

PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Historia del Arte, Sevilla, Algaida, 1996, 341 págs., 388 ilustraciones a color.*

Francisco Palomo Díaz

En el variado panorama de los manuales y prontuarios de Historia del Arte destinados para servir de texto en C.O.U. y L.O.G.S.E. aparece, al fin, un libro que parte de los condicionamientos creados por el nuevo marco legal que ha establecido la Junta de Andalucía con la creación del Distrito Único. Los manuales previos, al socaire de una competencia creciente, se habían convertido en tochos cada vez más voluminosos hasta causar reparos en un alumno primerizo en la disciplina. Aquí, por contra, el autor no ha tenido en consideración estos afanes de superación editorial y, después de una larga trayectoria investigadora de hondo calado sobre la retabística e imaginería de los siglos de oro sevillanos, ha abordado, con la humildad que sólo la experiencia otorga, un texto escolar muy destacable por sus cualidades didácticas. A ello ha contribuido su meridiano conocimiento de un fenómeno, el de la selectividad, que es, con mucho, el que ocasiona más expectativas y angustias sociales respecto a la Universidad: el Dr. Palomero, coordinador de Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y portavoz de la confección de los programas, contenidos, temporalizaciones y diseño de las pruebas para C.O.U. y L.O.G.S.E. que son actualmente de legal cumplimiento desde su promulgación en el BOJA del 25 de Agosto de 1995. En consecuencia, ha hecho un manual en el que se desarrollan temario y apartados según la normativa vigente:

En total, son trece temas, a cubrir en ochenta horas lectivas, con una distribución de ciclos, modalidades artísticas y autores adaptados a las extensiones previstas, consensuados y considerados óptimos tanto por las asambleas que los coordinadores de materia mantuvimos con los compañeros de Enseñanza Media como por los expertos pedagogos de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

El Dr. Palomero nos ha brindado un sólido y atractivo manual de Historia del Arte escrito con método interdisciplinar que muestra el hecho artístico desde todas las perspectivas. No es un catálogo de piezas clásicas sino la exposición del devenir del arte como un fluir necesario de la historia. Su análisis es preciso y sintético, pero en el marco del ambiente vivo y cálido que hizo posible la creación. Valoramos en extremo este enfoque novedoso, eminentemente didáctico y útil tanto para el profesor como para el alumno, de modo que el libro constituye por muchos conceptos una feliz conjunción entre la idea de que parte y la forma en que se concretiza: me ha gustado el lenguaje fluido y jovial empleado para comunicar datos de rigor contrastado, en unos casos, o para hacer exhaustivos análisis, en otros. Sin duda, este es un logro expresivo a tener en cuenta por sus prometedoras posibilidades si queremos que una juventud bombardeada por una cegadora polución visual, torne los ojos a las inter-

Comentarios bibliográficos

pretaciones del mundo más singulares de la historia. Su prosa suelta y atractiva, exquisita a veces, no huye de las inevitables citas eruditas que salpican el texto aquí y allá, como una presencia viva del pasado: así, nos enteramos del lastimoso estado de las insulae de Roma por las quejas del negociante inmobiliario Cicerón, o escuchamos las voces de los artistas, como la de Gaugin, opinando sobre sus propias obras, o las variadas referencias de Vasari sobre los artistas del Renacimiento.

Un estilo directo y claro, clarificador y didáctico, que se detiene en lo esencial —o sea, en lo que debe ser objeto de interés preferencial según lo dispuesto por la Junta de Andalucía—, y que no divide artificiosamente el caudal de la creatividad a través de las etapas, es algo que en historiografía artística es de agradecer: Palomero se ha desembarazado de todo lo secundario para la formación estudiantil. El principio didáctico que ha sistematizado su trabajo de parte a parte, le ha llevado a soluciones difícilmente soslayables desde un prurito cultista, prescindiendo de listados bibliográficos en cada capítulo o de una bibliografía final. No ha rejuntado manojillos de fuentes al albur, pero ha tenido gran celo en hacer una cuidada selección de trescientas ochenta y ocho ilustraciones, numeradas para llamadas en texto, al partir del supuesto de que el alumno, en el mejor de los casos, sólo va a reconocer una docena a la primera mirada. Ha tenido presentes dos aspectos:

Primero, las imágenes más representativas de cada estilo, escuela o autor, ponderando la cantidad, según dispone el programa oficial, y que han sido por ello las de mayor frecuencia en exámenes en los últimos años a causa de su alto carácter denotativo. Segundo, y este es un aspecto que constituye una plausible novedad en este tipo de libros, ha dado entrada a dibujos originales e incluso copias de obras perdidas (Vg. los de Aristotele de Sangallo sobre Miguel Angel); a numerosos planos de edificios, sean de planta, alzados o axonométricos, en colores distintivos de las sucesivas ampliaciones; a diagramas de los módulos de proporciones; a grabados, carteles o cuadros que sin ser adjetivados de “clásicos”, son de inevitable conocimiento para la perfecta comprensión de un autor (gráfica de M. A. Raimondi sobre Rafael), de un ideal (el de la ciudad renacentista, por Piero della Francesca), de una difusión cultural (*Emblemas*, de Alciati), de una técnica (candeleros barrocos, corrección óptica en el Partenón) o del aprendizaje artístico (Clase en la Academia, por Michel-Ange Houasse). Cada una de las ilustraciones se acompaña de un pie con su ficha completa: autor, título, material y técnica, fecha de realización, lugar para el que se hizo o en el que se encuentra, medidas y, a veces, costo de la misma o circunstancias que la posibilitaron. En muchas, un comentario del autor o una pertinente cita enriquecen el conocimiento de la misma.

Para finalizar, una observación sobre maquetación: el texto, muy legible al C. 12, a una columna por página, se dispone a la derecha de ésta en las pares y, a la izquierda, en las impares, de modo que al abrirse el libro queda centrado entre amplios márgenes. En éstos, señalados con un filete en sepia, se disponen las ilustraciones, sus pies y comentarios al C. 9. Las fotos más importantes interesan la mancha

textual hasta un medio de la página, siendo a completa las más sugestivas. Los dos tercios de página para la columna y su disposición compositiva hace que el libro sea muy rico en blancos y, a la vez, en imágenes, de modo que con ser su texto altamente cualificado y de fluidez lectora, se presenta muy sugerente a la primera impresión, lo que sin duda conviene a una obra tan didáctica como ésta y tan sensible al alumnado novel para el que se destina. Razones todas para que desde aquí la recomendemos.

STOICHITA, Victor I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1997, 213 págs., 102 ilustraciones.

Ana Casero

Hay centenares de imágenes visuales que se han visto ya tantas veces que en realidad es difícil que nos llamen la atención; son iconos tan conocidos y reproducidos, que hay una tendencia a no mirarlos, a pasarlos por alto, a identificarlos demasiado rápidamente con su autor y con su época. Un *déjà vu* excesivo que espera la mirada que sepa despertarlos. Esta reflexión sirve para explicar la importancia del libro de Victor I. Stoichita que aborda la problemática y paradójica imagen visionaria en la pintura del Siglo de Oro español.

La poderosa máquina propagandística de la Contrarreforma utilizó la imagen visual como el instrumento más eficaz para la recuperación espiritual de Europa. Los teóricos de la nueva imagen católica crearon un arte persuasivo, basado en la legitimidad histórica y fiel a la teoría clásica de la representación. Este proyecto produjo una auténtica convulsión en el campo de las artes, pero sus resultados teóricos se iban a encontrar con una serie de límites de figuración. ¿Era posible representar una experiencia suprasensorial, interior e incommunicable como es la experiencia mística dentro de este nuevo territorio visual? ¿Se podía incluir en este gran edificio teórico un relato cuyo grado de veracidad era imposible de determinar?.

Con estas preguntas generales como punto de partida, el autor del *El ojo místico*, nos desvela las bases para la definición teórica de la imagería de la visión en el arte occidental en general, y en el de la Contrarreforma española en particular.

Para Stoichita, la escenificación de la experiencia visionaria –el cuadro de visión–, era una de esas ilusiones pictóricas imposibles dentro del aparato teológico y de los principios clásicos de representación. El imaginar lo que no se puede ver, ni representar, o como dice el autor "de la representación de lo irrepresentable", revela el uso de un arte de la manipulación de lo sagrado y de su imagen para fundamentar el camino de la fe y la ambigüedad de los ideales contrarreformistas.

Stoichita ha realizado un gran esfuerzo por definir lo esencial del cuadro de visión, atendiendo a las informaciones más seguras y a los datos más exactos sobre la

Comentarios bibliográficos

creación de este género pictórico que constituye un importante apartado de la producción religiosa española. Sin embargo, los historiadores y expertos en el Siglo de Oro se han interesado hasta ahora –salvo algunas excepciones eminentes por tareas de catalogación y estudios meramente formalistas. Es por ello sorprendente que alguien se ponga a reflexionar sobre la génesis, motivaciones y características de este tipo de documentos visuales que tanto preocupó al mundo cultural de la época, como lo demuestran las numerosas fuentes literarias, teológicas y teórico-artísticas que se recogen entre las páginas de este libro. Algunos escritos de los tratadistas más importantes de la imagen visual (por ejemplo, Pacheco y Carducho), corroboran la importancia del cuadro de visión o "historias del aire" (según expresión Pacheco) como evento polémico. Era necesario abordar este tipo de estudios, que ayudan a perfilar la compleja elaboración de un lenguaje que no sólo es forma. Esas líneas son un aviso e invitación a la reflexión y al debate.

Por otra parte, es admirable, el intento del autor por reducir sus síntesis a las líneas más esenciales de la imagen en sus funciones fática y metadiscursiva, porque son las que permiten desentrañar los problemas formales y figurativos del género y sus soluciones finales, centradas en la inclusión del espectador en el cuadro: el conflicto entre la representación de la visión y su requerimiento a las reglas de la ciencia perspectiva. La presencia de lo sobrenatural en lo real utiliza un tipo de composición desdoblada –terrenal y celestial–, que dificulta el uso de un punto de vista único, generando una serie de imperfecciones perspectivas, porque lo que está en juego es la claridad de la visión, o dicho de otra forma, refleja el incesante choque entre la estructura formal y la acción comunicativa, ésta última muy potenciada por la Iglesia contrarreformista.

El código gestual de los personajes, Eros místico y retórica del cuerpo, es otra de las cuestiones que trata el autor con gran lucidez, ocupando una parte extensa del libro. El gesto, dice Stoichita, "es el instrumento de exteriorización de lo irrepresentable, ya que aborda la relación entre 'personaje-vidente', visión y espectador, y funciona como un 'filtro' a través del cual se invita al espectador a penetrar en el espacio de la imagen". Son estas pinturas las que reclaman una activa participación de lo visible y lo vivible.

También examina cada uno de los artificios plásticos que representan la alteridad de lo sagrado: "plataforma de nubes", "rayos de luz", "encuadres en falsas ventanas", la estilística de "la incertidumbre" y "lo borroso". Y se descubren las distintas modalidades de personajes introductores: "figura-espejo", "testigo-espía", "testigo-filtro", "testigo-ausente", etcétera.

Frente a estos análisis visualistas, se encuentran las interpretaciones historiográficas, especialmente las lecturas iconográficas, en las que se acumula una serie de preguntas: ¿es un cuadro una visión, o una visión es un cuadro?. Stoichita encuentra en la literatura mística y en la plástica abundantes pruebas que testimonian la relación entre experiencia visionaria y la pintura como medio de soporte de una visión gracias

al virtuosismo de los artistas que logran borrar la separación entre representación y realidad.

Son muchas e importantes otras cuestiones que aborda en su obra este profesor de Arte de la Universidad de Friburgo (autor de importantes trabajos sobre el arte moderno y contemporáneo, entre ellos *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, recién publicado en París): los valores icónicos, narrativos y testimoniales de la imagen, el control eclesiástico sobre la experiencia visionaria y su legitimación.

Por último, es conveniente señalar el excelente recorrido sobre los temas visionarios, en el que destaca un capítulo sobre la iconografía de la Inmaculada Concepción, que prueba un notable conocimiento del arte español. En definitiva, un trabajo original, riguroso y bien ilustrado, con imágenes claras para entender cabalmente el texto. Los principales asuntos de esta investigación quedan expuestos brevemente al final del libro en *Veintiuna tesis sobre la representación de la experiencia visionaria*, inteligente colofón para una obra cuya utilidad no se agota en la magífica reconstrucción de la imagen visionaria, sino que muestra un atractivo camino para quien desee iniciar el estudio de otros fenómenos parecidos.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R.: *El Arte de la Platería en Málaga. 1550-1800. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga e Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía). Málaga, 1997.*

M. Carmen Heredia Moreno

El Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, de la Junta de Andalucía, acaban de publicar en colaboración este importante libro sobre platería malagueña que, por su cuidada edición y por su interés para la historia del arte andaluz, prestigia tanto a las entidades patrocinadoras como al propio autor.

La obra está dividida en dos partes claramente diferenciadas y subdivididas en distintos capítulos. En la primera, se analizan en profundidad el funcionamiento interno de la corporación, las relaciones con las autoridades locales y con las platerías próximas y la participación de los plateros malagueños en los festejos públicos del siglo XVIII. Por último, en el capítulo dedicado a las marcas, se detallan la trayectoria y competencias de los cargos públicos y las peculiaridades del marcaje en Málaga capital y en Antequera.

La segunda parte comprende el estudio artístico de las obras —unas trescientas veinticinco seleccionadas de un conjunto de más de seiscientas— y de los artífices más

Comentarios bibliográficos

representativos de cada época. Las piezas se agrupan tipológicamente dentro de cada etapa, excepto en el capítulo referente a la segunda mitad del siglo XVI en que el reducido número no ha permitido este enfoque.

El trabajo finaliza con un importante apartado de apéndices e índices, entre los que se incluyen una interesante selección de documentos, complementada con diversos anexos, y el catálogo de las piezas con su concisa, pero correcta, ficha técnica y bibliográfica, además de los imprescindibles índices bibliográfico, de artífices y de lugares para facilitar la consulta. Muy estimable también, por su abundancia y calidad, es el repertorio fotográfico que incluye conjuntos y detalles de las obras más significativas así como todas y cada una de las marcas que contienen.

A lo largo de sus casi seiscientas páginas, el profesor Sánchez-Lafuente nos demuestra lo sólido y profundo de sus conocimientos, fruto de muchos años de investigación sobre la materia, y su madurez y capacidad para exponernos de forma clara y amena, pero con método riguroso y terminología precisa, el devenir de la platería malagueña y antequerana a través de los siglos. El punto de partida fueron los estudios pioneros de Andrés Llordén y Juan Temboury, que le sirvieron de base para sus propias investigaciones desarrolladas con una metodología moderna de carácter interdisciplinar. De esta forma, además de añadir gran número de piezas inéditas, ha podido profundizar en el estudio de la corporación y en el desarrollo estilístico de la platería malagueña, estableciendo las conexiones pertinentes con las circunstancias sociales, económicas, políticas y artísticas de la provincia en cada momento.

En la primera parte, el gran acierto ha consistido, en nuestra opinión, en haber logrado reconstruir en sus líneas maestras la historia de la corporación malagueña a pesar de la desaparición de su archivo. Esta pérdida ha obligado al profesor Sánchez-Lafuente a una minuciosa búsqueda documental en otros archivos locales y a la utilización de fuentes indirectas muy dispersas.

De igual forma nos parece muy oportuno el desarrollo de la segunda parte, donde se trata con claridad y rigor la historia de la platería malagueña y antequerana. Muy ajustadas nos resultan las relaciones puntuales que se establecen con otras platerías, así como la definición de las características peculiares de la malagueña a lo largo del siglo XVIII, sobre todo a partir de los años cincuenta en que plateros como Pedro Montes o Pedro Cano elevan la categoría de los talleres locales a sus más altas cotas.

Pero, además, el profesor Sánchez-Lafuente nos descubre muchos aspectos inéditos, como la interesante custodia de Antequera, del granadino Salvador de Argüeta, que incorpora en el año 1710 los primeros estípites conocidos de la platería española o como las sorprendentes conexiones formales del Rococó malagueño con centros plateros novohispanos.

También se hace cumplida referencia a la presencia de obras foráneas, algunas tan significativas como la desaparecida custodia de la catedral, de Juan Rodríguez de Babia en 1581 –copiada en el siglo XVIII por un artífice local– o la cruz de la parroquia de Teba, atribuida a Francisco de Alfaro hacia 1590. El capítulo de piezas

importadas incluye además las del siglo XVIII de otros centros peninsulares, sobre todo Córdoba, y el reducido, pero selecto, grupo de obras hispanoamericanas de diversa cronología y procedencia. Entre ellas se destaca la espléndida fuente de San Juan de Málaga, de hacia 1550 y con marca de posible origen peruano. Desde luego, dentro de nuestro casi total desconocimiento sobre este tipo de marquaje, el estado actual de la investigación a raíz de los hallazgos del Atocha parece confirmar esta hipótesis, que se refuerza, a mi entender, por las profundas semejanzas de sus temas decorativos con los de la fuente del Pilar de Zaragoza estudiada por Esteras. De confirmarse el origen de ambas obras, estaríamos ante dos ejemplos punteros de la platería peruana en España, excepcionales por su cronología, marquaje y calidad.

En suma, nos encontramos ante un importante trabajo de investigación, que nos desvela de forma modélica la historia de la platería malagueña y que contribuye sustancialmente a completar el panorama de la platería andaluza, pero que será también de obligada consulta para todos los estudiosos de la orfebrería española. El espléndido repertorio fotográfico aumenta el atractivo de la obra.

FERRI CHULIO, Rvdo. Andrés de Sales: *El Escultor Francisco Vergara Bartual (L'Alcúdia, 1713-Roma, 1761), Sueca (Valencia), 1997.*

Nuria Rodríguez Ortega

Si el título de este libro nos puede hacer pensar que estamos ante el tipo de estudio biográfico convencional en el que de modo, hasta cierto punto previsible, el autor realiza repaso, y en este caso más que repaso reconstrucción, de la vida y obra de un artista, no nos dejemos engañar por esta primera impresión. El estudio que el Rvdo. Andrés de Sales Ferri Chulio nos brinda en esta obra no es, o al menos no es sólo, una biografía artística (según su propia denominación) "a lo convencional".

Si el objetivo principal explícito es recuperar para la Historia del Arte la figura del escultor valentino Francisco Vergara Bartual, *el más famoso de los Vergaras valencianos*, advertimos, igualmente, otros objetivos implícitos que se nos van revelando a medida que el discurso se desarrolla y que confieren a este estudio un indudable valor desde la perspectiva historiográfica. En primer lugar, el Rvdo. Andrés de Sales se propone salvar, poniendo de manifiesto, al mismo tiempo, una de las indudables paradojas que ha venido caracterizando a nuestra Historiografía al centrar su investigación en una de estas figuras marginales u olvidadas por los estudios histórico-artísticos y que, sin embargo, no dejaron de ser objeto de estima y reconocimiento por parte de sus mismos contemporáneos. En segundo lugar, su obra contiene y es en sí misma una dura crítica de estos estudios historiográficos, crítica que focalizada de un modo particular sobre los que se han realizado en relación con este artista-

Comentarios bibliográficos

escultor y su entorno, es susceptible, sin embargo, de generalizarse y extenderse a las formas y modos de investigación que con frecuencia se desarrollan en algunos medios y ámbitos dedicados al conocimiento del Arte y de las artes.

Tomando como núcleo principal de desarrollo la figura del escultor Francisco Vergara Bartual, según hemos dicho, el discurso se construye en virtud de dos ejes: el recorrido biográfico, conciso pero importante especialmente por las puntualizaciones cronológicas que se realizan, corrigiendo o confirmando lo que anteriormente había sido dicho; y el estudio de su obra, desarrollado principalmente en torno a dos de sus producciones más interesantes: el *S. Pedro de Alcántara* que se encuentra en el Vaticano y el *Transparente* de la Catedral de Cuenca; sin olvidar, por otra parte, el rastreo de las posibles influencias compositivas, no sólo de estas obras en particular, sino de su obra escultórica en general, en la que el autor quiere destacar la importancia de Bernini en la configuración de la misma.

Si consideramos el punto de vista biográfico, el discurrir vital de Francisco Vergara Bartual se resuelve en tres espacios: L' Alcúdia (Valencia), donde tiene lugar parte de su aprendizaje en el taller de su padre, siendo reseñable su condición de miembro de familia de artistas para su propia formación como artista-escultor; Madrid, donde trabaja para la corte, participando en la decoración del nuevo Palacio Real; y de un modo especial y significativo, Roma. Decimos de un modo especial y significativo por varias razones. En primer lugar, porque es Francisco Vergara uno de los primeros artistas y el primer escultor que consigue la distinción de ser pensionado en Roma; en segundo lugar, porque es en la ciudad de los papas donde consigue su mayor prestigio y reconocimiento, allí es nombrado académico de mérito de la Academia de S. Lucas y llega a ostentar el cargo de juez de escultura; en tercer lugar, porque es en Roma donde realiza y donde se encuentra su mejor y más admirada obra, el *S. Pedro de Alcántara* que forma parte de la serie de fundadores de religiones que decoran las hornacinas de la nave central de la Basílica Vaticana.

Es esta bellísima pieza escultórica el otro núcleo principal de desarrollo de este estudio que lleva a cabo el Rvdo. Andrés de Sales, cuya complejidad interpretativa: iconológica, iconográfica y estético-formal, queda desvelada, sin embargo, con claridad expositiva, sin excluir, incluso, una cierta astucia, cualidad sin duda inestimable en un investigador. Obra maestra del neoclasicismo español, conjuga la estética clásica italiana, en su configuración equilibrada y armónica, y el sentido moral de la "vanitas" característica del gusto barroco hispánico. La lectura iconográfica que realiza el autor gira en torno al concepto de la vida mística y del misticismo, en relación con los grados de la vida religiosa, sus estados de perfección y la ascesis como vía para alcanzar y participar del amor divino, del que el conjunto escultórico viene a ser expresión visual. Por su parte, no deja de estar exenta de interés la lectura iconológica que se realiza del mismo trazado armónico y de la distribución espacial del conjunto escultórico, que se resuelve en virtud de ciertas coordenadas geométricas y principios matemáticos vinculados a la Sección Aurea. Desde esta perspectiva icono-

lógica, la belleza de su configuración estético-formal queda transmutada en lección pedagógica de elaborada significación teológica: la necesidad que el individuo tiene de la ayuda y de la gracia de Dios para lograr la victoria sobre el mundo y sus tentaciones, alcanzando la contemplación divina mediante la meditación y la penitencia.

Otro factor que hace de este estudio un documento de incuestionable valía para la historiografía artística se relaciona directamente con la labor archivística y bibliográfica que ha sido fundamento esencial en la realización del mismo, siendo exponente, a su vez, de la rigurosidad y prurito científico desde el que ha sido concebido. El Rvdo. Andrés de Sales saca a la luz documentos inéditos y también ciertos escritos que habían sido objeto de interpretaciones erróneas, llevando a cabo, paralelamente, una revisión historiográfica que no deja de constituirse, como hemos apuntado, en una crítica a determinadas formas de investigación en el campo de las artes, crítica que se manifiesta de forma explícita en su discurso. De este modo, se exponen los errores que aún continuaban vigentes y se corrigen, precisando y poniendo en sus justos términos, aquellos aspectos relacionados con la vida y obra del escultor, objeto de equívocos.

Desde el punto de vista biográfico, se confirma la fecha de 1713 como año de su nacimiento y L'Alcúdia como lugar del mismo, descartando, por tanto, la cronología de 1716 dada por Belda Navarro; desde el punto de vista de su producción artística, da como segura y cierta la autoría del retablo de Polinyá de Xúquer, hasta ahora no del todo reconocida, y le atribuye ciertos dibujos que habían sido asignados a su primo Ignacio Vergara, también escultor y autor de un S. Pedro de Alcántara en la basílica de S. Pascual Bailón de Vila-real (Valencia), dibujos que identifica como los estudios preparatorios del S. Pedro "romano". En relación con esta obra, también precisa las condiciones del encargo, cuya escritura notarial transcribe, y reconoce al verdadero autor del mismo en la figura del Rvdm. P. Juan de Molina, Ministro General de los Franciscanos Descalzos, rechazando, de este modo, la posibilidad del encargo papal, como hasta ahora se había estado manteniendo. En cuanto a la carta de examen que la Historiografía tiene asignada al escultor valenciano, rechaza igualmente las identificaciones realizadas de los "personajes" que figuran en la misma, dejando abierta la cuestión y planteada la necesidad de una atribución más fidedigna y afortunada. También recupera para la Historiografía y para el Arte en general determinadas obras escultóricas realizadas por el artista durante su estancia en Madrid y que se tenían por perdidas.

En relación con los materiales de los que se nutre y con los que se configuran este estudio, el autor utiliza principalmente tres fuentes para la construcción de su discurso, cuya fiabilidad y veracidad es contrastada desde el primer capítulo; son, concretamente, el manuscrito sobre artistas valencianos de Marcos Antonio de Orellana, *Pictoria Biographia Valentina*; la obra de Antonio Ponz, *Viage de España* y el *Diccionario Histórico* de Ceán Bermúdez. Paralelamente a las fuentes y documentos dieciochescos y pertenecientes a la tradición histórico-artística, también utiliza una

Comentarios bibliográficos

bibliografía actualizada relacionada de un modo específico con el arte y las artes en su dimensión religiosa. La reproducción gráfica es exhaustiva, incluyendo fotografías de obras destruidas durante la guerra civil española y, por tanto, de inestimable valor documental.

Desde otra perspectiva, merece destacar la belleza y calidad de la edición que tenemos entre manos, a la que contribuye de un modo especial esta misma reproducción gráfica, y que hacen de este libro, también desde el punto de vista de su configuración visual y estructuración formal, una obra de indudable valor.

REYERO, Carlos, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

Belén Ruiz Garrido

Es posible vivir en la apariencia, aparentar para poder vivir, identificarse con la imagen que se da, ofrecer una imagen y no sentirse en absoluto identificado con ella. Este galimatías, necesario como manual de supervivencia, resulta de primera utilidad en materia artística. El campo de la apariencia y de la identidad, que puede ser coincidente o distinto, es consustancial al mundo de las imágenes, donde la apariencia tiene valor por sí misma, sea o no engañosa, como las imágenes lo son. ¿Qué importa, en definitiva, el grado de coincidencia, es decir, la valoración moral, cuando lo que se está analizando es el poder de las imágenes, cómo llegan éstas al espectador y de qué manera las recibe éste? Reconocer su existencia es ya un punto de partida importante para la investigación histórico-artística.

Carlos Reyero demuestra su interés, intuición, habilidad y sensibilidad –virtud tan denostada en los últimos tiempos–, al adentrarse en un tema concreto, como es el de los estudios de género, específicamente el masculino, a través de las relaciones entre dos elementos claves para la lectura e interpretación de imágenes plásticas y literarias: apariencia e identidad.

Aunque no sea su propósito llegar a conclusiones que se salgan del campo estrictamente histórico-artístico, parece inevitable, en un tema de estas características, que aparezca la sombra de la confrontación con los estudios feministas pioneros en las investigaciones de género. Nada más lejos de la intención del autor quien no sólo hace uso de estos estudios sino que además aporta la visión que faltaba para completar el discurso.

En este sentido resulta paradójico que este campo de la historiografía histórico-artística en su “vertiente” masculina, aparezca rezagada con respecto a la femenina, cuando en realidad tanto la práctica artística –al menos desde el reconocimiento– como los mecanismos gestantes de una obra de arte han estado preferentemente en manos masculinas. Quizá la “desventaja” –sí es que es posible emplear este término–

ha activado una respuesta más rápida a la hora de abordar las relaciones entre género y arte. El auge de estos estudios en los últimos años puede hacer pensar que se trata de una moda, más o menos efímera, a la que por el momento hay que sumarse para estar al día en la disciplina. Carlos Reyero es consciente del peligro de lo pasajero y así nos lo hace saber en el prólogo. No obstante, su mejor justificación es el carácter del estudio, fruto de años de investigación y reflexiones de quien ha trabajado la historia del arte desde diversas perspectivas, circunstancia que le permite plantear el tema desde una posición abierta, general y contrastada.

Parte el autor de una premisa esencial para comprender la despreocupación por codificar apariencias e identidades de la masculinidad: el hecho de que la cultura occidental ha sobreentendido que ser hombre y ser persona era lo mismo, mientras que de las imágenes femeninas se ha subrayado la identidad sexual separada de la identidad humana.

En este sentido el período al que se circunscribe el análisis no es aleatorio: la codificación de la masculinidad y la femineidad tal y como la entendemos dentro de la cultura occidental contemporánea, en relación a unos roles sociales y de género, tiene lugar desde finales del siglo XVIII cuando la Ilustración inaugura una nueva era. A lo largo de todo el siglo XIX las imágenes muestran la unión indisoluble entre apariencia e identidad aportando elementos diferentes de definición de la masculinidad. Esto ocurre al menos en un primer nivel de significación; sin embargo, la propia gestación de imágenes deja abierta la posibilidad de interpretaciones paralelas, de dobles fondos dependiendo del receptor al que van destinadas consciente o inconscientemente.

Las propias imágenes y las palabras se convierten así en las principales fuentes de información. El autor ahonda en el nivel significativo de la obra de arte, en el poder de comunicación de la apariencia, en su riqueza de lectura y en el modo en que el receptor las recibe. La dimensión del discurso está aquí, muy lejos por tanto de las disquisiciones morales y de los comportamientos sexuales que pueden o no coincidir con las apariencias y las identidades.

A lo largo de nueve capítulos Reyero va desgranando los diferentes elementos que han configurado las apariencias de masculinidad, concepto en absoluto inamovible. Desde la fortaleza a la debilidad, derrotado o deseado, desde la posición del héroe a la de víctima, en poses prudentes, valientes, honorables, seguras, contenidas o sufridas, con imágenes y escenas de guerra, de familia, de deporte y trabajo, de amistad, de amor fraternal, de amor pasional, de amor decadente y torturado; caracteres morales y físicos, roles asumidos a veces muy a su pesar; y así podríamos enumerar todo un listín de calificativos empleados para subrayar la virilidad, buscando, a veces por complejo de inferioridad, miedo o frustración, la diferencia con respecto a las mujeres, buscando señas de identidad forzadas en muchos de los casos, y que han llegado casi imperturbables hasta nuestros días a pesar de las conquistas feministas en todos los campos. La imagen del hombre va cambiando con el siglo —el Romanticismo

Comentarios bibliográficos

valorará unos aspectos de la virilidad sobre otros diferentes a los que postuló el Realismo o las poéticas finiseculares— pero nunca se deja de identificar a la humanidad con la hombría. Para analizar sistemáticamente esta compleja visión, Reyer estructura los capítulos temáticamente pero incorpora el desarrollo cronológico, fundiendo ambos planteamientos e intercalando comentarios sucintos y aclaratorios de imágenes referidas al discurso global, y textos ilustrativos que aportan ritmo al texto.

El autor descubre, además de las imágenes definidoras más identificadas con la masculinidad, otras menos reconocidas y no por ello inexistentes, como la del hombre objeto y sujeto de compasión y deseo, el hombre movido por las pulsiones secretas, que esconde en el fondo un gran deseo de amar y de ser amado, imágenes que abren el discurso hacia unas vías de interpretación más amplias. Con ello no está tratando de “indemnizar” de alguna manera la imagen del hombre decimonónico sacudida, con toda razón por cierto, por la historiografía feminista. Nada de eso, Reyer es consciente, y así lo hace saber, de que estos estudios han posibilitado la lectura profunda y correcta de muchas imágenes creadas por hombres que tienen a la mujer como protagonista, pero una verdad no excluye otra verdad, sino todo lo contrario, complementa el análisis haciéndolo más rico y complejo. Por tanto se podría llegar a la conclusión de que tanto hombres como mujeres se vieron oprimidos por la necesidad de aparentar, por el peso de esta necesidad vital en el periodo estudiado. Hasta ahora sólo habíamos pensado que esta opresión afectó al sexo femenino exclusivamente, ahora vemos que hombres y mujeres fueron víctimas de épocas deshumanizadas, en las que no se tenían en cuenta tanto a las personas individualmente como a los roles asignados como yugos a cada condición sexual. La realidad femenina y masculina se compenetran hasta convertirse en una misma, cuestión de fondo que fue intuida por los propios protagonistas, emisores y receptores.

Además de las conclusiones derivadas directamente del estudio, el alcance de *Apariencia e identidad masculina* llega hasta parámetros más amplios que afectan a la propia concepción de la obra de arte, y es la posibilidad de analizar las obras desde diversos ángulos, posibilidad que las convierte en entes vivos. Desde el punto de vista de la mujer, o desde el punto de vista del hombre, las lecturas no son excluyentes sino complementarias, aspecto que refuerza la capacidad comunicativa de las imágenes. Muestra de ello, por nombrar sólo un ejemplo significativo, es la interpretación que realiza el autor de la célebre obra de Fuseli *La pesadilla*.

El estudio que nos ocupa ha venido, por tanto, a llenar, o a completar para ser exactos, un vacío. Lo interesante, apuntado por el propio autor, es que el campo no está, en absoluto, agotado. En la posibilidad de abrir nuevas vías de investigación está la clave de la trascendencia de una obra.

SAURET GUERRERO, Teresa: *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia, 1835-Málaga, 1885) y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Málaga, Benedito Editores, 1996.

Felipe-Vicente Garín Llombart.

El libro de Teresa Sauret sobre *Bernardo Ferrándiz Bádenes y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*, supone una síntesis importante para el estudio de la obra del pintor valenciano-malagueño. Y no podía ser de otra forma porque la autora, especialista ya desde hace muchos años en este campo, con abundantes publicaciones sobre Ferrándiz y su entorno social, artístico y pedagógico, condensa en una primera parte, de una manera clara y con una secuencia cronológica rigurosa, todos los datos disponibles hasta el momento, para pasar en la segunda a analizar su entorno, su formación y su obra.

Hay que agradecer el esfuerzo del intento de catalogación de la obra del pintor, que se aborda por vez primera y que va a permitir a partir de este momento y sin duda apoyados por alguna exposición antológica ya en marcha, completar los datos, necesariamente incompletos en alguna de las obras, para conseguir en una segunda edición –que estoy seguro será pronto– llegar a cerrar casi definitivamente el catálogo de Ferrándiz, pintor injustamente tratado por la crítica especializada, o cuanto menos limitada en Málaga a la decoración del Teatro Cervantes y en Valencia a su conocidísimo Tribunal de las Aguas, del que hizo dos versiones casi idénticas, como se explica en el libro.

De tendencia liberal, nacido en los poblados marítimos valencianos, Ferrándiz debe incorporarse sin duda a la nómina de los grandes pintores valencianos de la segunda mitad del XIX.

La edición está muy cuidada tipográficamente aunque a veces es algo molesta la diversidad de tamaños de letra y el juego que se hace con ellos. En cualquier caso ello no empaña la valoración positiva global que merece y que sin duda será compartida por muchos.

GALLEGO ARANDA, Salvador. *Enrique Nieto en Melilla: La ciudad proyectada.* Granada: Universidad y Centro Asociado a la UNED en Melilla, 1996; 579 p.

Antonio Bravo Nieto

Hasta no hace mucho tiempo todavía resultaba casi imposible romper una dinámica muy fragmentaria a la hora de abordar la problemática de la arquitectura modernista a nivel nacional. La bibliografía, más o menos canónica, establecía una secuencia determinada por el fenómeno modernista catalán y por la influencia madrileña propiciada desde la Escuela de Arquitectura y por las obras realizadas en esta capital. El resto de la producción española quedaba reducida, según este esquema, a las diversas influencias de estos focos en otras regiones: Valencia, Mallorca, Galicia, Asturias, Andalucía, Canarias, etc. De este modo, la historia de la arquitectura modernista española quedaba determinada por una dinámica centro-periferia y creación-difusión-copia que limitaba cualquier posibilidad de potenciación de cualquier fenómeno arquitectónico de la periferia en general y de Melilla en particular.

Y aunque diversos profesores ya habían advertido sobre la importancia y originalidad de esta ciudad norteafricana dentro de este panorama, aún se echaba en falta una serie de estudios que hicieran inteligible a la comunidad científica nacional el valor del fenómeno modernista melillense. Y nos referimos a estudios en profundidad, a líneas de investigación que se elevaran sobre las meras suposiciones o a los criterios intuitivos a partir de una breve visita o al análisis de fotografías.

Por esta razón, era necesaria la aparición de trabajos de investigación como el realizado por Salvador Gallego Aranda a través de una tesis doctoral que podemos consultar materializada en el libro *Enrique Nieto en Melilla: La ciudad proyectada*. El autor analiza concienzudamente una de las figuras fundamentales para el conocimiento de Melilla en la primera mitad del siglo XX, el arquitecto Enrique Nieto y Nieto, y para ello aborda de forma exhaustiva diversos aspectos de su vida personal y profesional.

Salvador Gallego inicia su obra en el capítulo "Fundamento Económico", donde ofrece un estudio sobre las bases económicas de Melilla, en cierto modo la causalidad directa que propició la aparición de la arquitectura que distingue a la ciudad. Para ello aborda de una manera precisa uno de los organismos donde se agruparon los principales intereses económicos en juego: la Cámara de Comercio, institución desde la que se observaba con interés todos los aspectos relativos al comercio con Marruecos, a la colonización del campo, desarrollo de la agricultura, las distintas industrias, así como las fundamentales comunicaciones que habrían de poner en posibilidad de explotación toda la zona de influencia de Melilla. También son objeto de análisis de Salvador Gallego los problemas de la propiedad, impuestos y arbitrios que ceñían las posibilidades comerciales de Melilla.

El segundo capítulo de esta obra, se centra en la apasionante biografía de Enrique Nieto, arquitecto que exigía un estudio monográfico que abordara una vida tan intensa como desconocida. Así se estudian tanto los antecedentes familiares y de nacimiento, como la formación académica en Barcelona; aquí se efectúan importantes aportaciones como desentrañar por fin la fecha real de su nacimiento (1880) a través de un pormenorizado análisis de las fuentes documentales, desterrando errores anteriores.

También son abordados sus trabajos de colaboración en la ciudad condal en alguna obra de Antoni Gaudí como preámbulo de su marcha a Melilla, ciudad donde se asienta desde 1909, fecha en la que se inician los tres períodos principales señalados por el autor en los que Enrique Nieto desarrolla su actividad profesional y vital en esta ciudad: 1909 a 1920, 1921 a 1930 y 1931 a 1954.

En el capítulo tercero, Salvador Gallego procede a desentrañar las colaboraciones institucionales del arquitecto, sus trabajos en organismos tan importantes como la Cámara de Comercio (tanto en la biblioteca como en su junta directiva), en la Asociación General de Caridad, Cámara Oficial de la Propiedad Urbana, pero sobre todo su trabajo como arquitecto municipal de Melilla, labor que se desarrolla en el capítulo cuarto de este libro. Diversas obras de urbanización, abastecimiento de aguas y alcantarillado, parques, jardines, plazas, participación en la construcción de monumentos, etc., conformando este conjunto un capítulo importante de la historia de la ciudad.

Al frente de la Oficina de obras del Ayuntamiento, va a dirigir toda una época caracterizada por construcciones señeras en el casco urbano: estación central de autobuses, hotel municipal, la gran mezquita, así como su participación en diversos monumentos y mausoleos, aunque su obra fundamental fue el proyecto de Palacio Municipal, obra con la que culmina su carrera y vida profesional.

En el capítulo quinto, el autor se ocupa del estilo y análisis de la obra de Enrique Nieto, su evolución estilística desde el modernismo hacia el racionalismo a través de sus múltiples obras, y de esa misma evolución estilística en las distintas cartelas con las que solía firmar sus obras.

Finalmente, Salvador Gallego Aranda ofrece un exhaustivo catálogo de los proyectos de Enrique Nieto y Nieto, desde el primero de ellos fechado en 1909, hasta el último de enero de 1954, abarcando un total de 936 referencias que iluminan toda una vida profesional. También establece a continuación un catálogo con la obra de otros arquitectos e ingenieros que realizaron obra importante en Melilla desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, enriqueciendo ampliamente el panorama de esta ciudad.

Diremos por último, que este libro sobre Enrique Nieto y Melilla nos permite conocer mucho mejor no sólo la obra del arquitecto, sino la composición de una ciudad en la periferia geográfica, pero situada en el centro de la creación arquitectónica española de la primera mitad de este siglo XX en cuya recta final, 1997, celebra su V Centenario.

BRAVO NIETO, Antonio. *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano. Arquitectos e ingenieros en la Melilla contemporánea.* Málaga-Melilla, Universidad-Ciudad Autónoma, 1996.

BRAVO NIETO, Antonio. *La ciudad de Melilla y sus autores. Diccionario biográfico de arquitectos e ingenieros (finales del siglo XIX y primera mitad del XX).* Melilla, Ciudad Autónoma, 1997.

Francisco Saro Gandarillas.

Para quienes hemos seguido de cerca el quehacer cotidiano de Antonio Bravo Nieto no constituye ninguna sorpresa la edición de estos dos libros que tenemos ante nuestra vista. Para quienes le hemos conocido, desde años ha, seguir minuciosamente todas las vicisitudes, hasta las más aparentemente inocuas, de la trayectoria urbanística de Melilla en sus más variados y complejos aspectos, el resultado no podía ser otro que las publicaciones que aquí reseñamos.

Pero si no hay sorpresa, sí tenemos el convencimiento de que el tintero se ha quedado repleto de ideas, de conocimientos, de inquietudes. Porque lo cierto es que los presentes volúmenes son, quizás por necesidades de edición, una síntesis del trabajo que durante años ha realizado su autor en una búsqueda apasionante y reiterada de información. Síntesis en la que no falta lo sustancial, en la que nadie va a echar en falta nada, pero en la que Bravo Nieto puede añadir todo lo que quiera hasta la saturación, porque dudo de que haya algo relacionado con la urbe de Melilla y sus autores que el escritor no tenga anotado en alguna parte.

Tuve la suerte de conocer a Antonio Bravo hace ya muchos años (allá por 1981), cuando se ponía en marcha en Melilla un nuevo intento cultural bajo el sugestivo nombre de *Asociación de Estudios Melillenses*. Desde el principio, Bravo Nieto constituyó una pieza importante de su trayectoria, pese a su juventud. Ambos, Asociación y colaborador, salieron ganando en el encuentro. El centro cultural se aprovechó de sus investigaciones y éste se fue curtiendo en el entorno acogedor de la Asociación, al mismo tiempo que iba realizando sus estudios universitarios. El resultado se tradujo en tempranas ediciones sobre la evolución del arte de la fortificación que hoy resultan imprescindibles para seguir el proceso de aquella disciplina a finales del siglo XV. Junto con las presentes obras, puede decirse que Antonio Bravo, ha escrito todo lo que podía escribirse sobre construcción en Melilla; hasta el siglo XIX, arquitectura militar, desde este siglo, construcción civil, sin que en ésta última descarte una intervención castrense por el carácter de sus proyectistas. Una singular trayectoria urbanística probablemente sin equivalencia en ninguna otra ciudad española, que la hace especialmente sugestiva a todo aquel que se interese por el tema.

El libro *La construcción de una ciudad...*, prologado por la profesora Rosario Camacho Martínez, se presenta dividido en cinco partes. En la primera se aborda un análisis de la infraestructura social, económica y administrativa de la ciudad, cuya

breve extensión no le priva de acertar en sus premisas esenciales, bastando para conocer, en sus facetas primordiales, los puntos de pulsión urbana que justifican el transcurrir constructivo de Melilla durante medio siglo.

La segunda parte presenta al lector el asombroso proceso de expansión urbanística inducido por el incremento poblacional que durante el primer tercio de siglo será consecuencia inevitable de los hechos militares acaecidos al otro lado de la frontera con Marruecos. Melilla constituye, en términos relativos, y después de Casablanca, la ciudad africana de mayor expansión poblacional durante el período de tiempo que abarca la obra que comentamos. La influencia que este hecho representa en la transformación del espacio construido queda meridianamente reflejado en sus páginas. Campo nuevo de trabajo para profesionales de la arquitectura, impulsado por las necesidades apremiantes de una burguesía de nuevo cuño que demanda una estética arquitectónica que sintonice con su nuevo "status".

La tercera parte se presenta como un acercamiento a los profesionales de la arquitectura que pasaron por Melilla dejando su huella estética en los numerosos edificios construidos durante el período. Esta parte de la obra de Bravo Nieto constituye una revelación absolutamente novedosa, y no deja de producir una cierta sensación de asombro ante la ignorancia habida hasta la fecha sobre la aportación de los ingenieros militares al diseño y formación de la ciudad en su vertiente de arquitectos virtuales al margen de su profesión militar. Salen a la luz nombres que habían quedado oscurecidos, si no olvidados, y cuya faceta profesional en este campo era prácticamente desconocida. La labor del autor en este caso es ciertamente impagable, y pone la cosas en el lugar preciso al propagar nombres como los del polifacético Alzugaray, los hermanos Castañón, Redondo Ballester o José de la Gándara, con los que el inevitable y ubicuo Enrique Nieto se verá obligado a compartir devociones, sin que esto mengüe ni un ápice la consideración debida a su labor profesional.

La cuarta parte, que el autor llama "Un análisis no formal de la arquitectura", se centra en el estudio de las técnicas constructivas, tipos de arquitectura y, finalmente, su aplicación al caso concreto de Melilla a lo largo del período estudiado. En ella aparece con más concreción la figura de Enrique Nieto, cuyo solo nombre ha acaaparado la atención de estudiosos en los últimos veinte años, recogiendo tantas adhesiones que su obra, ingente y valiosa, ha quedado un tanto desvirtuada por el exceso de atención. Se llegó a afirmar, con ligereza reprobable, que toda la ciudad de Melilla era obra suya, incluso en su vertiente de ordenación urbana, lo cual evidentemente era incierto. Antonio Bravo le da al arquitecto catalán el puesto que merece, de primera magnitud sin duda, pero dentro de su dimensión exacta. También aquí la aportación del autor, con su subjetivismo obligado, por supuesto, es de primer orden.

La quinta y última parte, en la que se introduce en el mundo de las formas dentro de la arquitectura de Melilla, hace un repaso amplio de las distintas tendencias arquitectónicas que se dan en el espacio temporal que abarca su estudio. Desde la tradición neoclásica primeriza hasta el último regionalismo y barroquismo del final del

Comentarios bibliográficos

período, pasando por el historicismo, el modernismo y el art déco, todos ellos representados, algunos con profusión, en el entorno urbano de la ciudad. El autor pone nombre y apellidos a los representantes de distintas tendencias, analizando el contexto económico y social en que se insertan. Se da el énfasis necesario a la aportación modernista de arquitectos como Nieto o ingenieros como Alzugaray, siguiendo el proceso de creación arquitectónica en el tiempo, con la desaparición paulatina de los ingenieros militares, que son sustituidos por arquitectos civiles en un proceso inevitable relacionado con el paso sucesivo de la escueta plaza militar de principios de siglo a la urbe de corte europeo en que se va transformando según queda reflejado en sus páginas.

Estrechamente relacionado con este libro, aparece el *Diccionario biográfico de arquitectos e ingenieros*, investigación realizada paralelamente a la obra anterior, pero que corría el riesgo de quedar inédita. Sin embargo la obtención del I Premio en el Concurso de Monografías "Melilla, Historia y Cultura, 1996", nos permite contar actualmente con su publicación.

En este libro se aborda la biografía de 158 profesionales técnicos (arquitectos e ingenieros de diversas ramas) que trabajaron en la proyección y realización de la Melilla Moderna. La elección del modelo de diccionario biográfico permite un acceso muy cómodo a los distintos autores, cuyo tratamiento oscila entre breves líneas de arquitectos que cuentan con una única obra y la de otros que sobrepasan más de cien proyectos y cuyo análisis es necesariamente más amplio.

Este diccionario biográfico amplía las perspectivas de una ciudad "auténtico museo de la arquitectura del siglo XX", en palabras del prologuista de la obra, Antonio Bonet Correa. Ciudad cuya imagen se presenta actualmente a nuestros ojos como una labor de conjunto donde colaboraron profesionales con trayectorias distintas y formaciones a veces divergentes (caso de los 72 ingenieros militares que diseñaron su urbanismo y parte de su arquitectura ecléctica y modernista), y que dio lugar a una insólita creación urbana que, sin ningún tipo de chauvinismo reductor, descuellos en nuestros días como uno de los conjuntos urbanos más interesantes del siglo XX español.

La originalidad de estos trabajos está más que demostrada, y el camino recorrido a lo largo de sus páginas nos hace pensar que en el futuro es difícil que las nuevas y bienvenidas aportaciones al tema puedan ser otra cosa que flecos desprendidos de las mismas. El tiempo lo dirá.

Los que conocemos a Antonio Bravo Nieto, sabemos, estamos convencidos de que su mente inquieta está ya especulando con la posibilidad de seguir algunos de los senderos que la Historia del Arte abre ante sí dentro del medio geográfico norteafricano que tan bien conoce. Esperamos impacientes.

HERRERA, Javier: *Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven»*, Madrid, Cátedra, 1997.

Natalia Bravo Ruiz

Cuando Picasso llegaba a Madrid en enero de 1901 –se trataba de su tercera y última estancia en la capital española–, el ambiente intelectual y artístico con el que se encontraba nuestro joven artista era precisamente el de los «noventayochistas». Así, nombres primordiales de esta «generación literaria» tales como Baroja, Unamuno, Valle-Inclán van a coincidir con el de Picasso en una admirable empresa común: aquélla que permitiría la salida a la luz de una nueva revista, *Arte Joven*, que, sin duda, y a pesar de la crisis y confusión generales que definían a la Europa finisecular, asomaba al nuevo siglo con bríos de modernidad.

Dicha revista, fundada por Soler y Picasso, que seguía directamente –no debemos olvidarlo– el modelo catalán ofrecido por Utrillo y Casas en la revista modernista *Pèl & Ploma*, se convertirá en símbolo evidente de una serie de conexiones estéticas e ideológicas entre el joven artista malagueño y la generación del 98 apenas tenidas en cuenta por los estudiosos, a pesar de la extensa bibliografía picassiana.

Javier Herrera, con mirada personal y atrevida, profundiza y ahonda en este fenómeno a través de su libro *Picasso, Madrid y el 98: la revista «Arte Joven»*, publicado recientemente por la editorial Cátedra en su ya prestigiosa y establecida colección de ensayos.

Como define muy bien el autor, esta estancia de Picasso en Madrid se convierte en un «período fronterizo», de transición, en el que el artista terminará rechazando la realidad sociocultural madrileña para adentrarse en el ambiente intelectual y vanguardista parisino. Pero es precisamente en este período «a medio camino» donde el joven Picasso va forjando su personalidad, como explica Herrera, con una actitud poco convencional, irrespetuosa con las normas establecidas y propensa a las novedades.

Es, desde esta órbita, cómo el autor propone, como primera parte de su ensayo, «reconstruir el mapa mental de Picasso» en esta etapa de encrucijada disertando sobre diversas problemáticas que quedan relacionadas con el espíritu noventayochista. Así, se centra en la figura de Picasso como individuo relacionándolo con el fenómeno del «yoísmo» –cuyo origen se encuentra en formulaciones nietzscheanas– al mismo tiempo que con la herencia baudeleriana del «l'art pour l'art», recurso necesario, desde la modernidad, como asevera el autor, para la consecución de un arte de expresión personal. Asimismo, en su relación con la sociedad vincula a Picasso con un particular anarquismo que se acerca, más que a nada, a una ideología político-social de espíritu antiburgués. También prioriza cuestiones de orden religioso considerando la importancia del misticismo en Picasso, especialmente en su período azul, en cuadros como *La Vida o El entierro de Casagemas*, que traslucen la trascenden-

Comentarios bibliográficos

cia, el misterio, originado en el sacrificio y el dolor de esos mártires –alargamientos azules de hambre y miseria– que son los miserables de las grandes urbes. No obstante, tampoco olvida Herrera la importancia de los valores exclusivamente estéticos, no sólo haciendo alusión a la crítica picassiana al orden artístico establecido sino también revelándonos el respeto que Picasso siente por la tradición y por los valores clásicos. Tras dejar bien claro el posicionamiento del joven artista a caballo entre la tradición y la modernidad, el autor finaliza este apartado sobre la problemática artística aplicando un concepto de mimesis en Picasso que es mucho más cercano a Cézanne que a los impresionistas, al aceptar las relaciones entre el arte y la naturaleza desde el proceso creativo que posibilita la actividad cerebral.

Otro capítulo que no podía faltar es el de las poéticas de la miseria y de la muerte –esenciales en el período azul– y que Herrera considera como una auténtica filosofía en Picasso aunando al joven artista con la mentalidad decadente y fatalista de los noventayochistas –por supuesto, no olvida el autor que la obsesión picassiana por la muerte depende también de acontecimientos biográficos concretos– que, en última instancia, se corresponde con el panorama artístico general de «fin de siglo». Pero si se habla de muerte, enfermedad y dolor también Picasso apela a su contrario, es decir, a la vida, al placer y al sexo, reunidos metafóricamente en la figura femenina. Como dice Herrera se trata de la mujer como obsesión temática, en especial de la prostituta, de la cortesana y, utilizando un término muy barojiano, de la “señorona”. Precisamente, entre estos dos últimos tipos, el autor ubica las posibilidades iconográficas y simbólicas de *Mujer en azul*, obra clave que utiliza para explicar la misoginia burguesa mostrada por Picasso en su etapa madrileña.

En la segunda y última parte de su ensayo Herrera analiza las claves de la época azul utilizando de nuevo, como hilo conductor, las conexiones ideológicas entre el pintor malagueño y la «generación del 98». A partir de aquí desarrolla su hipótesis sobre los «mecanismos de la in(per-sub)versión de lo sagrado» en Picasso, a nuestro entender la aportación más acertada y original del libro, proponiendo como cuadro clave de sus disertaciones *El entierro de Casagemas*.

Si bien el lector no ha de congratularse forzosamente con cada una de las tesis que el autor expone y desarrolla en su discurso, destacamos su manera original y atrevida de hacer historia del arte, pero, sobre todo, el hecho de que un texto ameno y bien escrito nos haga reflexionar posibilitando la amplitud de la mirada sobre un tema ciertamente ignorado.

TUBARO, Antonio y TUBARO, Ivana: *Lettering, studies and research on the evolution of writing and print typeface*. New York, 1994.

José María Alonso Calero

Antes de iniciar el análisis de la obra, creo necesario hacer la distinción entre tres términos muy cercanos que comparten los mismos campos de estudio. Estos términos son rotulación, caligrafía y tipografía, todos ellos con un denominador común, la letra. Rotulación o Lettering, palabra que inicia el título del libro, es el dibujo de la letra a mano, caligrafía es la llamada escritura bonita y por tipografía se entiende la adaptación de las dos anteriores para un objetivo particular.

Rotulación y caligrafía son dos términos que tradicionalmente se han utilizado como sinónimos con el significado primario de dibujo de letras a mano y definidos como morfología de las letras. La definición que Antonio Tubaro ofrece en este libro de la rotulación se refiere al estudio de la morfología de las letras, particularmente de las tipográficas, a la vez suministra la información necesaria para comprenderlas y los elementos requeridos para la exacta reproducción de sus variadas formas.

La traducción del inglés de esta obra, originalmente en italiano, es "*Rotulación, estudio e investigación en la evolución de la escritura y tipografía impresa*". La autoría está compartida por Antonio Tubaro y su hija Ivana Tubaro, ésta ha seguido la estela profesional de su padre formando parte de una nueva hornada de caligrafistas y rotuladores.

Antonio Tubaro pertenece a lo que podríamos llamar "la escuela milanesa", que parte de la importancia que Milán ha ejercido en el diseño europeo; el hecho es que en Milán se encuentra el "Instituto Europeo del Diseño", en el cual Antonio Tubaro ha trabajado, combinando esta actividad con su trabajo profesional. Sus influencias pertenecen a la tradición del diseño gráfico europeo desarrollado desde la 2ª guerra mundial. Contemporáneo de la ya clásica escuela suiza que ha dado nombres tan conocidos como Adrian Frutiger, diseñador de la *Univers* y del tipo que lleva su nombre, *Frutiger*, y coetáneo también de una evolución de los tipos de imprenta a los digitales que se produjo en Alemania con Hermann Zapf, creador de la *Optima* y de otras que llevan su nombre como todas las series de *ITC Zapf*.

A. Tubaro reclama la tipografía como el "abc" del diseño gráfico, ya que para él las letras tienen todos los elementos que pueden ser usados como una referencia de la comunicación de masas y la visualización de ideas por una civilización.

Este libro es el resultado de la larga experiencia docente de A. Tubaro en el campo de la rotulación. Inició su enseñanza en la "Escuela del Libro" dentro de la "Sociedad Humanitaria" de Milán creada por Albe Steiner y que continuó en el "Departamento de Gráfica Superior" del "Instituto Europeo del Diseño". El propósito de A. Tubaro en este libro es crear una herramienta para el conocimiento e investigación del diseño, útil tanto para estudiantes como para profesionales.

Comentarios bibliográficos

Lettering está estructurado en forma de manual, de manera muy pedagógica. El propio A. Tubaro declara en la nota preliminar su interés por desarrollar una herramienta de aprendizaje para estudiantes y profesionales de la materia, por esta razón incluye imágenes, tablas de referencia y ejercicios, con un lenguaje claro, conciso e instructivo.

El texto está dividido en tres secciones, las cuales corresponden a las que él considera como las tres principales fases del aprendizaje: “Conocimiento, práctica y diseñando”.

La parte del “Conocimiento” abarca el desarrollo histórico desde los inicios del tipo como signo, hasta el desarrollo contemporáneo de la tipografía como el lenguaje de la imagen de la letra, recabando los tipos más importantes e influyentes e incidiendo en todo lo que son las familias de tipos. En esta parte menciona los siguientes conceptos y apartados sobre Rotulación:

Leyenda de las técnicas y los soportes para la escritura y la impresión - Los pictogramas e ideogramas - La escritura silábica y el primer alfabeto - El primer alfabeto completo - Romanas capitales cuadradas - Escritura romana, uncial, media uncial, minúscula carolingia, letra negra, letra negra texturada - La escritura de las distintas naciones de la Edad Media - Las letras clásicas del Renacimiento - Francesco Griffo y Claude Garamond - La cursiva chancery - Escritura barroca - Tipografías neoclásicas francesas e inglesas - Giambattista Bodoni - Tipografías del s.XIX - Copperplate - Tipografías del Art Deco y Art Nouveau - Tipografías experimentales de las Bauhaus - La Futura de Paul Renner - La Times New Roman de Stanley Morison - La gran familia de las Sans-Serif - La Optima y la Avant-Garde - Las tipografías digitales - Los acentos y la puntuación.

En la “Práctica” trata de la estructura de la letra, de los diferentes tratamientos que se le puede dar a las mismas dentro de un texto escrito y de cómo se interrelacionan entre sí dentro de unas reglas formales como son el espaciado, la alineación y la legibilidad. En este apartado trata los siguientes temas:

Los componentes básicos de la letra - La estructura de la letra: Líneas y superficies básicas - La derivación progresiva de las letras desde los trazos básicos - Correcciones ópticas - La clasificación de las tipografías - El conjunto de las tipografías - Alineación y espaciado entre las letras - Interrupciones ópticas - El criterio de la legibilidad - El carácter de la tipografía.

En el último apartado: “Diseñando” nos da ciertas premisas y consejos prácticos de cómo aplicar la tipografía a casos concretos, así como nos muestra lo que se ha dado en llamar la tipografía expresiva, la creativa y la decorativa. Esta parte trata los siguientes apartados:

La escritura abstracta - Al límite de la legibilidad - Forma y contraforma - Composición de tipografía ornamental - El monograma - La letra perdida - La letra expresiva - El tipograma - El caligrama - El alfabeto decorativo.

Lo más interesante que esta obra aporta es el análisis sintético y esquemático que realiza en la descripción de cada tipo, consiguiendo una obra muy pedagógica y, como él sugiere, útil tanto para estudiantes como para profesionales. Desde el punto de vista formal, excelentemente presentada y acompañada de buen material gráfico.

A. Tubaro vislumbra el camino a seguir para entender mejor las formas y apreciar la armonía de los dibujos y diseños de los tipos a partir del estudio de la antigua tradición de las escuelas en las técnicas de caligrafía, que actualmente son consideradas arcaicas y fuera de lugar por la era digital. En este particular coincide con uno de los más famosos tipógrafos, Stanley Morison, creador de la ya tan famosa *Times New Roman*, que propugnaba el estudio y revival de las romanas clásicas; con relación a esto es conocida la anécdota que dio a la luz el tipo con más éxito comercial de la historia, en la cual es sabido que S. Morison criticó duramente la tipografía de "The Times" ante un asombrado miembro de la dirección. Más tarde, este arrebato histérico le produjo dividendos al darle la oportunidad de enviar un informe completo y un estudio histórico sobre la tipografía del periódico a su propietario, John Astor. Morison recomendaba la realización de pruebas de composición con Platin, Baskerville y Perpetua recibiendo el encargo de crear un nuevo tipo a partir de la Platin, naciendo así la *New Times Roman*. Según Stanley Morison "La forma de avanzar es retrocediendo un paso".

MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (Coord.), MONTIJANO, J, y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Patrimonio artístico de la Diputación. Catálogo-Inventario. Diputación Provincial de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1996.*

Rosario Camacho Martínez

La Diputación Provincial de Málaga ha realizado un Catálogo-Inventario de su patrimonio artístico, un antiguo anhelo que, por fin, hoy se cumple bajo la dirección y autoría de la Dra. Aurora Miró, Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, con la que han colaborado dos profesores del mismo Departamento, Juan M^o Montijano y Juan Antonio Sánchez López.

La publicación del trabajo ha corrido por parte del Servicio de Publicaciones de la Entidad, que ha cuidado extraordinariamente la edición, compuesta por Miguel Ángel Roldán, con fotografías de J. A. Berrocal y del archivo del área de Cultura, y con diseño de cubierta de Pilar García Millán.

Cuando se accede a algunas de las dependencias de la Diputación Provincial se pueden ver cuadros y objetos artísticos que contribuyen al ornato interior de estos espacios como complemento del mobiliario, pero encontrarlo recogido y estudiado en este Catálogo nos ha permitido valorar el volumen y calidad del patrimonio, tan variado y rico, que esta corporación ha logrado reunir en un plazo relativamente breve de tiempo pues, no lo olvidemos, las Diputaciones son creación del siglo pasado.

Comentarios bibliográficos

Aurora Miró, en la introducción, nos presenta los bienes inmuebles de interés artístico que constituyen este patrimonio y hace un recorrido a través de los objetos de arte reseñando su procedencia y destacando la importancia de las colecciones de pintura malagueña de los siglos XIX y XX. Aquélla como consecuencia de la fundación, en 1849, de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y, poco después, de la Escuela de Bellas Artes, costeadas ambas en parte por la Diputación y el Ayuntamiento. Estas dos instituciones irán contribuyendo a acrecentar su respectivo patrimonio como consecuencia de las pensiones y premios, sin olvidar también las compras. La colección del siglo XX de la Diputación se ha incrementado extraordinariamente a partir de los años 70, por la política llevada a cabo a través de la Sala de Exposiciones, que ha desempeñado un importante papel en la difusión de la pintura de vanguardia en Málaga, y asimismo, en el aumento de la colección artística de la corporación, por el compromiso de los expositores de donar una obra para constituir un fondo de arte con el que se configuraría un Museo de Arte Contemporáneo en Málaga, por el que todavía hoy se sigue luchando. Este recorrido supone una apretada y jugosa síntesis de la pintura malagueña del siglo XIX y de los diferentes grupos y tendencias que han tenido importancia en el siglo XX, destacando el grupo que algunos críticos llaman “escuela malagueña”, y especialmente las que se han mostrado en Málaga a lo largo de los últimos años.

Pero no se limita a ésto el patrimonio artístico de la Diputación, si bien es cierto que es lo más importante. Hay también obras anteriores o contemporáneas, que han sido adquiridas por compra, y algunas de carácter excepcional por su contenido y contextualización, como el conjunto de la casa de los Colarte de Antequera, la *Casa-Museo*, que fue adquirida con su patrimonio mueble, y acertadamente conservada con su disposición de uso como arquitectura doméstica, ya que permite conocer el interior de una vivienda acomodada, que se nos ofrece desde una concepción didáctica museística a la vez que tiene un uso, restringido a determinadas funciones.

Las colecciones de pintura y escultura son las más abundantes y se completan con las de obra gráfica, que abarca desde grabados y planos antiguos a las creaciones contemporáneas, con importante representación de artistas malagueños a través de los diferentes talleres que han ejercido su actividad en esta ciudad.

Es interesante el conjunto de las obras de las llamadas artes decorativas que ofrece en sus diferentes modalidades piezas de calidad notable y que abarcan un arco cronológico que arranca desde el siglo XVIII hasta hoy. Hay piezas de porcelana, cerámica, alabastro, obras de orfebrería, una interesante colección de relojes, tapices, lámparas, espejos, etc. Del mobiliario de las diferentes dependencias se han destacado las piezas de mayor interés.

Este conjunto de bienes muebles se nos presenta perfectamente ordenado en grandes periodos, siguiendo la convencional y útil clasificación empleada desde que se empezaron a redactar los Catálogos Monumentales con carácter científico: 1º las llamadas artes mayores y después las decorativas; dentro de cada bloque se sigue

también un criterio cronológico y, a su vez, un orden alfabético de autores o de objetos artísticos. Para cada una de estas piezas, presentada mediante una fotografía, se nos ofrece una cuidada ficha técnica que aporta los datos fundamentales para su conocimiento y catalogación y va seguida de un texto en el que se destacan las características fundamentales de ella y del estilo al que pertenece y, cuando no es anónima, una referencia al autor, completándose con breves citas bibliográficas o documentales.

Finalmente el libro recoge una amplia bibliografía y un índice de piezas y autores, también por orden alfabético y cronológico, siguiendo la misma clasificación que en la ficha.

En fin, estamos ante un libro útil, que en Málaga ha despertado gran interés al convertirse en instrumento de acceso al conocimiento de este patrimonio, un libro bien hecho, con rigor científico y profesionalidad, y un libro hermoso por su contenido y maquetación. Es pues obligado felicitar a la Diputación Provincial por su patrimonio y por la iniciativa de hacerlo público mediante este libro que la prestigia, a la vez que nos muestra el buen hacer de sus autores.