de renovación e interés por la ciudad.

La propuesta más seria del reinado de Fernando VI fue la de Jaime Bort, ya dentro de ambiente ilustrado y científico que caracteriza esta etapa. Enviado en 1750 a Francia y Flandes para que conociera los sistemas de limpieza empleados en París, Bruselas y otras ciudades, presentó un proyecto con diferentes soluciones, que enlazaba con la propuesta de Arce aunque abaratándolo y perfeccionado con la experiencia adquirida en el viaje; pero la muerte de Bort y la caída de Ensenada, con el retroceso político que desencadenó, la oposición de los madrileños por las grandes inversiones que suponía, y las dificultades económicas del Ayuntamiento, lo convirtieron en un intento fallido. No obstante todos estos empeños serían la base para que, en el reinado de Carlos III, prosperase la “Instrucción para la limpieza” de Francisco Sabatini, que conllevaba la aplicación de un sistema sanitario elemental y económico, aplicado con resultados positivos en otros lugares de Europa, y que

pese a las tentativas y críticas que hubo para paralizarlo, alcanzaría el éxito precisamente por su sencillez, economía y rapidez, y por la necesidad perentoria que había de solucionar este problema secular en una ciudad moderna.

El estudio magníficamente editado, se acompaña con una muy completa recopilación gráfica que no se ciñe sólo a los proyectos y planos, o detalles de los mismos, sino que ofrece también una iconografía complementaria muy adecuada tanto de grabados y dibujos de época como fotografías de cuadros, en lo que ha colaborado J. Baztán, y los textos explicativos constituyen una lectura paralela. Hay que añadir la excelente y amplia bibliografía, completamente al día, que aquí se presenta.

En resumen, un brillante trabajo sobre un tema, que no es nada brillante y puede despertar ciertos prejuicios, pero que ha sido tratado de una forma inteligente y con amplitud de miras, convirtiéndose en línea maestra de un amplio campo para la investigación.

MORALES FOLGUERA, J.M.: *Tunja: Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Prólogo: Antonio Bonet Correa. Málaga, Universidad de Málaga, 1998. 348 pp.

Alejandro García Acosta

El catedrático malagueño de Historia del Arte José Miguel Morales y Folguera se ve que anda por el mundo viendo qué hace falta hacer para emprenderlo de inmediato. Faltaba un estudio compendioso de la cultura funeral en el México virreinal, y preparó su formidable *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España* (1991), que es un libro de consulta obligada para los estudiosos del tema. Prosiguiendo su incansable viaje de servicio permanente, llegó a la joya colombiana de la ciudad de Tunja y ahora acaba de publicar este voluminoso e impecablemente documentado estudio sobre la arquitectura de la llamada "Atenas colombiana" y con un análisis de los diversos programas iconográficos emblemáticos que adornan varios de sus más notables edificios. De hecho, ha realizado una biografía de una ciudad la cual había recibido el honor de estudios parciales muy valiosos pero ninguno de la magnitud y profundidad de éste.

La suntuosa Tunja, lugar de residencia por más de cuarenta años del insigne poeta neogranadino Juan de Castellanos, autor de la *Elegía de Varones Ilustres de Indias*, entre otras obras relevantes, era un hervidero de humanistas, eruditos, escritores y gente culta. No me resulta difícil suponer que fuera visitada y residiera temporadas en ella aquel melancólico Francisco Álvarez de Velasco, enamorado

Comentarios bibliográficos

imposible y lejano de Sor Juana Inés de la Cruz, quien hasta pudo haber colaborado con sus opiniones en la concepción de alguno de los célebres programas iconográficos que adornan numerosos techos y paredes de esa ciudad, dado como era a esos temas según prueba su Carta laudatoria a la monja novohispana.

Una síntesis de sus contenidos puede dar una idea aproximada pero nunca cabal y exhaustiva de su utilidad: en el primer capítulo "Tunja, ciudad hispana" recorre los temas "Implantación de los modelos iluministas", "Ambiente cultural y artístico", "Antecedentes prehispánicos de la urbe", "Fundación de Tunja", "La ciudad conventual", "Arquitectura hospitalaria", "Concesión del título de ciudad y escudo de armas", "Ordenanzas de 1575 y 1576" y "La ciudad en el año 1610". En el segundo capítulo "La iglesia mayor", considera: "Historia de la construcción", "Análisis formal e iconográfico", "Elementos constructivos", "Mobiliario", "Fachada principal", y "Portada: iconografía". En el tercero -dedicado a la "Arquitectura civil"- contempla: "Análisis tipológico y estructural", "Antecedentes formales y estéticos", y "Estudio de los principales ejemplos" (Casa de la Cultura, Atarazanas, Casa del Fundador, Casa del Escribano, Casa de Juan de Castellanos, Casa de Jerónimo Holguín, Palacio de la Asamblea, y las Casas del Capitán Antonio Bravo Maldonado, Antonio Niño y Santiago, Capitán Antonio Ruiz Mancipe y del gobernador Bernardino Mújica). En el cuarto capítulo se aplica en "La Casa del Escribano, Templo de la Fama" y compendia: "Juan de Vargas Matajudíos, Escribano Público", "Los creadores del programa iconográfico y de las pinturas", "Los modelos europeos", "Antecedentes italianos", "La Escuela de Fontainebleau", "René Boyvin", "La difusión del grutesco en España y en Hispanoamérica", "El programa iconográfico" y "Mensaje iconográfico". En el quinto capítulo se aboca al estudio de "La Casa del Fundador, Templo de la Virtud", con los acápites: "Gonzalo Suárez Rendón, Fundador de Tunja", "Cronología de las pinturas", "El proceso restaurador", "La Sala Grande (Programa decorativo e iconográfico. Mensaje iconográfico)" y "La Sala Pequeña" (igual que en la anterior). El sexto y último capítulo se consagra a "La Casa de Juan de Castellanos, imagen de la Nueva Jerusalén" con los temas: "Juan de Castellanos, inventor del programa iconográfico", "Ubicación de las pinturas y relaciones con modelos anteriores", "Programa decorativo e iconográfico" y "Mensaje iconográfico". El volumen se completa con una Bibliografía desglosada en libros de emblemas, empresas y jeroglíficos; bestiarios; mitologías; estudios emblemáticos e iconográficos; fuentes (antiguas, modernas -historias y crónicas- y contemporáneas); de arte (generales, europeo, español, hispanoamericano y colombiano) y de historia y arte en Tunja. Lo que se llama una investigación bien hecha, organizada y coherente.

Antonio Bonet Correa, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense y miembro de la Academia de San Fernando no duda en su "Prólogo" de calificar esta obra de Morales como "un verdadero reto, un tour de force del cual es difícil salir airoso, sobre todo tras los trabajos de autores tan competentes como

el desaparecido y siempre recordado Santiago Sebastián” y reconoce la solvencia crítica, la erudición y la pasión investigativa del autor para ofrecer una monografía ejemplar, novedosa y esclarecedora que merece la felicitación más calurosa y propicia el disfrute de sus interpretaciones. “Su visión y lectura merecen –dice el académico– toda la atención del curioso lector, admirador de las artes plásticas, y amante de las fábulas y de los símbolos eruditos”. Y uno, después de leer el libro no puede menos que reconocer la justeza de estas palabras que confirman con hechos palpables a Morales Folguera como un incansable viajero de la cultura, en permanente siembra.

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ. *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga.* Real y Excelentísima Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura. Ermita de Zamarrilla. Málaga, 1996.

Germán Ramallo Asensio

El Libro se corresponde con la Tesis Doctoral que, dirigida por la Dra. Miró Domínguez, defendió el autor en la Universidad de Málaga en 1994 y que llevó por título: *Imágenes veraces: Iconografía y versatilidad de una forma escultórica.*

Se trata de un documentadísimo trabajo sobre las esculturas que forman el conjunto procesional de la Semana Santa malagueña, traspasando con mucho el mero estudio formal o iconográfico para adentrarnos en los múltiples e interesantes aspectos que la condicionan, desde el primer deseo de su realización al resultado material obtenido, así como las distintas modificaciones que puedan ocasionarse en su transcurrir existencial. El autor demuestra desde sus primeras consideraciones ser un conocedor respetuoso, a la vez que crítico, de todo el material bibliográfico que se fue produciendo sobre el tema hasta esos momentos; material abundante y variado pero que necesitaba del complemento que él propone. Ya en 1990 se había editado su libro: *Muerte y cofradías de Pasión en Málaga del siglo XVIII* y en él proponía la rica forma de aproximarse a un fenómeno tan popular y aparentemente tan sabido que, la mayor parte de las veces, queda oculto y desconocido en su esencia por esos mismos aspectos superficiales.

En el que ahora reseñamos se recoge todo un corpus necesario en el que se puntualizan aspectos concretos que proporcionan datos esclarecedores para el lector interesado en el fenómeno de la procesión que superan con mucho el nivel de lo

Comentarios bibliográficos

local para inscribirse en un ámbito mucho más amplio. Pero asimismo todo aquel que se acerque a las páginas con interés de alcance social va a encontrar multitud de aportaciones, tanto directamente positivas, como informaciones entrecruzadas que le serán muy útiles en cualquier otro de los variados campos relacionados con este fenómeno religioso-cultural.

El libro se estructura en seis capítulos. En el primero, breve, se exponen los motivos, estados de la cuestión y objetivos, pasando luego a los capítulos segundo y tercero que suponen algo más de la mitad de las 471 páginas del libro y que llevan los sugestivos títulos de: “La escultura procesional: ¿Ídolo o Símbolo?” y “La evolución del paso de misterio”, capítulo este último en el que se tratan interesantes y raras iconografías, tomadas de las más variadas fuentes religiosas (Jesús en el puente del Cedrón) o con un profundo contenido alegórico (Glorificación de la Soledad). El capítulo cuarto está dedicado a la iconografía mariana, asunto de tanta envergadura en Andalucía y en el quinto se hace un “Ensayo de Catalogación” con completa ficha y exhaustivo estudio de cada pieza. Llegando al sexto con el que cierra y que dedica a los artífices que han trabajado para las cofradías malagueñas hasta el día de hoy, haciendo una valoración desapasionada y objetiva de su obra en sí y en relación con los gustos de cada momento o del grupo social que la recibe. Todo se completa con una práctica hoja final de estadística y una muy completa bibliografía general, reseña de fuentes impresas y manuscritos que aún aumentan el valor de consulta del libro.

Sus muchas páginas, 471, impresas a dos columnas en folio de gran tamaño, con abundante y buenas ilustraciones, se han de leer despacio por la mucha información y riqueza de ideas que propone el autor, pero sin duda proporcionan gran placer por la inmediatez y calor entusiasta que se encuentra en ellas y sobrepasan con mucho el interés local que pudiera pensarse por el tema y la concreción en el tiempo en que se desarrolla.

GARCÍA MELERO, J.E.: *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.

M^a Aurora Arjones Fernández

La presentación de una obra siempre es dificultosa. No se pretende elogiar, sin más material constatable, que el impulso que pueda mover a un universitario, cuando, después de horas de clases, hojas de apuntes, libros y libros sobre un mismo tema.... algún tiempo después, cree tener la oportunidad de leer, no sólo el compendio

de todo aquello que estudio y aprendió, sino además, la actualización, así como proyección de tales temas desde una visión propia del humanista de nuestro siglo, como es la que ofrece el profesor García Melero en esta obra que presentamos.

Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado es presentada por la editorial Ediciones Encuentro como el ensayo número 123, pero, desde la opinión que da sentido a las palabras que anteceden y prosiguen, podrían predicarse de este trabajo realizado por el doctor y profesor titular de Historia del Arte Español Moderno y Contemporáneo en la UNED, D. José Enrique García Melero, exigencias que todo investigador se propone ante el que será un discurso magistral y virtudes de las que todo alumnado se siente orgulloso al poder contar con tan magnífico profesor.

El contenido temático atiende a una estructuración histórico-temporal. De esta estructuración guiada por acontecimientos históricos españoles, se vale para aunar a lo ya investigado y comentado acerca del arte del periodo histórico que comprende 1750-1900 las últimas tesis sobre aspectos tales como las fuentes para el estudio de dicho periodo, tradición clásica en el arte, poéticas fin de siglo, crecimiento de ciudades...

Esta estructuración recoge como núcleos temáticos específicos: Clasicismo del arte español a finales del XVIII, el decoro en la arquitectura de finales del siglo XVIII, la escultura en la Academia, Goya, urbanismo con Fernando VII, pintura historicista, Liberalismo y Romanticismo, arquitectura con Isabel II, la ciudad española durante el Romanticismo, artes figurativas durante el Romanticismo, arquitectura y escultura de la Restauración, pintura durante la Restauración...

Valorando que se han enaltecido algunas de las más sobresalientes peculiaridades del discurso de este libro, hay que añadir el calificativo de renovador. Renovación, entendiendo este vocablo más en la acepción de reanudar que como reemplazar. Distinguimos esta primera acepción –reanudar–, teniendo presente que la lectura de esta obra proporciona una actualización basada en la selección de tesis, que las horas de archivo así como la constancia en el trabajo le han demostrado al doctor García Melero ser las más acertadas.

Volver a anudar es el sentido con el que se pueden interpretar los conocimientos seleccionados y rigurosamente expuestos en *Arte español de la Ilustración y del siglo...* Reanudar en tanto que hay un interés por enlazar con bibliografía anterior, la cual está en todo momento presente y reseñada; pero, a la vez, es la sistematización seguida en el encauzamiento de cada tema la que hace posible que la lectura de la misma procure a cada uno de nosotros la presencia de aquellos que son los maestros en la investigación de la Historia del Arte, de ahí la intención de anudar como unión con lo anterior que implica la acepción del término renovación que venimos comentando.

Pero su obra va más allá, en tanto que, no sólo anuda la selección de tesis que cree oportuno para el progreso de la investigación, sino que, además, su obra

Comentarios bibliográficos

reanuda, en tanto que da un soplo de vida al exponer su propio discurso, el cual merece ser incluido en la historia de la investigación de la Historia del Arte de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Finalmente, quiero indicar que los universitarios de Historia del Arte en general, y muy especialmente aquellos que tenemos la posibilidad de conocer la lengua castellana, estamos de enhorabuena al poder contar con el texto claro, elocuente, sistemático... que el profesor José Enrique García Melero ha titulado *Arte español de la Ilustración del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, trabajo que merece ser traducido a otras lenguas como medio de difusión del arte español y, más importante, como fruto de la investigación en el arte de una cultura. Esta obra, con la que se conocerá de un modo más profundo el arte de esta época, servirá de guía para futuras investigaciones y demostrará la calidad y sensibilidad a la que los profesionales de la Historia del Arte han llegado en nuestro tiempo.

VIÑUALES, J.: *Arte español del siglo XX*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.

Eva M^a Ramos Frendo

La presente obra, fruto de la labor de Jesús Viñuales, doctor en Filosofía por la Universidad Complutense, y que, actualmente, ejerce como profesor de Historia del Arte en la UNED, ha sido realizada, como bien expresa la sinopsis de la misma, para proporcionar una *visión panorámica* del *Arte español del siglo XX*. Obra pensada, en principio, por el autor, para los alumnos a los que imparte Historia del Arte en la UNED, es, no obstante, válida para cualquier otro estudioso de la materia o para proporcionar un conocimiento global de la creación artística de nuestro siglo a cualquier interesado en el tema.

Dividida la obra en doce capítulos, podemos observar que la misma se estructura en dos grandes bloques, el arte antes y después de la Guerra Civil. Cada uno de estos bloques queda precedido por la correspondiente exposición del acontecer histórico, político, social, cultural y económico del periodo cronológico estudiado. El objetivo es que la aproximación del lector a la obra de arte sea siempre intentando contextualizarla, sin pretender una comprensión de la misma como algo aislado e independiente del medio en que se creó, puesto que, como el propio autor expresa, *el arte se relaciona con todas las variables y las circunstancias del tiempo en que nace y crece*.

El espacio cronológico presentado va a ser muy amplio, desde la Restauración hasta nuestra década actual, los noventa, por lo que se van a marcar una serie de hitos, que van a constituir periodos específicos, con unas características propias, que

conformaran diferentes condiciones para el desarrollo del arte. Así, nos iniciamos a finales del siglo XIX, por ser necesario conocer la marcha que ha llevado nuestro país, para comprender mejor lo que va a acontecer. Recorremos numerosas tendencias (realismo, modernismo, impresionismo, fauvismo, etc.) y diferentes tipos de artistas, los adeptos a lo oficial, a lo establecido y los que intentan asimilar lo que ocurre fuera, que buscan algo de modernidad, llegando normalmente a lo que el autor define como *quiero y no puedo*. Largo camino hasta llegar a los últimos años presentados, donde se nos aporta una visión muy global de lo que acontece en la actualidad, pero, en estos años, en concreto, en ningún momento se habla de arte, hasta que el paso del tiempo sepa distinguir lo que, verdaderamente, merece ese calificativo. Pero, al menos, nos presenta nuestro presente, las tendencias en que nos estamos moviendo, donde todo es duda y experimentación, acorde con los tiempos que vivimos.

El tratamiento de las artes tradicionales, arquitectura, escultura y pintura, se va a dar de manera diferenciada, agrupando la primera en capítulos independientes de las otras dos, puesto que el desarrollo y función de una y otras va a ser totalmente distinto a lo largo del siglo. Podemos, así, ver, a lo largo de la obra, una arquitectura muy a la altura del resto de Europa, donde la función social y la necesidad le dan un mayor impulso externo que a las otras dos tendencias, pero sin abandonar los nuevos materiales, técnicas y la creatividad. Mientras, las otras dos artes, escultura y pintura, se mantienen, en todo momento, en un continuo retraso, con respecto a lo que acontece en el exterior, siendo, a su vez, manifestaciones más elitistas, que guardan una menor relación con la población.

El estado del arte español del siglo XX, con una carencia de uniformidad y gran variedad de posturas y tendencias, lleva, acertadamente, al autor a designar los capítulos por medio de periodos cronológicos, sin riesgo de tratar de hacer unas clasificaciones por estilos, que en ningún momento hubieran sido validas, ni reflejo de la realidad, del caso español.

Novedosa, es la introducción de un capítulo dedicado, de manera exclusiva, a las nuevas artes visuales de nuestro siglo: fotografía, diseño, cine, televisión, informática, etc., junto con otro centrado en los medios de difusión de las obras de arte: exposiciones, revistas y galerías, entre otros.

No nos encontramos ante un manual corriente, puesto que el autor no quiere la simple asimilación de obras y artistas. Se nos invita a un recorrido, a una *breve excursión por el arte español del siglo XX*, donde el escritor se dirige directamente a sus lectores; adivina cuales son los interrogantes que se le pueden plantear y les da respuesta; intenta llevarles a una reflexión, antes de juzgar precipitadamente la obra de arte, buscando que ésta sea comprendida y apreciada, para ello el esfuerzo es conocer a su autor y el medio en que este se movió, para entender unas determinadas circunstancias, donde el artista, en ocasiones, crea bajo riesgo, pero por motivos muy comprometidos, ya sean con sus ideologías o con el arte.

Comentarios bibliográficos

La obra presupone, como se puede apreciar a lo largo de su lectura, que el estudiante ya posee un conocimiento previo del arte del siglo XX en general, por lo que aquí, únicamente, se pretende, partiendo de estos conocimientos, plantear el caso particular de España. No obstante, todos los términos que sirven para designar diferentes tendencias artísticas reciben su correspondiente explicación, a modo de recordatorio: realismo, costumbrismo, naturalismo, cubismo, regionalismo, surrealismo, etc. Pero, es imposible comprender el arte español sin conocer lo que ocurre en el exterior, por ello, de modo constante, en el transcurso de la obra, se dará la visión de lo que acontece fuera y la asimilación que de ello se produce en nuestro país, ya que nos encontramos en un periodo en el que, con la excepción de los artistas formados fuera, que son estudiados por nacer en España, más no por ser lo representativo de nuestro país en el siglo XX, los demás andan a remolque de las tendencias extranjeras, pero, normalmente, inmersos en el gran conservadurismo y cerramiento de nuestro país, durante la mayor parte de la centuria.

Consideramos como gran acierto de esta obra la presentación de una nómina reducida de autores y obras, nombrando sólo los más significativos de cada momento. No se llega a una visión en profundidad de tendencias, autores y obras, puesto que el propósito inicial no era éste, más, ante un deseo de ampliar algún aspecto en particular, se proporciona una acertada bibliografía, a la que de modo continuo se remite.

Junto a obras y artistas, otro componente es muy tenido en cuenta en este relato, el público, el receptor, por lo que, a lo largo de este recorrido se alude en numerosas ocasiones a él, ya sea por tratarse del elemento condicionador de la obra o por ser su aceptación y comprensión lo buscado por los artistas.

Aunque, ya hemos hablado de capítulos que dan una visión histórica de los periodos, donde se habla de los cambios culturales, sociales, científicos, etc., durante el transcurso de los capítulos exclusivos de arte, también, de modo constante, se nos recuerdan estos mismos factores, para que en todo momento sean tenidos en cuenta, ya que inciden de forma directa sobre la producción del artista.

Es, por tanto, no sólo una muestra del arte de nuestra país, en este siglo actual, sino de nuestro ambiente, nuestras pasiones, nuestro sentir, nuestras circunstancias, que han forjado unas obras, que deben ser conocidas, pues son la memoria de nuestra historia más reciente y, nos gusten o no, debemos dejarlas que se expliquen, y, esta es la finalidad de esta obra.

Mas, si el texto de la obra nos ha resultado muy interesante, enganchando con el lector desde el primer momento y proporcionando una reflexiva exposición, la edición, quizás para abaratar su coste y hacerla más asequible, carece de unas ilustraciones, tanto en cantidad como calidad, que hagan más fácil el conocimiento de la obra, tan necesario para comprender lo que se nos expresa con las palabras, por lo que aconsejamos al estudiante que complete esta lectura, con la consulta de otras obras que le proporcionen numerosas ilustraciones, haciéndoles, a la vez, más ameno su estudio.

DE DIEGO, Estrella; *Arte Contemporáneo II*, Colección Conocer el Arte, Historia 16, Madrid, 1996.

Sonia Ríos Moyano

Frente al elevado número de publicaciones que nos presentan la Historia del Arte como una historia lineal y cerrada en sus manifestaciones, en sus modas y estilos, la obra de Estrella de Diego, se nos ofrece como un intento de construir una nueva Historia del Arte del siglo XX. La razón es clara. Desde las propias manifestaciones actuales, con toda la problemática que conllevan sus bases teóricas, antropológicas, culturales,..., se ve la necesidad de abordar de nuevo las transformaciones plásticas surgidas a partir de la vanguardia. El estudio de los *ismos* no se plantea como movimientos temporalmente limitados que siguen una linealidad histórica, ni como una historia de la vanguardia a través de individualidades, sino a través de las capitales más significativas en las que se produjeron dichos movimientos. *Arte Contemporáneo II* propone una nueva visión de la Historia del Arte del siglo XX a partir de las fluctuaciones de arte, poder y gusto, desarrollados en capitales como París, Moscú, Berlín, Roma, Nueva York, Los Angeles,... Abre nuevas vías de investigación proponiendo un nuevo tipo de clasificación que no pretende un nuevo “etiquetado” sino más bien analizar las consecuencias históricas de la pugna por la capitalidad cultural contemporánea entre Europa y América. Explicitando a lo largo de cada capítulo el trasvase continuo de la “idea de Arte Moderno” entre ambos continentes.

La seriedad y validez del análisis lo corrobora la profesionalidad y la amplitud de conocimientos de su autora. Estrella de Diego, profesora de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid es autora de varios libros como *La mujer y la pintura del siglo XIX español* (Cátedra), *El andrógino sexuado* (Visor), así como comisaria de exposiciones como *Po(e/li)tical Object* o también *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, celebrada en la Fundación “La Caixa” de Madrid en 1995.

La obra se articula a través de once capítulos temáticos divididos por décadas. Estrella de Diego nos ofrece con esta obra un trabajo muy sistemático que supera las dificultades implícitas en su metodología. La autora propone posibles ampliaciones de cada una de las materias utilizando la *Bibliografía* que se ofrece al final de cada capítulo. La estructura de cada uno de estos es similar a las otras publicaciones que componen la Colección Conocer el Arte, de Historia 16. El cuerpo temático de cada capítulo se complementa con comentarios de obras, fragmentos de artículos o textos, recogidos bajo el epígrafe *Ejercicio Práctico*.

Desde el capítulo primero se intuye cual va a ser el método empleado para “ordenar” la historia. Una Historia del Arte que como se titula este capítulo se propone

Comentarios bibliográficos

a través de ...*la historia de los encuentros en las ciudades* de una serie de personajes que han sido los causantes de esas transformaciones, acaecidas a lo largo de todo el siglo de igual modo que sucede hoy día. Desde los capítulos segundo al cuarto la autora analiza los principales cambios ocurridos simultáneamente –en torno a los años 20– en París, Moscú y Berlín. Se nos ofrece una visión cuajada de hechos históricos –políticos y sociales– que son sin duda los causantes de esos *encuentros* fortuitos que llevarán a la pérdida de la hegemonía artística europea en la década de los años 30 –capítulo quinto. Una *vuelta al orden como inicio del caos*, un arte antivanguardista que negará toda noción de modernidad explicitado a partir de los países donde surgieron movimientos antepuestos a la vanguardia, como Rusia, Alemania e Italia.

A partir del capítulo sexto se destacan las causas de la introducción de América en el mercado del arte, planteando el porqué de la necesidad de un arte genuinamente americano y su materialización en el expresionismo abstracto. Explica como el cambio se inicia en la década de los 40 y como habría que esperar a la década siguiente –capítulo séptimo– para que Europa resurgiera con las primeras manifestaciones de una nueva vanguardia influenciada por el “arte otro” americano. En el capítulo siguiente analiza el origen de uno de los más influyentes movimientos surgidos *contra el expresionismo abstracto* como consecuencia del cambio de gusto. Son los años 60 y el Pop Art se convierte en el movimiento de moda tanto en Europa como en América, pero simultáneamente surgen otros movimientos de gran trascendencia. La autora analiza uno de los grandes temas que desde los años 60 viene siendo objeto de experimentación y de debate; el cuerpo humano como espacialidad y como reflexión sobre la existencia del ser.

Los últimos tres capítulos abarcan desde mediados de los años 60 hasta la década de los 80 respectivamente. Se inicia el capítulo noveno con la reflexión acerca de la obra de dos grandes artistas –uno europeo, Joseph Beuys y otro americano, Andy Warhol– y que han marcado las tendencias artísticas de la posmodernidad en numerosos artistas. Pero la autora va más allá dedicando también parte de su estudio a otras manifestaciones como el arte *conceptual*, el arte *mínimal*, el arte *povera*, *land art*, *body art*. Aunque sin duda los más interesantes son los dos últimos capítulos, dedicados a las décadas 70 y 80. La autora subraya como el arte de estos últimos años es resultado de las experimentaciones de la vanguardia. Lo importante no es el “qué” sino el “cómo”, pero éste es un “cómo” conceptual, existencial, antropológico,... que es reflejo de la problemática social y política actual.

Por último diremos que merece especial mención los epígrafes dedicados al arte feminista, a la multiculturalidad, a los pluralismos o el dedicado al triunfo de la fotografía como acto apropiacionista. Quizás lo importante de estos capítulos es su actualidad, ya que muchos de los grandes debates artísticos de la década de los 90 han surgido o continúan alienados –desde diversas tentativas– a estos temas. La autora es consciente de las ambigüedades y equivocaciones que se han cometido por

parte de artistas, críticos, galerías y museos a lo largo de estas últimas décadas. Estos problemas que si bien han sido producidos por intereses de terceros, por el mercantilismo, por la falta de coherencia a la hora de comprender los nuevos valores o por la falta de adecuación de las instituciones a los nuevos medios, no deben ser pues, la causa de la privación de la autonomía y validez de las obras de arte actuales.

BAHR, Hermann (1916): *Expresionismo*. Murcia, Colección de Arquitectura 35, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998.

M.^a Teresa Méndez Baiges

En la línea de rescate a nuestro idioma de fuentes y textos básicos para la arquitectura y el arte del siglo XX, el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia lleva ya años ejerciendo una labor digna de alabanza: la reunión en su Colección de Arquitectura de un conjunto inapreciable tanto de escritos de los grandes arquitectos y pintores del siglo, como de los textos que de una u otra forma marcaron un hito en el desarrollo y/o en la interpretación de las así llamadas vanguardia, modernidad y postmodernidad. En esta dimensión viene encuadrando la edición de escritos de Le Corbusier, Scheerbart, Loos, Mies van der Rohe, Hofmannsthal, De Chirico, Gaudí, Saura, etc., y, por supuesto, el libro que ahora nos ocupa, el *Expresionismo* de Hermann Bahr, que fue precisamente uno de esos hitos, uno de los textos inaugurales en la interpretación del “expresionismo”.

Conocido por lo general en nuestro idioma porque algunas de sus frases, sobre todo las más exaltadas, se han considerado de rigurosa cita incluso en los estudios generales sobre las vanguardias históricas, este libro, escrito en 1916, fue uno de los primeros trabajos que se dedicó al arte expresionista, o, para ser más exactos, a la pintura vanguardista. En él se pone en evidencia, en primer lugar, la versatilidad de este calificativo. Como era corriente a principios de siglo (al menos desde 1911 y hasta la delimitación de fronteras que ejerce la historiografía con posterioridad), Bahr no dudó en incluir bajo el amparo de tal término no sólo a las corrientes que hoy entendemos conformaron el movimiento expresionista, en sentido estricto, sino también al futurismo y al cubismo, aun reconociendo que “es sólo el nombre de una de las sectas, y todas las demás protestarán”.

Para quien sólo haya tenido noticias de él a través de las citas que mencionábamos anteriormente, resultará sorprendente descubrir que *Expresionismo* es un libro dedicado en gran parte a Goethe, y que, junto a ello, recoge sintetizadas muchas de las propuestas teóricas que planean sobre la mentalidad de artistas e intelectuales de principios de siglo. Entre ellos, el inevitable Nietzsche (ante cuya figura, derrum-

bamiento mental y obra los artistas de vanguardia despliegan una singular sensibilidad antes de que la propia filosofía emprenda la exégesis sistemática de su pensamiento), o Riegl, a quien nuestro autor cree necesario presentar como “quien se rebeló contra el dogma de la metafísica materialista”; también, cómo no, Worringer y Georg Simmel. En la presentación de esta edición española, Francisco Jarauta repasa “*el conjunto de problemas que domina el horizonte en el que se organiza la reflexión de Hermann Bahr*” (1863-1934). En ese horizonte despuntan cuestiones como la relación entre arte y naturaleza, la disolución del yo, la visión interior, la espiritualidad, la abstracción y la empatía, el silencio, asuntos que impregnan la pintura de Kandinsky, Kokoschka, Kirchner, pero también la escritura de Musil, Kafka, Rilke, la música de Schoenberg, la teoría de los autores antes mencionados.

Pero diseccionemos el contenido de *Expresionismo*, tanto para entender estas apariciones como para desentrañar lo que desde nuestra perspectiva histórica se revela como uno de sus nudos esenciales, a saber, qué lectura hace de las primeras vanguardias, en la aurora del siglo, un testigo de excepción: este agudo crítico establecido en la Viena fin de siglo, siempre atento a las nuevas manifestaciones artísticas, que se jacta en 1923 de haber participado, desde hace casi medio siglo, en los destinos espirituales de Occidente y de haber compartido todas sus ilusiones.

Bahr empieza constatando un cambio de gusto, que en su momento (como en el nuestro, que es su directo heredero) se rige casi exclusivamente por la novedad. Y aunque lo defienda, lo que hoy en día nos puede resultar más interesante es que se cuestione hasta qué punto se hace justicia a la obra cuando sólo se considera “que no recuerda a nada”, es decir, que le inquiete la defensa apasionada de una obra hoy a la que dejaremos de serle fiel mañana porque ya no será lo más moderno. No hemos de ver en ello los reparos de un vanguardista vacilante, sino la fragilidad de un postulado que nos sigue acuciando, y de la que (ahora lo podemos ver) fueron también conscientes algunos de los más ilustres artistas de vanguardia.

A partir de aquí, Bahr entra de lleno en la definición del expresionismo, perfilando sus rasgos, de donde resulta un cuadro familiar para los habituados al relato del arte de nuestro siglo, una definición por oposición: el expresionismo es reacción contra ese “último capítulo del clasicismo” que fue el impresionismo; de ahí su nombre. Y, en este sentido, arte sin parangón con el pasado, arte nuevo que está naciendo. El autor especifica que esto, y sólo esto, es lo que tienen en común Matisse, Picasso, Pechstein, Kokoschka, Kandinsky, Marc y los futuristas. A pesar de lo cual, en las páginas siguientes profundiza en este denominador común, para explicar lo que a la altura de 1916 aún debía ser explicado: que el arte es una forma de ver, una forma de relación del hombre con el mundo, y que por eso la historia del arte es una historia de la filosofía. La clave, por supuesto, es qué se entiende por ver, porque al espectador de la segunda década del siglo le costaba creer que los nuevos artistas estuvieran pintando lo que efectivamente veían.

Para explicar qué se entiende por ver, y aunque no lo hace explícito, Bahr se remonta al recurrente presupuesto del idealismo alemán: la diferencia entre un ver pasivo, en el que el hombre sólo recibe (sufre) impresiones, y en el que por tanto el mundo se impone al hombre, y un ver activo, en el que el hombre actúa, se impone al mundo. Y para que se entienda mejor, Bahr cita una pregunta que se había hecho Goethe: ¿Qué cosa es mirar sin pensar?; a la que responde despiadadamente: “el impresionismo”; lo que nos otorga, de nuevo *sensu contrario*, una definición de expresionismo.

Desde el presupuesto de que esta relación hombre-mundo es el fundamento del arte, no resulta extraordinario que Bahr recurra al autor que ni siquiera diez años antes había propuesto las tensiones de la forma artística a través de la historia como fruto de un impulso de abstracción o de empatía con la naturaleza: Worringer. A partir de aquí, su obra es una apasionada defensa del expresionismo (o del arte de vanguardia) como visión interior, esto es, como fuerza espiritual para crear un mundo regido por sus propias leyes, opuesto al materialismo que aún se entrevé en el impresionismo. Apoya sus argumentos en Riegl, en la eugénica de Galton (sus estudios empíricos sobre la visión interior), en Schiller, en todos aquellos que redundan en el carácter espiritual del arte. Lo que le conduce a la conclusión de que el artista expresionista no es el eco del mundo, sino su creador, porque vuelve a ver con los ojos del espíritu, sin pasar por alto la vinculación entre artes visuales y música.

En conclusión, Bahr, exactamente igual que Kandinsky por los mismos años, concibe el arte vanguardista que ve desplegarse ante sus ojos como la desintegración de la vida material sin alma del siglo XIX y la generación de un nuevo universo espiritual. Y también como Klee, entiende que el impresionismo reproduce el momento en el que se recibe la impresión de la naturaleza, mientras que el arte que se está formando en su momento supone una reflexión que diferencia el instante de recepción del instante de creación. Esto no entraña para nosotros gran novedad, ahora bien, ya habíamos anunciado que Bahr se remonta al dilema del idealismo alemán (que ronda igualmente los argumentos de Klee), de tal forma que no puede darse por satisfecho con detenerse en estas constataciones, y por eso, después de enunciarlas, advierte que el expresionismo entraña, como el mismísimo impresionismo, únicamente una “verdad a medias”, puesto que si éste sólo se basa en la mirada física, aquél se fundamenta sólo y exclusivamente en la mirada espiritual. Su auténtico anhelo, como el de Kant, el de Schiller, y el de su adorado Goethe, es la totalidad, la fusión de lo interior y lo exterior (la unión de impresionismo y expresionismo) que, en su opinión, se ha producido en escasos y privilegiados momentos de la historia, esto es, en el barroco y en la obra de Goethe, autor que, en el último capítulo, cuando se abordan estas conclusiones, parece vislumbrarse como el auténtico interés, el auténtico destino del libro de Bahr.

Comentarios bibliográficos

Por todo ello, esta traducción brinda la oportunidad de descubrir los entresijos de una reflexión sobre las vanguardias demasiado temprana y valiosa para quedar relegada a simple referencia o mención de manual.

DALÍ, Ana María: *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona, Editorial Juventud, 1949 (1ª Versión en Castellano); 1993 (Última edición).

Antonia A. Robles Robles

Ana María Dalí nos habla en estas páginas con un lenguaje poético y cargado de metáforas, de cómo un Dalí obstinado, tenaz y terco, aunque fácilmente influyente y muy “sugestionable”, fue imbuido y absorbido por todo un grupo de “iconoclastas” surrealistas, quienes no respetando los valores tradicionales de cualquier ser humano, –por supuesto desde la mirada de la autora–, –junto con Gala–, acabarían con la unidad, serenidad y felicidad que prevalecía en la familia.

Ana María en su libro nos va haciendo cómplices de toda la infancia, adolescencia y juventud de Salvador Dalí, es decir nos adentra en una importante etapa de la vida de ambos, que transcurre sobre todo entre Figueras y Cadaqués (este último lugar muy querido por todos, por lo especial del paisaje como describe la autora, y por los grandes momentos vividos junto a su madre a la que pronto perderán).

Esta obra carente de datos cronológicos y de documentos constatables, no deja por ello de ser interesante, ya que en ésta se nos muestra la relación de Dalí con su familia. Nos va narrando cómo, junto a una madre dedicada por entero a sus hijos y un padre de espíritu entusiasta, crecían dos niños de no muy diferentes edades, pero sí de carácter, destacando el del tozudo, pertinaz e inteligente Dalí. Aunque éste, agradable, afectuoso y con un gran sentido del humor, siempre se hacía querer, como nos hace ver su hermana.

Ya desde muy pequeño, nos cuenta Ana María, Dalí manifestó sus dotes en la pintura, y siempre apoyado por su familia, logró continuar con sus estudios artísticos pasando por diferentes etapas de formación. Resaltaba su gran personalidad, pues su ser de artista iba más allá de la propia pintura, reflejándose en su modo de vestir; sus atavíos no eran disfraces, sino expresión de su manera de ser, que como decía su hermana: *salen a la superficie, como si sus emociones transpirasen a flor de piel, formando esas raras indumentarias*, las cuales eran objeto de expectación.

Salvador se tomaba un gran interés por todo, pero nunca le interesó el valor material de las cosas, tan sólo lo que era puramente intelectual, de ahí que pasara las horas enteras trabajando sin parar, realizando ese inconfundible sonido que como decía García Lorca sonaba como *un abejón de oro*.

Entre tanta alegría y satisfacciones que recibía la familia con las obras de Dalí, Ana María nos cuenta como ello se vio truncado por la repentina muerte de su madre, causa de un gran dolor para todos, y del que quizá nunca salieron. No obstante, el ingreso de Dalí en la Academia de San Fernando, y su estancia en la Residencia de Estudiantes, amenizaría la situación. En ésta Dalí se rodeó de personajes inteligentes, entre ellos Lorca (con el que mantuvo muy estrechas relaciones, estando incluso la actividad del artista en su etapa de juventud condicionada por esta relación), y también cambió su modo de vestir estrafalario. Todo ello nos hace pensar que había iniciado una época en la que dominaba la serenidad, afectando también a su pintura: realizó obras donde ni la sensibilidad, ni lo decorativo de sus etapas anteriores le importaron, embarcándose en una pintura cubista, que más tarde se traduciría en un abandono hacia el surrealismo. Ana María nos habla indignada de cómo *los cuadros eran auténticas pesadillas, con figuras y cosas inexplicables, eran alucinaciones*.

Fue en el verano de 1929, cuando Dalí sufrió un cambio, producto de esos maléficos surrealistas de *ojos rojos*, perdiendo con ello la paz de su espíritu y el bienestar que habían reflejado sus obras anteriores. Aunque Dalí hubiera creado con este movimiento sus mejores obras, esto no era entendido así por su hermana. En su libro nos recuerda el pavor que les tenía a los surrealistas a quienes culpaba de que su hermano renegara públicamente de las tradiciones de la familia.

Este libro es muestra de cómo la sociedad de aquella época —no sólo la catalana—, se exponía desobediente e incomprensiva hacia los Movimientos de Vanguardia (en este caso el Surrealismo), tachándolos incluso de herejes por sus ideales nuevos. Esta visión reaccionaria hizo que muchos artistas tuvieran que salir del país, teniendo como ejemplo al protagonista de estas páginas, a Salvador Dalí.

WARHOL, Andy: *Mi filosofía de A a B*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996.

M.^a Jesús Martínez Silvente

Quien desee verdaderamente acercarse al peculiar mundo del mítico Andy Warhol, debe detenerse sin dudarle en *Mi filosofía de A a B*, diccionario hecho a medida del más célebre artista *pop* que engendró América a principios de los años sesenta.

Como personaje principal, él (A); emisor de ideas y comentarios autobiográficos con respecto a la vida, el amor, la vejez, la muerte, el sexo o el arte. Como receptor, B (que puede ser cualquier persona que le escuche). A partir de aquí, páginas repletas de agudezas donde vemos descrita su caprichosa manera de pensar y de vivir.

Comentarios bibliográficos

Nos topamos, quizás, con comentarios sospechosamente vacíos de moral o idealismo, aunque analizándolos de una manera más detenida nos damos cuenta de que es poco lo que tienen de absurdo; es sólo, que no es, tal vez, lo que se nos ocurriría responder en un primer momento, y si además lo sabe adornar con esa delicada dosis de humor, el resultado se convierte en un *cocktail* de ironía, palabrería, sinceridad y atrevimiento.

En sus palabras queda reflejado su fascinante estilo de vida, muestra de los privilegios del capitalismo. Y es que Warhol era una persona admirada, envidiada y agasajada por todos; era un ídolo, un ejemplo a seguir, lo cual le hacía sentirse infinitamente feliz y afortunado por ello. Estaba absorbido por el mundo exterior como ocurría en cada uno de sus cuadros donde lo superficial relegaba a un segundo plano todo comentario subjetivo y toda originalidad romántica.

Destaco el capítulo dedicado a su concepto de belleza. No habría espacio lo suficientemente grande para englobar todo lo que le parece bello a nuestro protagonista. Conviven en el mundo distintas bellezas: en fotografía, al natural, problemáticas (las mujeres), bellezas que son defectos y bellezas que empequeñecen... todo es bello y llegar a estarlo no es difícil, se trata de asearse y vestirse (debería ser obligatorio) utilizando los productos prefabricados de la moderna sociedad de masas. Lo más bello del mundo, concluye, es el *Mc Donals*.

Con la cínica afirmación de que América es el mejor de los mundos posibles, Warhol nos invita a saborear las ventajas de vivir en ciudades donde resulta un verdadero privilegio estar asentado. Compadece por ello a todo aquel que no conozca la sensación que produce alimentarse de perritos calientes y *coca-cola*, al igual que afirma no poder vivir en un lugar así, sin disfrutar del dinero mejor diseñado del mundo, el americano.

Vive en una sociedad de consumo, es consciente de ello y le encanta; en ella, lo esencial es saber comprar, derrochar como sinónimo de ser feliz; el dinero es el estado de ánimo de Andy Warhol y lo vemos plasmado en su obra, una vez más como objeto impersonal y perceptivo de una comunidad (la americana), ya que *comprar es más americano que pensar*. Amaba la modernidad y sus maravillosos engendros.

En cuanto a sus ideas, se dice que las cogía del aire utilizándolas más tarde como obras de arte. Eran simples hasta la estupidez o hasta la genialidad, pero no hay que dudar que era un hombre de ideas. Nos cuenta en el capítulo dedicado a ellas que imploraba a sus amigos que fuesen creadores de proyectos locos o que en su defecto, formaran parte de ellos. Soñaba con ideas extravagantes, disparatadas e inteligentes, y el tiempo nos hizo ver que las poseía.

Sus temas ideales son todos aquellos que no se muestren demasiado difíciles a la hora de ser vendidos. Deben ser fácilmente reconocibles y relativos a la sociedad a la cual pertenecía y admiraba, siendo el rey de los temas, Liz Taylor: famosa, rica, hermosa y profundamente deseada, el sueño americano hecho realidad. Nada es

sagrado para él, lo más insignificante puede sublimarse y convertirse en obra de arte, uniendo con fuertes lazos el arte y la vida.

Posibles negligencias acabaron con su vida y también con el sueño de muchos. Se llegó a decir que con él acabó el arte popular y se aseguró que permanecía vivo y oculto en alguna parte; surgieron leyendas como había ocurrido con otros mitos de nuestro siglo. Todo esto demuestra que había conseguido su propósito, permanecer para siempre siendo un emblema cultural y social de su tiempo.

Warhol era la antítesis de la normalidad, a la vez que práctico fue imaginativo, a su aparente falta de coraje se le une un áurea de personaje no real, cuya vida y manera de pensar son capaces de embaucar a todo aquel que intente rastrear sobre su atrevida biografía. Existen demasiadas posibilidades de encontrar en *Mi filosofía de A a B* a un ser superficial, narcisista, despreocupado e incluso malvado, pero a la vez detalles suyos te atraen hasta llegar a cautivarte por completo. No es una biografía cualquiera, es la más importante fuente que tenemos junto con entrevistas y películas rodadas por él mismo. Es Andy Warhol cien por cien.

Diremos, por último, que este libro escrito en su totalidad por el *papá del pop*, como le gustaba ser llamado, nos muestra y aclara cualquier duda que tengamos sobre él, nos introduce fácilmente en su entorno y en una época que sin duda a muchos nos hubiera encantado conocer.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.

Noelia García Bandera

Este original diccionario es una idea conjunta del historiador del arte Francisco Calvo Serraller y del pintor y literato Eduardo Arroyo, a partir de la redacción de un libro monumental de la obra pintada de Arroyo (1990-91). El escritor ha dedicado gran parte de su tiempo a investigar las vanguardias españolas, contemplándose en *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* o en *Pintores entre dos fines de siglo. De Rosales a Barceló*. Calvo Serraller apuesta normalmente por el ensayo, por considerarlo el género moderno por excelencia; aquí quiere llegar más allá de una simple biografía y juega con los términos.

En la primera edición (1991), esta obra se pensó como una simbiosis de palabras e imágenes realizadas por Arroyo; pero tras iniciarse esta segunda publicación, y al verse corregida y aumentada con nuevas voces, tuvieron que ser suprimidas tales ilustraciones. Realmente no contemplamos una segunda parte, sólo es

Comentarios bibliográficos

una simple ampliación. Al tratarse de un diccionario debe ser considerado como una obra inacabada; las voces aquí descritas son ideas recibidas por Eduardo Arroyo de su obra artística y literaria, y de todo un cúmulo de experiencias vividas en su intensa existencia.

El libro se divide en un «Prólogo confidencial», un «Prólogo» y un total de cincuenta palabras surgidas a partir de los recuerdos de Arroyo. Siguen el estricto orden del abecedario, comenzando con la palabra *Abattoir* y terminando con *Velázquez*. Cada término refleja una parte de la vida del pintor en cuestión, recalcando el fragmento más importante de su vida: su exilio. Arroyo fue tachado de pintor político de izquierdas, por lo tanto, un provocador. Tras su destierro (1958-1976), el destino elegido fue París, donde esperó la muerte de la dictadura franquista. En dicha ciudad aprendió a vivir solo, conoció a diferentes personas que influyeron en su vida de diversas formas, su obra plástica y literaria creció en madurez... todo ello se puede encontrar en voces como *Amistad*, *Ciudad*, *Exilio*, *Máscaras*, *Museos*, *Pastiche*, *Vanguardia*, etc.

Gran parte de su trabajo gira en torno al estudio de las señas iconográficas de lo español, como refleja Calvo Serraller en el vocablo «*Españalada*» (término inventado por el escritor), pero dejándose ver como un renegado del pueblo español. Libera el dibujo y utiliza la pictoricidad plana para llegar al neofigurismo y a la estética pop. Pero debo señalar ciertas palabras que han marcado su vida iconográficamente: *Bomberos*, *Boxeo*, *Deshollinadores* y *Toreros*. Siente gran admiración por estas profesiones, llegando a comparar la vida de un pintor con cualquiera de ellos. Por eso los usa en sus obras, le inspiran y padece sus sufrimientos. Les dedica exposiciones monográficas como, por ejemplo, la serie de *Deshollinadores* (1979) que dio origen a los collages en papel de lija, dibujo y escultura.

En *Figuración narrativa* explica como con la anécdota se construían diferentes categorías de la narración pictórica. Lo que pretendía Arroyo era revolucionar la imagen. Lo narrado era cotidiano, con figuras tan destacables como el General Franco, Napoleón o el Perro San Bernardo, ocupando un lugar central y adquiriendo un tono irónico.

Por otra parte, critica ferozmente a *Dalí* por aprovecharse de la realidad; a *Duchamp*, por conseguir representar la esencia misma de la vanguardia; y a *Miró*, creyendo que el problema no estaba en su persona, sino en su obra. Arroyo opina que hay que enfrentarse a esa cultura dominante que institucionaliza el arte de vanguardia. Pero no olvida a la *Crítica de arte* y a sus críticos, donde curiosamente se autoincluye el mismo Calvo Serraller. Los considera «huérfanos del pincel», es decir, unos fracasados.

Igualmente, sentía cierta debilidad por diversos artistas como De Chirico, Derain, Picasso y Picabia. A *Picasso* lo llega a considerar un mito por su «resistencia victoriosa e irreductible», es más, es al único que lo considera como tal. Respecto

a *Picabia* lo admira por no importarle arremeter contra la vanguardia. Parte de su ideología se fundamenta en estos cuatro personajes.

Me he dejado muchas palabras en el tintero, pero he intentado incluir las que, bajo mi punto de vista, han influido enormemente en la vida de Eduardo Arroyo. Calvo Serraller ha realizado este diccionario con gran cariño por la amistad que le une con el pintor desde los años setenta; ha querido describir a su amigo como un hombre luchador, tenaz e ingenioso. No se ha quedado en la simple biografía, pues a partir de cualquier término crea una historia, en la que siempre se ve integrado el protagonista de su libro, Arroyo. La selección de voces es muy inteligente, se llega a captar una continuidad en el tiempo, con lo cual no se pierde el ritmo de la lectura, y la mayoría de las palabras se enlazan unas con otras. También nos documenta sus escritos con frases tomadas literalmente de Eduardo Arroyo, manera que considera idónea para la comprensión de sus ideas, además usa diversos poemas para que penetremos, incluso, en el significado etimológico. El lenguaje utilizado por el escritor se podría calificar de popular, de fácil entendimiento, y así encontrarnos con una obra amena y placentera.