

**RAMÍREZ, Juan Antonio:** *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e Introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*, Barcelona, ediciones del Serbal, 1996.

**Natalia Bravo Ruiz**

La farragosa y ardua tarea que supone «informar» y «opinar» sobre cualquier discurso escrito me hizo pensar –no sin una malsana intención– en reproducir íntegramente la introducción que hace J. A. Ramírez en el libro al que nos referimos, pues ya por sí sola es, como diría este mismo autor, una «recensión propiamente dicha» ...Pero acaso, la atazón al rigor y el masoquismo de la costumbre me hicieron despistar esta idea.

#### **Una nueva aportación**

La importancia de este trabajo, consistente en la configuración de un libro de estilo sobre el oficio de la crítica de arte así como en una especie de “aviso para caminantes” sobre los géneros del mismo, radica en ocupar la ausencia de lo que fuera un manual al uso.

#### **Quiénes han de leerlo**

Si bien está dirigido especialmente a los que se inician en las técnicas de escritura sobre arte y arquitectura –pues no podemos olvidar que la idea de este libro surge de la preocupación constante de J. A. Ramírez de promover la investigación así como del estímulo ocasionado a raíz del encuentro con los alumnos en los talleres de escritura histórico-artística impartidos por este mismo autor en la Universidad Autónoma de Madrid–, también puede ser de especial interés para los autores ya consagrados en el oficio que deseen contrastar o reafirmar sus propias experiencias.

**De qué va**

El discurso consta claramente de dos partes determinadas por el propio escritor. En la primera, se abordan cuestiones generales tales como: sobre qué escribir y cómo informarse, la organización del material, la planificación previa, los derechos de reproducción, normas «de estilo», etc. Lo que más sorprende es la capacidad de J. A. Ramírez de ir con su verbo claro desde unas apreciaciones generales, como son por ejemplo los recursos de investigación (atención a bibliotecas, fuentes primarias, revistas especializadas...), hasta anotaciones personales de “minucia detallística” pero tan útiles como aquella que recomienda el tipo de cámara fotográfica que debiera comprarse un estudioso de las artes visuales (cámara réflex de 35 milímetros, con una lente ordinaria y un gran angular de 28 mm., zoom de 28 a 70 mm,...). La segunda parte del libro se centra ya en la amplia gama de géneros que puede abordar un historiador del arte –tesis doctorales, libros, manuales, artículos, críticas de arte, recensiones, inventarios, catálogos, guías, guiones y conferencias–.

Quienes no hace muchos años terminamos la carrera de historia del arte y recordamos aquellos tiempos perdidos por esas solitarias estepas de la dialéctica artística, no podemos hacer otra cosa que llenarnos de una sana envidia pues, quede bien claro que, esta didáctica y orientativa guía se convierte en un instrumento imprescindible para todos aquellos alumnos de la nueva licenciatura en historia del arte.

**El discurso como modelo**

De otra parte, el propio libro se presenta como un vivo ejemplo de muchos de los consejos o reglas orientativas que el autor propone a partir de su experiencia: desde su forma de escribir «verosímil», «clara» e «interesante» –sin que falten tampoco pequeñas dosis de humor– dirigida especialmente a un público joven y principiante, hasta detalles más concretos, pero no por ello menos importantes, como

el de utilizar un título atrayente –*Cómo escribir sobre arte y arquitectura*– acompañado de su correspondiente subtítulo –*Libro de estilo e Introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*–, éste último, para describir más ampliamente el asunto en el que se centra la obra.

**Estilo, no sin eticidad**

Una de las ideas fundamentales que el autor pone de manifiesto en su libro es que la calidad intelectual necesaria para escribir sobre arte y arquitectura no puede escindirse nunca de la honradez y de la eticidad del que escribe: «Ser honestos con nosotros mismos –afirma J. A. Ramírez–, persiguiendo siempre la verdad y la perfección, es la precondition para una escritura poderosa y convincente». No en vano, él mismo propone al principio de su obra diez mandamientos morales de cuya correcta obediencia dependen muchas veces «la calidad de la escritura».

**Las colaboraciones**

Para no cerrarse en una única opinión y así airear diferentes posibilidades críticas, J. A. Ramírez en la elaboración de este libro ha hecho uso de unas encuestas en las que han participado una veintena de críticos e historiadores del arte de consolidado prestigio en España.

**Y para terminar...  
una cuestión monetaria**

Un asunto no menos importante a tener en cuenta, el precio de esta publicación en el mercado, me parece el único inconveniente señalable. Si para muchos mil novecientas pesetas puede ser un valor irrisorio, el estudiante, con poco poder económico y exhausto ya por la compra de manuales costosos pero necesarios en su trayectoria universitaria, no debe pensar igual. Este libro puede convertirse en una adquisición imposible para el público al que mayoritariamente está dirigido. Quizás podría haberse previsto una distribución diferente por los centros universitarios,

a modo de hojas divulgativas o algo parecido, con una mucho más abaratada edición. De todos modos, no hay que preocuparse mucho, pues la recepción de esta obra está sobradamente garantizada con el no muy ético pero sí muy democrático recurso estudian-til a las fotocopias.

Emulando la maquetación tan peculiar de este libro que honrosamente hemos querido recensionar, añadimos una pequeña «semblanza bio-bibliográfica» como homenaje a su autor.



Espero que J.A. Ramírez nos excuse de los «derechos de reproducción» por exhibir su «pose duchampiana».

### Juan Antonio RAMÍREZ

De profesión escritor y docente, este pensador poco convencional tiene un aire –como él mismo reconoce– entre Woody Allen y Celentano. Modelo del «intelectual colectivo» siempre cercano a los jóvenes, indaga sobre problemas actuales con mirada reflexiva e independencia crítica. Autor de numerosos libros de arte, destacamos entre los más recientes, por su fuerza crítica y su ejercicio desinstitucionalizador no exento de humor e ironía, *Ecosistema y explosión de las artes* (1994) y *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92* (1994). Entre sus múltiples actividades, también apuntamos el interés por la labor pedagógica y la difusión de la cultura; su último proyecto editorial de dirigir una historia del arte en cuatro volúmenes pensada para estudiantes universitarios así lo corrobora.

**GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> Concepción (dir.): *Catálogo Monumental de Navarra. V: Merindad de Pamplona, Adiós-Huarte Araquil, Pamplona, Gobierno de Navarra-Arzobispado de Pamplona-Universidad de Navarra, 1994.***

**ANDRÉS ORDAX, Salvador y PIZARRO GÓMEZ, F. J. (dir.): *Monumentos artísticos de Extremadura, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1995.***

**Rosario Camacho Martínez**

Desde hace unos quince años, la profesora García Gainza, con un equipo de investigadores, muchos de los cuales ha ido formando con su docencia, viene ofreciéndonos un *Catálogo Monumental* que es de lo más completo que se publica en España, obra utilísima para el conocimiento del patrimonio histórico-artístico del antiguo reino de Navarra, y un modelo a seguir.

Ordenado por merindades, este volumen está dedicado al patrimonio monumental y artístico de la Merindad de Pamplona, aunque no la abarca en su totalidad; se ciñe aproximadamente a la mitad, y, dada la dispersión del hábitat en la zona, alcanza un número en torno a 150 núcleos, prometiendo la continuación en el octavo y último volumen de la colección. Dentro de esta ordenación se relacionan las localidades por orden alfabético.

El estudio, que contiene toda la información relevante de las obras e implica una investigación en profundidad, se abre con una amplia introducción geográfico-histórica de cada merindad, pero también se resume el conjunto del trabajo desde el punto de vista artístico presentando la evolución estilística, las tipologías, los monumentos más significativos y en las notas se introduce la bibliografía. Tras un mapa de la merindad se ordenan alfabéticamente las ciudades, villas y localidades, integrando en cada una de ellas los caseríos anejos, y a todas precede una síntesis de situación, historia, introducción urbanística y resumen de lo que se reseña a continuación. El estudio de cada uno de los monumentos, aunque escueto en su redacción, como corresponde a este género, no es parco en datos, remitiendo en notas a bibliografía y fuentes, y se acompañan de planos a escala. El tesoro artístico contenido en cada inmueble se relaciona siguiendo un recorrido habitual que parte de la nave del Evangelio y su estudio se realiza con igual meticulosidad, acompañado con algunas láminas en color, integrándose siempre que es posible, esquemas de retablos y diseño de piezas, punzones y escudos. Al final del texto se encuentra un amplio repertorio fotográfico en blanco y negro. Además de los índices generales, el volumen presenta un índice de artistas y otro de localidades, de enorme utilidad.

Realizado bajo el patrocinio de la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, y con la concurrencia de otras instituciones entre las que destaca el

## Comentarios bibliográficos

Arzobispado de Pamplona y la Universidad de Navarra, se ve casi completa la empresa que se propuso el equipo de trabajo ya que este volumen es el séptimo de los ya publicados y penúltimo del conjunto de la obra.

Con el ejemplar de *Monumentos artísticos de Extremadura* que ha publicado la Junta de Extremadura, el equipo que dirigen y coordinan respectivamente los profesores Salvador Ordax y Javier Pizarro, ofrece una obra de base científica editada para el conocimiento y divulgación de su patrimonio histórico artístico.

Extremadura cuenta con otras catalogaciones anteriores, desde la realizada por Mérida a partir de las disposiciones de 1900, la que a raíz de 1932 llevó a cabo Sánchez Cantón y fue revisada por Azcárate en 1953, reeditándose en 1984, y más recientemente el Departamento de Historia del Arte, al que también pertenece este equipo, acometió el inventario del patrimonio arquitectónico de carácter histórico artístico de las provincias de Cáceres y Badajoz, pertenecientes a una serie que patrocinaba el ministerio de Cultura y que no llegó a publicarse. No obstante se inició el inventario artístico de las dos provincias extremeñas, del que el I.C.R.B.C. del Ministerio de Cultura ha publicado dos tomos de Cáceres y uno de Badajoz, pero la obra ha quedado incompleta.

Del contenido de este *Catálogo de Monumentos de Extremadura* se realizó una edición hace diez años que se agotó rápidamente, y esta nueva publicación supone una mejora en su material gráfico, más amplio y en color, además de la actualización del texto.

La norma que aquí se ha seguido ha sido la de reseñar los monumentos y conjuntos declarados así como aquellos sobre los que se ha iniciado la incoación, pero dado el desequilibrio que, en sus manifestaciones artísticas, presentan las provincias de Cáceres y Badajoz y la disparidad de criterios con que se han promovido las declaraciones de bienes de interés cultural, se han incorporado en esta obra otros monumentos que representan diferentes momentos del impulso artístico.

También se ha seguido un orden alfabético de localidades, integrándose datos generales en la mayoría, en otros se pasa directamente a la descripción del monumento mediante un texto asequible, explicativo, que tiene en cuenta diferentes tipos de lectores y se ciñe al inmueble y su contenido, al que acompaña una relación bibliográfica. Se adjuntan planos y esquemas de la gran mayoría de los edificios monumentales, así como un amplio conjunto de fotografías en color.

La deuda que tenemos con este tipo de publicaciones es inmensa, no sólo se consigue una mejor difusión y conocimiento de nuestro patrimonio histórico-artístico y cultural sino que con ello se contribuye a la conservación de este patrimonio, a la concienciación de los ciudadanos para la conservación de estas obras, el legado más importante que nuestros antepasados nos han dejado y que constituye la base de nuestra civilización.

**FLOR, Fernando R. de la:** *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

**Juan Antonio Sánchez López**

Nueva entrega de la colección Alianza Forma con la variopinta y prolífica emblemática española como telón de fondo. Sin duda parten de un concepto equivocado quienes todavía continuen identificando los estudios iconográficos con un mero catálogo de referencias interpretativas, basadas en recetarios o repertorios de significados “estandarizados” y aplicados *a posteriori* a la exégesis de las obras artísticas. Por contra, la puesta en práctica de esta labor requiere del investigador la suficiente agilidad mental como para adentrarse en el bagaje erudito de naturaleza interdisciplinar, imprescindible para culminar el proceso analítico con plenas garantías de éxito metodológico y científico. La trayectoria del profesor Fernando R. de la Flor constituye todo un aval en el sentido de la competencia y soltura implícitos por un libro de las características del aquí referido. La marcada densidad conceptual de esta obra determina su preferente, y prácticamente única, orientación hacia un público lector universitario y especialista, constituyendo su conjunto un auténtico y exhaustivo prontuario de la literatura emblemática hispana.

El discurso se nutre de diversos trabajos publicados por Fernando R. de la Flor a lo largo de los seis últimos años, nuevamente revisados y enriquecidos merced a la cohesión global prestada por el autor. Con motivo de la edición unitaria de los textos los contenidos se estructuran en ocho bloques de estudios y quince pequeños ensayos sin detrimento de su autonomía individual. Tampoco olvida incluir una sugestiva y completísima selección bibliográfica de procedencia nacional y extranjera acompañada de un aparato de estudios específicos sobre las fuentes manejadas y un notable *corpus* de ilustraciones que constituyen, ya por sí solos, un extraordinario instrumento de trabajo que canaliza, informa y facilita sobremanera al estudioso la ulterior profundización en cualquiera de los aspectos abordados.

Como el propio autor confiesa, la idea del libro nace del interés suscitado por las relaciones entre las imágenes y palabras durante el Siglo de Oro, así como por las estrategias hermeneúicas conducentes a la conjunción de ambas. De ahí que comience planteando la preeminencia del patrón discursivo que rige la comprensión y la “lectura” de la imagen, en tanto en cuanto la inteligibilidad de lo icónico depende, en última instancia, de su identificación y correlación automáticas con un significado, susceptible de ser traducido verbalmente o, lo que es lo mismo, de ser semiotizado a través del lenguaje. Se impone, pues, adentrarse en los procesos que hacen posible la significancia, una sugestiva exploración a lo largo de un itinerario fragmentado modularmente en áreas temáticas.

## Comentarios bibliográficos

Así, el primer capítulo traza una perspectiva historiográfica acerca de la recepción de la literatura emblemática en España mediante un acertado encuadre cronológico que permite observar la evolución y las exigencias específicas del sustrato cultural que demandaba y favoreció la aparición de tales obras. El ensayo dedicado a los contornos del emblema manifiesta la facultad de la imagen simbólica para catalizar significados paulatinamente restringidos en torno a un área de dominio personal. Llámese escudo heráldico, divisa o empresa todos ellos aparecerán dotados de un preciso sentido mitológico, totémico o funcional heredado de unos presuntos orígenes guerreros.

El recurso a la imaginación informa la dinámica constructiva de los “*Teatros de la Memoria artificial*”, objetivo del tercer bloque. Basados en la construcción de un lugar imaginario, ya sea teatro, biblioteca, palacio o jardín, cuyas estancias y recovecos se “llenan” y “dedican” mentalmente a una disciplina específica, la Edad Moderna estimularía su divulgación con fines persuasivos, didácticos y doctrinales. De la mano de las Ordenes Religiosas llegarán también al Nuevo Mundo, circunstancia que vincularía la mnemotecnia al mundo de la predicación y la pedagogía en virtud de una literal “instrumentalización” de la imagen. Intimamente ligado al anterior se encuentra el ensayo centrado en las estrechas conexiones de la emblemática con los modos de construcción pictográficos. No en balde, los cimientos de esa “mente o alma artificial”, como la denominan los humanistas del Quinientos, recurre asiduamente al poder evocador de las imágenes como elemento básico en la estrategia técnica del “arte de la memoria”. Cobra carta de naturaleza sobre el particular la estructura multivalente de la imagen, difícil de doblar a la concreción de una terminología específica cuando su propia presencia nos invita a un descubrimiento perpetuo de sus infinitas posibilidades de expresión. Por ello, la imagen de filiación emblemática encierra el principio de una meditación latente que solo espera la “lectura” del receptor para despertar de su letargo. Mecanismos que faciliten la tarea no faltan como la composición de imágenes, la fusión de lecturas herméticas y cristianas en el “cuerpo” del emblema, la propensión de la emblemática y el “arte de la memoria” al empleo del atributo y la conversión de éste último en una figura metonímica dotada de carga significativa *per se*.

Bajo el atractivo epígrafe de “*Tecnologías de la imagen en el Siglo de Oro*”, Fernando R. de la Flor escudriña la gama de sistemas que operan en la modificación y adaptación de objetos a un consumo social. Desde luego, pocos períodos como el Barroco han sabido explorar y explotar las potencialidades retóricas de la imagen al servicio de fines programáticos puntuales y/o polivalentes. La inestimable “complicidad” del grabado en calidad de complemento visual del texto (a veces reducido a su esencia narrativa) posibilitó la apertura de un horizonte de comunicación cada vez más amplio. Si el proceso demostró con creces su efectividad, sería gracias a la obsesión del Renacimiento y el Barroco de “hacer hablar” a las imágenes, lo cual



es tanto como *somatizarlas*, esto es, otorgarles la entidad que las hace actuar casi como seres vivos. Cosas más audaces e insólitas se vieron y lograron “instigadas” por esa suspensión del ánimo y los sentidos, tan anhelada por la sociedad en estas fechas.

Las figuras de la poesía visual y su trasfondo intelectual, el empleo del acróstico y el anagrama como aliados del misticismo y el sentimiento religioso, el “funcionamiento” del poema figural o logogrifo, el diagrama como soporte de las relaciones entre la imaginación y su representación en el papel o como medio para una práctica enciclopedista y la “teoría” de la mano mnemotécnica en calidad de microcosmos y catalizador orgánico de la unión entre lo visible y lo legible, completan otras facetas del libro. Particular interés reviste el apartado dedicado a la proyección de la poesía visual en el “territorio” de la fiesta barroca. Su presencia en el marco de la celebración cumple el papel de un auténtico “artefacto” icónico-lingüístico, cuya visibilidad, legibilidad e inteligibilidad, a veces imposibles, no le impiden erigirse en un experimento propagandístico “publicitario”, proyectado y dirigido a las sociedades de masas del momento. Precisamente, la repetición de situaciones parecidas, entonces y hoy, justifica la inclusión en el *corpus* de pequeños ensayos de una apostilla dedicada a los emblemas poscontemporáneos y la escena virtual, uniendo en este punto los cabos del pasado y del presente. No en balde, la estructura del cerebro, auténtica “fábrica del pensamiento”, no ha sufrido cambios sino que el permanente fluir de las cosas sólo afecta a las formas generadas por la necesidad del hombre de reencontrarse con los resortes motores del proceso del recordar.

**SEBASTIÁN, Santiago.: *Mensaje simbólico del arte medieval: Arquitectura, iconografía y liturgia*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1994,**

**María José Carmona Mato**

El pensamiento simbólico es un rasgo característico del ser humano. Mediante el *símbolo* el hombre es capaz de representar una determinada *idea* o pensamiento. Dichas formas simbólicas se concretan en *imágenes*, las cuales actúan sobre nuestra consciencia lográndose así el fin para el que fueron creadas: establecer una comunicación con el espectador. Ahora bien, los signos que forman una imagen obedecen a una estructura convencional, la imagen tiene su propio vocabulario, gramática y estilo. Se trata de un lenguaje compuesto por formas dibujadas o coloreadas, según leyes determinadas de acuerdo con la técnica, el estilo de la época o el espíritu del

artista (que a lo sumo introduce en las mismas ciertos cambios de acuerdo con su sensibilidad). Por la repetición de ciertas formas y combinaciones de las mismas el historiador del arte puede llegar a una evidencia clara de la formulación de las leyes subyacentes en dichas imágenes, y a su vez, el conocimiento de tales normas le suministra la interpretación de los casos particulares que estudia. Pero la imagen, según lo dicho, posee en sí misma una significación simbólica siendo tarea del investigador el llegar a percatarse de la misma y así lograr una comprensión profunda de la obra de arte.

Ya a finales del siglo pasado Aby Warburg insatisfecho con el estudio formalista de las obras de arte apuesta por un conocimiento más profundo de las mismas, pues, pensaba que la forma no podía separarse del contenido. La metodología a seguir en estos análisis sería posteriormente definida por Panofsky. En el método iconológico de este autor que consta de tres momentos o etapas: la *preiconográfica*, *iconográfica* e *iconológica*; la iconografía rebasa su etapas: significado etimológico de ciencia que trata de la descripción de las imágenes, para ocuparse del contenido de las mismas, y la iconología pasa a ser una iconografía interpretativa. La iconología procede a descubrir el contenido intrínseco de la obra, en cuanto que comporta unos «valores simbólicos», el significado que un tema o un símbolo posee en una obra en tanto que expresión de una filosofía o de una concepción del mundo. Si bien, el método iconológico no debe confundirse con el *simbolismo* que es el significado directo de las imágenes. Pero, es más, pronto descubriría Saxl que existe una «vida de las imágenes» y correspondería al iconógrafo el estudio de la historia de las imágenes. Es decir, éste se ocuparía además de la descripción, identificación y clasificación de las mismas, de descifrar el origen, desarrollo y cambio de un tipo figurativo al variar las formas o los significados. Al examinar la obra no sólo como algo estético sino como un hecho histórico se hace necesario que el iconólogo se sirva de las más variadas disciplinas, e investigue en los campos religioso, filosófico, político, etc. Por tanto, la iconología no es una mera rama de la Historia del Arte, sino una ciencia humanística que nos muestra el pensamiento y la mentalidad de una época por medio de sus obras artísticas. Según lo expuesto, vemos en nuestro autor a un fiel seguidor de este método iconológico propuesto por Panofsky.

Como apunta S. Sebastián tanto el arte cristiano primitivo como el medieval cumplían una función catequética y didáctica, su fin era la enseñanza de los dogmas y no únicamente el placer estético, con razón se le ha llamado a la iconografía de esta época la «teología monumental», por ello, carece de sentido una historia del arte medieval sin tener en cuenta la iconografía. Es más, nuestro autor corrobora lo dicho por Mâle «en la Edad Media toda forma es vestido de un pensamiento. Diríase que éste trabaja dentro de la materia y le da forma. La forma no puede separarse de la idea que la crea y la anima. Toda obra del siglo XIII nos interesa aún cuando su ejecución es imperfecta: sentimos en ella algo que se asemeja a un alma. Todo cuanto de esencial dijeron los teólogos, los autores de *Summas* y los

intérpretes de la Biblia fue expresado mediante la pintura sobre vidrio o mediante la escultura.... El siglo XIII fue, sin duda, el momento en que el arte cristiano expresó con mayor amplitud el pensamiento de la Edad Media, pero no hay que creer, sin embargo, que lo haya inventado todo. Multitud de tipos, de disposiciones, de ideas, le vienen de siglos anteriores. Esa larga evolución del arte cristiano es uno de los temas de estudio que puede proponerse la erudición, pero a la vez es uno de los más delicados». Sería a partir del siglo XVIII cuando el arte reivindicando su autonomía se quiso desprender de los contenidos. Los artistas dejaron de utilizar el repertorio de imágenes legadas por la tradición y codificadas en obras como la famosa *Iconología* de Ripa, llegando a carecer de sentido la iconografía.

Por lo tanto, queda claro que si el lenguaje simbólico es esencial en cualquier religión, lo fue aún más en el cristianismo medieval, pues los teólogos ayudaron a los artistas a hacer visibles las ideas de contenido religioso. El simbolismo se aplicó a todo: al espacio, al tiempo, al mundo natural y al irreal. Con la Edad Media la iconografía vino a tener su pleno desarrollo y se convirtió en una especie de escritura que el artista debía aprender. Su génesis es difícil de precisar pues los artistas podían tomar los ejemplos de los relieves antiguos o de manuscritos. También los *Beatos* fueron copiados o les sirvieron de inspiración; pero sobre todo se basaban en fuentes doctrinales, cristianas y clásicas como el *Speculum maius* de Vicente de Beauvais, el *Fisiólogo* o los *bestiarios*. Estos dos últimos están en la línea de los *exempla*: narraciones inventadas o reales que insertan fábulas o historias para llamar la atención de las parábolas al lector. Destaca el *Bestiario de Cristo* en el que el artista encontraba animales que hacían referencia a Cristo, otros bestiarios presentaban animales alusivos a la virtud o al vicio, apreciándose la tradición clásica en dicha iconografía. Se dió el simbolismo *ejemplarista* que ofrece el mundo celeste como prototipo del terrestre y a la inversa; pero sobre todo el simbolismo *tipológico* consistente en relacionar escenas del Nuevo Testamento (typos) con sus correspondientes del Antiguo Testamento (antitypos). La tradición de esta interpretación es muy antigua y con el escolastismo tuvo un resurgir en el siglo XII con Honorio de Autun y el abad Suger; pero fue en el siglo XIII cuando cristalizó en una obra anónima llamada *Biblia Pauperum* (Biblia de los pobres) que contenía representaciones gráficas de cada una de las escenas. Este método se aplicó tanto a la teología como a la literatura sagrada y al arte. Lo señalado aquí es, evidentemente, sólo un ejemplo; son muchas las obras e ilustraciones que se utilizaron en la iconografía medieval, y el autor va haciendo referencias a cada una de ellas en los diferentes capítulos según la época a la que pertenezcan.

Estos estudios iconográfico-iconológicos se realizaron en un primer momento, sobre todo, en relación a las artes plásticas, aunque desde antiguo se habían descubierto en las estructuras arquitectónicas de los templos la combinación de símbolos primordiales como el círculo, el cuadrado y se los había interpretado de forma simbólica. Precisamente, en una publicación editada en este mismo año de 1996 el

## Comentarios bibliográficos

profesor Juan Antonio Ramirez señala que hoy en día incluso cabe hablar de una *iconografía* (o *iconología*) de las *connotaciones* aplicable, sobre todo, al campo de la arquitectura. Señala este autor que actualmente no es posible la distinción conceptual entre ambos términos, afirma que son inconsistentes muchas de sus supuestas diferencias y muy complejas sus derivaciones. En relación al tema que tratamos hace ver que ya los iconógrafos antiguos constataron que la planta cruciforme de muchas iglesias alude al símbolo primordial del cristianismo. En 1902 el profesor L. Kitschelt interpreta la basílica paleocristiana como representación de la Jerusalén celestial, como lo sería el templo gótico o el claustro románico tal y como apunta en esta obra el profesor Sebastián, destacando que muchas veces la arquitectura cristiana tenía como fundamento complicadas concepciones religiosas. También en 1942 Richard Krautheimer habló explícitamente de una «iconografía de la arquitectura». Pretendía demostrar que algunos templos medievales de planta centralizada eran copias de la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén, aquí ya se aprecia la idea de que una imagen arquitectónica con unos significados determinados podía cumplir la función de prototipo. E incluso en 1949 Rudolf Wittkower acercándose más al método «iconológico» publica *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, siguiendo lo presupuestos de la «escuela de Warburg». Esta línea de investigación constatada por el profesor Ramirez ha seguido desarrollandose, y la obra del profesor Sebastián es buena prueba de ello. Continuando en dicha línea, en esta entrega añade algo fundamental: el estudio de la liturgia.

Al leer el título del libro que comentamos, *Mensaje simbólico del arte medieval*, el lector que conoce la trayectoria de su autor cree encontrarse ante una entrega más del mismo, en la línea de sus anteriores iovestigaciones en torno a los temas iconográficos de la Edad Media: *Mensaje del arte medieval* (Córdoba, 1978) e *Iconografía medieval* (San Sebastián, 1988); pero al leer el subtítulo: *Arquitectura, iconografía y liturgia*, nos sorprende el término liturgia. S. Sebastián se introduce en el campo de la liturgiología que estudia la evolución de la liturgia, y nos demuestra a lo largo de sus investigaciones que es una ciencia esencial de la que debe servirse el investigador si quiere advertir la interacción existente entre determinado arte y arquitectura religiosa y la liturgia de cada momento histórico, país, orden religiosa, etc.

Esta ciencia no es nueva, aparece ya en la época carolingia, pero será sobre todo en el románico y el pleno gótico cuando surjan grandes liturgistas que emplean el método alegórico, la imitación y la metáfora. Especial atención dedica el autor a los manuales litúrgicos de Honorio de Autun y de Sicardo de Cremona del primer período y el de Guillermo de Durando del segundo. Nos señala que si bien la liturgia influye en el arte también éste influye en aquella, como muestra la palabra misma empleada «interacción», esto quizás sea menos evidente, pero insiste en que muchas veces el arte ha influido además de en la liturgia en el entendimiento teológico. Así, nos ofrece una sucesión de estudios hechos sobre arte y arquitectura cristiana -unos propios y otros realizados por eminentes investigadores- pero ahora observa-

dos desde el punto de vista de la función concreta para la que fueron creados. El mismo autor nos dice en los «agradecimientos» que los estudios anteriores no acababan de satisfacerle pues estaban faltos de algo esencial, y este algo era su integración en la liturgia. Por tanto, podemos decir que se trata, verdaderamente, de una revisión y puesta al día de sus anteriores investigaciones.

De los numerosos ejemplos tratados en esta obra podemos citar algunos bastante significativos como son: el origen de la planificación del templo bizantino, de las iglesias carolingias o de las cistercienses. En el primer caso, cabe destacarse como las primitivas iglesias helenísticas de planta basilical se adaptaron en iglesias centralizadas para las funciones propias de la liturgia bizantina; consiguiéndose la conjunción del «espacio camino» de las basílicas paleocristianas con la planta centralizada en Santa Sofía de Constantinopla. En el segundo caso, observamos como el paso de una liturgia participativa a otra por delegación repercute en la arquitectura. Las antiguas iglesias carolingias con pórticos y *wertwerk* (Céntula) apropiadas para una liturgia de masas en la que participaban monjes y laicos en las procesiones, centrada en el ciclo pascual; dió paso con el auge de la misa alegórica de Amalario al drama litúrgico, que precisaba de iglesias donde lo que primase fuese la visibilidad. En el tercer caso, tenemos como el culto progresivo a los santos y la exigencia de que todos los sacerdotes celebraran misa diariamente hizo necesario que se aumentara el número de altares y para acomodarlos la solución era construir más capillas en la cabecera, dando lugar así a la planta poli-absidal o radial.

Esta «innovación» en sus estudios, nos cuenta, tuvo lugar gracias a la Providencia que hizo posible el encuentro, en 1993, y a partir de ahí las largas conversaciones con el sacerdote y liturgista neoyorquino James Lara. Nos recuerda este liturgista en el prólogo, que hace ya un cuarto de siglo el citado historiador del arte paleocristiano y medieval Richard Krautheimer criticó a los estudiosos de la arquitectura religiosa por no tener en cuenta en sus estudios la planificación del templo cristiano en relación a sus las funciones litúrgicas. Sin embargo, es cierto, que desde 1930 se han publicado algunas monografías en las que se ha relacionado la liturgia con las artes plásticas, como son las obras del mismo Krautheimer, de Jean Hubert, Carol Heitz, Thomas Mathews, etc. Entre los historiadores españoles podemos encontrar aportaciones puntuales como las del profesor Sebastián en las anteriores obras citadas, a las que habría que añadir secciones en las que también trata el tema en sus obras dedicadas al período barroco como: *Contrarreforma y Barroco* y *El Barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*.

Santiago Sebastián en la obra que comentamos además de ofrecernos como primicia sus investigaciones en el campo de la liturgia, ha querido realizar una obra de carácter general, un libro de síntesis de sus estudios sobre el arte medieval. Para ello, divide el libro en once capítulos presentando los tres primeros a modo de introducción. En el primero, dedicado al *simbolismo, los centros microcósmicos y el espacio*, nos presenta al hombre como animal simbólico en el sentido de Cassirer

## Comentarios bibliográficos

al que, por tanto, le es innato el crear imágenes simbólicas. El segundo lo dedica al valor de la imagen como medio de comunicación visual con características propias y a la *iconografía*, como ciencia que se encarga del estudio de las mismas. Hace un breve recorrido por la historia de esta ciencia diferenciándola de la iconología, insistiendo en que es necesario hacer un estudio no sólo iconográfico sino también iconológico de las imágenes para conseguir lo que ya Warburg, definió como una «estudio de las imágenes» que llegue a ser una «historia de las ideas». Este capítulo se completa con el octavo dedicado a la *iconografía medieval*. El tercer capítulo es una sucinta introducción al carácter y verdadero significado de la *liturgia*. Tras éste, encontramos otro dedicado a las *sacralidades judaicas*, que da paso a su vez a otros seis en los que *integra* magistralmente *la historia del arte y la del culto cristiano*, desde la época paleocristiana hasta principios del siglo XVI.

Esta última entrega de Santiago Sebastián será en verdad en este caso la última. Ciertamente, parece que fue necesario que llegara al final de su vida para lograr dar la forma deseada a su obra; concluir su labor investigadora de tantos años. Afortunadamente conservamos su obra que refleja su entusiasmo por desentrañar la esencia del hecho artístico, y que seguro dará vida a otras muchas investigaciones.

**QUIÑONES, A., M<sup>a</sup>, *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La Flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*. Madrid, Iberdrola, Encuentro Edic., 1995, 295 págs. con 164 ilustraciones.**

**Isabel Mateo Gómez**

El libro que hoy comentamos es una parte importante de un trabajo más extenso, que constituyó una tesis doctoral leída en la Universidad Complutense dirigida por el profesor Olaguer-Feliú. El estudio del simbolismo floral en la Alta y Plena Edad Media ofrecía no pocas dificultades que iban desde la identificación de las plantas hasta la localización del texto que sustentara u ofreciera el simbolismo de las mismas. La autora con gran vocación, paciencia y años de trabajo ha ido desglosando el significado –no de toda la flora– pero sí de la más representada y representativa en el simbolismo cristiano, observando el desarrollo que una misma planta tuvo a lo largo de los diversos períodos artísticos. Las plantas estudiadas son: el acanto, el equiseto, el helecho, la hiedra, el lirio, la manzana, la palma, palmera y palmito, la piña, la roseta, el trébol, el trigo y la vid.

Magníficas fotografías y dibujos acompañan al texto, completado por unas minuciosas notas a cada capítulo y una exhaustiva bibliografía.

**LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y CRUZ VILLALÓN, María: *La arquitectura en Badajoz y Cáceres. Del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1995.**

**Francisco García Gómez**

Extremadura y la arquitectura española del primer tercio del siglo XX. Una es sin duda la región más olvidada de la Península. La otra, uno de los períodos menos valorados de nuestra historia arquitectónica, con una serie de manifestaciones artísticas que han sido sistemáticamente incomprendidas y despreciadas por gran parte de la historiografía. Precisamente ambas son las protagonistas de este libro. Una obra, por tanto, doblemente importante y necesaria para conocer lo más oculto de lo ya de por sí desconocido.

*La arquitectura en Badajoz y Cáceres* se engloba en toda una nueva corriente de estudio y revisión de la arquitectura decimonónica y de las primeras décadas de nuestro siglo, iniciada por autores como Pedro Navascués y continuada felizmente por diversos investigadores en la totalidad de las universidades españolas. María del Mar Lozano y María Cruz, respectivamente catedrática y profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura –que lleva realizando una importante labor de análisis y divulgación del patrimonio artístico de esa Comunidad Autónoma–, pretenden con este libro dar a conocer y, a la vez, valorar objetivamente, la producción arquitectónica extremeña en un límite cronológico de cincuenta años. Por supuesto, lo consiguen con creces. La obra, exhaustivamente documentada e ilustrada –debe destacarse la buena edición de la Asamblea de Extremadura–, realiza un atractivo recorrido por una época de búsqueda estética, en la que, con aciertos llamativos pero también con errores incluso más espectaculares, los arquitectos intentaban encontrar algo que llevaban buscando desde el siglo XIX: una edificación en consonancia con su tiempo. Búsqueda crítica y en todas direcciones que finalmente sería encauzada por la adopción de los presupuestos del Movimiento Moderno.

Lozano y Cruz se centran básicamente en las dos capitales, si bien también incluyen algunas obras interesantes de otras localidades de ambas provincias. Tras un amplio capítulo introductorio en el que estudian los espacios urbanos en los que se materializa dicha construcción, las autoras estructuran el libro siguiendo un criterio estilístico y, a la vez, cronológico, sin duda el más acertado para el estudio de aquellos años. De este modo, parten del eclecticismo de finales del XIX para realizar un recorrido por tendencias como el modernismo y el regionalismo, con todas sus hibridaciones posibles, hasta llegar al racionalismo. Por supuesto, y como ellas mismas reconocen en el prólogo, sería exagerado pensar que van a descubrirse

## Comentarios bibliográficos

grandes arquitectos y obras de primerísima magnitud. Sin embargo, a lo largo de estas páginas se analizan una serie de autores que, dentro de un marco provinciano –lo que no puede olvidarse–, poseen un nivel técnico y artístico más que digno, contando en su haber con una producción muy interesante.

Así, podemos conocer la existencia de dos importantes planes de ordenación urbana que responden a las necesidades de expansión de unas ciudades que poco a poco van creciendo (en especial Badajoz) y que, como en tantas otras ocasiones de nuestra historia reciente, no pudieron llevarse a la práctica, o lo hicieron sólo parcialmente. Concretamente, se trata del Proyecto de Ensanche, Reforma Interior y Saneamiento que Pedro García Faria realizó para Cáceres en 1922 y del Plan de Ensanche y Reforma Interior de Badajoz (1936), que son estudiados en el primer capítulo.

Centrándonos en la arquitectura, en el libro se evidencia cómo las diversas modas estilísticas llegaron a todos los rincones de España: en pequeños pueblos extremeños –y en ocasiones incluso en plena dehesa, entre los alcornocales– pueden encontrarse iglesias neogóticas, edificios neomudéjares, patios alhambrescos, casas con toques modernistas –tendencia que en Extremadura fue bastante débil–, chalets regionalistas y construcciones art déco o racionalistas. No obstante, es por supuesto en las dos capitales donde se concentra la casi totalidad de esta arquitectura, sobre todo la producción más vanguardista. Muy prolífico resultó el regionalismo, especialmente en Badajoz, cuyo caso resulta francamente interesante. La inexistencia en esta ciudad de un patrimonio arquitectónico equiparable a Cáceres, hará que se desarrolle una arquitectura castiza que sin embargo será muy híbrida, inspirada sobre todo en el regionalismo sevillano. De ahí que, como reflexionan las autoras en el epílogo, no pueda hablarse realmente de arquitectura regionalista extremeña. Respecto al racionalismo, resulta importante la labor de autores que, formados en el eclecticismo y el regionalismo, terminarán asumiendo los esquemas de la nueva arquitectura internacional, a veces con timidez y en ocasiones con mayor decisión. Sin embargo, llegarán a alternar la austeridad funcional de muchas de sus obras con otros edificios en los que vuelven a los estilos anteriores. Y todo ello con la mayor naturalidad del mundo. Badajoz es nuevamente la ciudad más productiva, con un importante grupo de arquitectos impregnados de racionalismo, como Francisco Vaca, Rodolfo Martínez y los hermanos Morcillo. Pero también es digna de destacarse la obra cacereña de Francisco Calvo y Ángel Pérez.

En suma, un panorama que a grandes rasgos no difiere excesivamente del de otras ciudades periféricas españolas. Y, al igual que en ellas, se constata el grave problema de la destrucción de este patrimonio. Su cronología tan reciente –y a la vez ya tan lejana– impide la toma de conciencia de la población y de las autoridades para proteger una obra que, con sus virtudes y sus defectos, es el fruto inequívoco de una época. Edificios tan dispares como el simpático pastiche pacense de los «Almacenes La Giralda» o la vanguardista «Casa de los Picos» de Cáceres no deben desaparecer. Con este libro creemos que se ha dado un gran paso hacia su respeto.



**SZAMBIEN, Werner:** *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica, 1550-1800.* Madrid, Editorial Akal, 1993.

**Juan M<sup>a</sup> Montijano García**

La teoría arquitectónica como asunto de análisis histórico y estético se encuentra sintetizada en numerosos estudios como un catálogo de propuestas sobre los órdenes arquitectónicos y sus proporciones, olvidando la importancia de la terminología estética y de la crítica de arquitectura en la tratadística clásica. No es este el caso del presente volumen incluido por la editorial Akal en su colección "Akal arquitectura", que continúa la serie de traducciones al español de estudios de crítica histórica de arquitectura, fundamentados en metodologías novedosas y a veces arriesgadas. Werner Szambien, doctor en Historia del Arte y especialista en arquitectura teórica francesa de los siglos XVIII y XIX, propone en su libro *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica, 1550-1800*, una revisión de la literatura francesa de arquitectura en su vinculación con el ideal clásico por medio de las nociones, los principios y los términos arquitectónicos y sus evoluciones semánticas, a través de tratados, diccionarios y comentarios y versiones de libros de arquitectura clásicos, latinos e italianos principalmente, aunque se destaca también la presencia de dos tratados españoles: el de Sagredo y el de Villalpando.

El estudio se organiza a través de los conceptos y de sus significados en su evolución histórica, tomando como referencia los principales tratados. En cada momento estilístico un concepto, un término con un significado concreto, predominará sobre los demás. El material documental serán diccionarios, libros de arquitectura, ya sean franceses o versiones de otros italianos o latinos, historias generales de arquitectura o de los edificios franceses. Los límites cronológicos se establecen a partir de la fecha de aparición de las publicaciones. La época clásica comenzaría en Francia en 1545, con la aparición de la traducción francesa del Serlio, para terminar en los alrededores de 1800, fecha en torno a la cual se publicarán las obras de Durand, Ledoux, Legrand y Rondelet. Fuera quedaría el diccionario de Quatremère de Quincy, de 1832, pero el autor lo incluye al considerar esta obra como fundamental para la comprensión del discurso clásico francés de arquitectura.

Según Werner Szambien el análisis de los términos de estética precisa de una interpretación. Las palabras, los términos, las nociones y los conceptos forman la última expresión tangible, en tanto que escrita, del conocimiento de los hechos arquitectónicos en sus aspectos teóricos y por tanto y de alguna manera son el resumen y la condensación del conocimiento arquitectónico. Así pues para Werner Szambien los términos definen la arquitectura, y la "belleza" es el motor principal de su

## Comentarios bibliográficos

conocimiento en época clásica. Pero la belleza no será objeto de discusión teórica, la arquitectura no puede no gustar y el placer estético es normativo. Otros serán los principios de arquitectura que crearán la polémica francesa; por ejemplo a principios del siglo XVIII la Academia no define más que tres principios (ordenación, proporción y conveniencia); Blondel menciona cinco (conveniencia, proporción, simetría, ordenación y armonía) y André y Le Camus intentan reconducir los principios a uno sólo, que en el caso de Diderot será la solidez.

Esta reducción es considerada por el autor como la de una simplicidad estilística, evidente por sí misma. que organizará la teoría francesa de los siglos del clasicismo en la sucesión de la armonía, la proporción, la unidad, la utilidad, como principios únicos de predominio sobre los demás. Para posibilitar esta actitud sintética, el autor parte de dos premisas básicas: primero, el ideal clásico nunca se resume en un enunciado, uno sólo, sino que surge en cada momento de la interacción de varios principios, de varios conceptos que varían a lo largo de los siglos; y segundo, el concepto de arquitectura debe ser amplio, no sólo se entiende por arquitectura al edificio construido sino al trazado, la ciudad y el paisaje en sus aspectos materiales, en su concepción ideal y en su percepción individual y colectiva.

El aspecto sociológico, básico en cualquier análisis arquitectónico ya que no podemos entender en ningún momento histórico al arquitecto sin analizar a su comitente, conduce a Werner Szambien a apreciar que la teoría arquitectónica en el Renacimiento, en la época barroca y clásica, más allá del redescubrimiento de la antigüedad, tiende a establecer un orden que no es otra cosa que un equilibrio entre las fuerzas vivas de una sociedad y sus referencias culturales. Para convencerse de ello, le basta con destacar la escasa importancia concedida por los tratadistas a la arquitectura religiosa francesa. El orden divino está mejor servido cuando el orden social descansa sólidamente sobre preceptos inquebrantables. Todo esto no es más que la asimilación del concepto “gusto”, no el académico sino el del público, a través de la definición del de “orden”, por medio de su relación con el poder establecido.

La solución a una posible definición, generalmente válida, de la arquitectura francesa no se encuentra, según Szambien, en los edificios construidos sino en el discurso, escrito o dibujado, de la teoría arquitectónica. Desde la época del Renacimiento, la arquitectura francesa se presenta como una arquitectura particular: la ausencia de los temas religiosos y su afirmación con respecto a la arquitectura antigua y a la italiana serán sus características principales. Tras las publicaciones de Marot y Blondel se llega al elogio de las ventajas de la distribución a la francesa frente a la de los antiguos: los griegos y los romanos habrían dotado a sus edificios de magnificencia pero sin conocer la comodidad que los franceses supieron introducir en la arquitectura. La perfección última de la arquitectura francesa consistiría en crear intimidad entre el interior y el exterior de los edificios. La arquitectura francesa se hace, pues, presentable no sólo como una entidad sino como el resultado de la historia y de la teoría de la arquitectura.

Deseo subrayar por último la validez del método utilizado por Szambien para el estudio global de la arquitectura francesa clásica por medio del análisis terminológico y de conceptos y preceptos teóricos predominantes en su tratadística, y también reclamar para la historiografía artística española, un estudio similar aplicado a su teoría arquitectónica, enormemente rica en los siglos del clasicismo, sobre todo en su vertiente barroca.

**QUILES FAZ, Amparo:** *Málaga y sus gentes en el siglo XIX. Retratos literarios de una época*, Arguval, Málaga, 1995.

**Francisco García Gómez**

Todos los malagueños del siglo pasado –ricos y pobres, famosos y desconocidos, importantes e insignificantes– son los absolutos protagonistas de este libro. Al mismo tiempo, otros malagueños actúan como intermediarios entre aquellos y nosotros, como maestros de ceremonias que levantan el telón: son los escritores. A través de sus ojos y de sus palabras desfila toda la sociedad de Málaga, con sus alegrías y sus penas, sus grandezas y sus miserias, sus exterioridades y sus interioridades. Su pluma penetra en los rincones más ocultos, más íntimos de Málaga y de sus habitantes y nos los muestran en su vivir cotidiano. Testimonios literarios que constituyen un magnífico corpus documental para el conocimiento de nuestra historia del XIX. Pero a la vez, también son imprescindibles para profundizar en dichos autores, pues no hay que olvidar que un escritor, por objetivo que pretenda ser, nos habla siempre de sí mismo, nos ofrece *su* visión del mundo. Y eso es lo que hacen Pedro Gómez Sancho, Manuel Martínez Barrionuevo, Juan José Relosillas, José Carlos Bruna, Emilio de la Cerda, Ramón Urbano, Arturo Reyes o Salvador Rueda.

Por supuesto, que nadie piense que estos escritores son Balzac, Galdós, Flaubert, Pardo Bazán, Zola, Clarín, Maupassant o Valera, por citar a los más destacados de entre quienes hicieron del estudio de la realidad el pilar de su credo estético. Tan sólo Salvador Rueda ocupa un puesto importante en las letras hispanas, si bien ya más cercano al ideario modernista/regionalista. Los restantes no pasan de ser autores provincianos con mayor o menor calidad literaria, en la mayoría de los casos lastrados por los peores defectos del costumbrismo decimonónico. Sin embargo, hay que reconocer el valor de la prosa directa de Martínez Barrionuevo y su intento de trascender lo local en aras de una mayor universalidad, la frescura de Arturo Reyes y la pluma incisiva, y en ocasiones mordaz, de Gómez Sancho, Relosillas, Urbano o de la Cerda, nuestros más destacados representantes del artículo periodístico de costumbres, según el modelo creado por ese maestro que fue Larra.

## Comentarios bibliográficos

El libro de Amparo Quiles –basado en su tesis doctoral– tiene un doble valor historiográfico y metodológico. Por un lado, y pese a su formación como filóloga, se centra en el estudio del valor documental de la literatura, de su contenido histórico, sin preocuparse por su análisis formal. Dejemos que sea ella misma quien nos lo explique, como hace en el prólogo: *Hora es ya de abandonar la visión autosuficiente de la literatura, como si fuera un producto cultural que nace y se nutre de sí misma, sin relación alguna con la circunstancia histórica y social. Creemos, pues, que la literatura, y no sólo la poesía, se explica coherentemente sólo si la consideramos como palabra en el tiempo. Desconocer, por lo tanto, el tiempo histórico en que nace la literatura es ignorar lo más sustancial y humano de la misma.* Con este enfoque lo que hace es simplemente valorar una de las infinitas posibilidades de análisis de la obra literaria, tan lícita como cualquier otra, y penetrar en ese magnífico filón que para el conocimiento histórico supone la creación escrita. Sin embargo, considerar desde este punto de vista la literatura conlleva un peligro inherente que hay que saber sortear con sumo cuidado: la visión que nos ofrece de la realidad es siempre deformante, resultado de un proceso selectivo que, como ya hemos dicho, siempre lleva implícita la subjetividad del autor (no hay que olvidar nunca que, al contrario que un simple documento histórico, se trata de una obra de creación). El investigador debe ser capaz de leer entre líneas, por lo que este escollo no siempre se salva con éxito. No es el caso de Amparo Quiles, ya que en todo momento sabe discernir el grado de deformación ofrecido por los textos que maneja. Ésto sólo es posible gracias a un buen conocimiento de aquella realidad histórica. De hecho, la autora, que actúa como historiadora más que como filóloga, no olvida situar todos estos testimonios en el contexto político, social, económico, urbanístico y cultural de la Málaga de aquel tiempo.

Por otra parte, esta obra se inscribe en una línea metodológica que, si bien ya hace tiempo que fue desarrollada por las historiografías extranjeras –en especial la francesa y la anglosajona–, en España sólo ha empezado a valorarse en las últimas décadas: la *historia de las mentalidades* y, más concretamente, la *historia de la vida privada*. El objeto de estudio es el mundo cotidiano, la vida diaria de unas personas de las que en la mayoría de los casos desconocemos sus nombres. No interesan tanto los aparatosos hechos políticos o los grandes ciclos económicos como el modo en que las personas *normales* viven el simple discurrir de su existencia. Únicamente así, buceando en lo sencillo, en lo insignificante a veces, podrá conocerse en profundidad el pasado. Un pasado que no sólo se escribe en los campos de batalla, en las cortes o en los mercados financieros, sino también en las casas, en las calles, en los centros laborales y en las fiestas.

Quiles Faz ha estructurado el libro siguiendo un acertado criterio social. De esta manera, y tras una descripción de la ciudad, pasa revista a las distintas clases que conformaban la sociedad de la Málaga del XIX: a sus formas de trabajar, de

divertirse, de amar y de odiar. Pero el mayor espacio –más de la mitad de las páginas– está dedicado a las clases populares, que constituían el grueso de la población y el principal objeto de atención de los escritores costumbristas. Es en el pueblo trabajador donde Reyes, Rueda, Martínez Barrionuevo, de la Cerda o Urbano encuentran las auténticas raíces y el profundo valor de lo malagueño y, por extensión, de lo andaluz. Pero, si bien algunos llegan a servirse de esta escritura costumbrista para denunciar la poco envidiable situación laboral y económica de estos malagueños, por lo general predomina una visión edulcorada y folklórica de dicha realidad.

Una vez levantado el telón, asistimos a lo largo de estas páginas al *gran teatro* de Málaga, por el que desfilan las lujosas mansiones y las refinadas tertulias de la alta burguesía; el *quiero y no puedo* de las clases medias, con veladas en ocasiones esperpénticas; la triste situación de maestros, cesantes y escritores (que en este caso se convierten en sus propios personajes); los paseos por la Alameda y el muelle; los cafés; las casas de platos; las excursiones campestres y los divertidos baños marinos; las siderúrgicas y las textiles; el duro trabajo en el campo, en la fábrica y en el mar; las correrías de los pilluelos; las peleas de charranes; el desparpajo de las faeneras; las ambiciones de las domésticas; el trágico sino de las tejedoras; las epidemias; la crisis económica; la emigración; los corralones percheleros y trinitarios; las romerías de San Antón y del Calvario; el Carnaval; la procesión de impedidos; las verbenas, las tómbolas, los mercadillos...Y todo ello aderezado por unas palabras que sólo se conocen en Málaga, por ese lenguaje popular que tan magistralmente ha investigado Juan Cepas en su *Vocabulario popular malagueño*.

Así fue el siglo XIX en Málaga. Ni mejor ni peor que en otras ciudades españolas. Un siglo en el que nuestra ciudad alcanzó cotas de autoconfianza nunca conocidas hasta entonces y en el que logró situarse a la cabeza –siempre compartida– del progreso español. Pero todo se trató de un espejismo que no tardó demasiado en desvanecerse. Lo que sí quedó fue esa gente de a pie, esos hombres y mujeres más o menos grises o más o menos luminosos, que son los que realmente hacen la historia. Y la hacen por la sencilla razón de que son los que la viven.

**SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1996.**

**Belén Ruiz Garrido**

El arte y el psicoanálisis han estado unidos desde las primeras formulaciones de Freud. A partir de aquí se ha recorrido un camino, si no demasiado largo en el tiempo, sí intenso por la polémica entre los propios seguidores de las teorías

## Comentarios bibliográficos

psicoanalíticas, y entre éstos y los historiadores del arte. Estudios extensos, revistas especializadas, congresos se suceden aportando nuevos datos o aclarando el debate. El hecho de citar en primer lugar «Arte» o «Psicoanálisis» en los títulos publicados, era ya un signo que suponía una alteración del producto, dependiendo del protagonismo dado a uno u a otro factor.

Laurie Schneider es consciente de este conflicto, por ello dedica todo un capítulo, al que titula precisamente «El principio», a precisar las relaciones entre la historia del arte y el psicoanálisis, sentando las bases de sus objetivos respectivos, y de lo que aportan al análisis de las obras de arte y los artistas.

Desde el principio la autora toma una postura conciliadora, que es, en última instancia, la que permite el avance constructivo. Su propio propósito está expuesto en el prefacio: *presentar un panorama de posibilidades interdisciplinarias del arte y el psicoanálisis*. Hemos de subrayar el carácter «interdisciplinar» de esas posibilidades, porque en la intención de conjuntar ambas materias reside la originalidad del presente estudio, y su capacidad de progresar y mejorar en el tema/s a tratar.

Comenzar a leer un libro con la presentación explícita de objetivos, métodos y enfoques siempre es de agradecer. No obstante, el carácter del que nos ocupa exige un planteamiento de este tipo.

Se trata de un conjunto de artículos y ensayos relacionados entre sí, a los que se ha dado un ritmo y una coherencia expositiva: un hilo conductor —el objetivo al que ya hemos referenciado— para una diversidad de temas, obras de arte y creadores. Schneider repasa las teorías básicas del psicoanálisis —los sueños, el objeto de transición, los recuerdos protegidos, el complejo de edipo, la sexualidad, el desarrollo psicológico infantil—, en relación con la creatividad. La forma de proceder en cada capítulo es similar: primero una presentación del tema, con la revisión de las teorías y escuelas más importantes que han tratado el mismo (desde Freud, Jung, Liebert, Steinberg, Shapiro, o Lacan, entre otros) y el apoyo de casos clínicos destacados, poniendo en evidencia los pros y contras, contrastando las aportaciones y deficiencias, aportando su propio estudio crítico, y siempre teniendo en cuenta el motivo primero y último: el objeto y el sujeto creativos.

El resultado es un trabajo consecuente con una intensa y profusa labor investigadora en ambas disciplinas al unísono, y con un campo de actuación tan amplio como la propia historia del arte: desde las culturas primitivas hasta el arte contemporáneo. La autora pone en práctica cada vez, en cada capítulo, que son ensayos en sí mismos, la premisa que mueve el trabajo desde el principio: la aportación del psicoanálisis a la historia del arte, esto es, textualmente, *la posibilidad de lecturas dinámicas (...) para poder establecer relaciones entre vida y obras de un artista y revelar en ambas significados ocultos* (capítulo I).

Pero no es aquí donde reside la originalidad. El punto de vista diferente está en el propio planteamiento metodológico. En este sentido, la autora insiste en la necesidad de contar con todas las disciplinas que permitan descubrir,

clarificar y ampliar los significados, causas y efectos de un acto creativo, de la utilización de un determinado material, o de la forma de actuar del artista. Los métodos iconográfico, textual, sociológico, biográfico y estético, la mitología, la teología, la literatura, o el poder de las imágenes por sí mismas, que contribuyen a la comprensión de la necesidad del psicoanálisis para el arte (capítulo III), permitirán hablar de una psicohistoria, una psicobiografía y, por qué no, de un «psicoarte».

En ocasiones, las disciplinas ofrecen lecturas contrapuestas y a veces contradictorias, y así lo plantea la autora cuando analiza el caso de la pintora Artemisia y las distintas conclusiones a las que llega el psicoanálisis y el feminismo. Como también expone la existencia de diferentes enfoques psicoanalíticos, en relación a puntos variables como son la formación, la experiencia o la tendencia intelectual de cada analista. El ejemplo modelo es el del psicoanálisis aplicado a Leonardo y a su obra, comenzado por Freud y propiciador de un debate que llega a nuestros días; también puede servir de ejemplo la apertura en la que se encuentra la ya tradicional interpretación de los sueños, pues según Schenider, depende de algo tan aleatorio y a la vez objetivo como los cambios en la percepción histórica, o el estilo del artista (capítulo V).

Completa el trabajo una gran aportación bibliográfica sobre arte y psicoanálisis que incluye no sólo los libros y artículos citados sino además la recomendación de lecturas precisas, si bien habría que señalar que el hecho de autocitarse unas veces como Laurie Schneider o como Laurie Adams, confunde la identidad de la autora. Y como acierto editorial el poner entre paréntesis los títulos que están traducidos al español.

Las lecturas sobre obras de arte y artistas muy conocidas y estudiadas (el ya citado Leonardo, Caravaggio, Miguel Ángel y su Moisés o Gánimedes, Brancusi, Cellini, Picasso, Van Gogh, las representaciones madre-hijo del arte occidental...) continúa abierto. Y la posibilidad de aplicarlo a otras obras está ahí, o a otras formas de comunicación y creación de primera actualidad como es la publicidad y los medios de masas. En definitiva, ésta es la gran aportación de «Arte y psicoanálisis» de Laurie Schneider Adams.

**BORNAY, Erika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.**

**Belén Ruiz Garrido**

Cabellos, pelos, guedeja, vedeja, mechón, melena, cabellera... Cabellera femenina, cabellera de mujer. Términos reales para designar el elemento mítico preferente de lo considerado tradicionalmente como femenino. Y junto a aquéllos,

## Comentarios bibliográficos

metáforas sugerentes –*corona real de la femineidad* (Paracelso); *onda sedosa y negra, crencha de ébano, velo oloroso* (Valle-Inclán); *velo de oro* (Maeterlinck); *virutas de balsámica madera, pero también espesa mortaja, fúnebre ajorca, seda asesina* (Efrén Rebolledo); *cascada que baja acariciando peñas* (Carrera Andrade); *sedoso tapiz* (Keats); *lengua borgoña, lengua que lame, lengua de látigos, jarra de vino caliente* (Octavio Paz)–, imágenes poéticas que revelan el carácter de su contenido, e imágenes plásticas – cabellera cascada, fuente, jardín, tapiz, tierra, agua, áurea, ignea, enlutada, larga, trenzada, rizada, oculta, tintada, postiza...– cargadas de simbolismo.

Con estas palabras se podría presentar, someramente, el objeto motivo de análisis de «La Cabellera femenina. Un diálogo entre pintura y poesía». No obstante, la elección de Erika Bornay, experta en los estudios de mujeres en el marco de la historia del arte y de la literatura, no es aleatoria, y así lo justifica en la introducción. El cabello es más que una parte de la fisonomía humana –en el caso que nos ocupa, femenina–, es mucho más que un adorno. La cabellera es un atributo que lleva asociada una carga simbólica determinante; es sujeto activo y pasivo, actúa en el comportamiento del hombre que inventa unos tipos, y recibe sus miradas, sus deseos, sus temores, convirtiéndola en algo fértil, bello, seductor y voluptuoso o funesto y destructor. La melena, como la parte del cuerpo que más llama la atención del hombre, se convierte en un mito, objeto y motivo de las fantasías sexuales masculinas.

Por esta razón, artistas y escritores de todos los tiempos, filósofos, moralistas y pensadores han utilizado este atributo como el vehículo de expresión principal de la/s forma/s de entender las relaciones hombre-mujer. Sólo después de analizar en profundidad toda la historia del arte, la autora ha podido constatar el protagonismo de la cabellera en la iconografía femenina; el presente estudio es buena muestra de ello. Bornay ilustra su discurso en todo momento a través de una cuidada y significativa selección de obras concretas que, desde la Antigüedad hasta el siglo XX –destacando las poéticas finiseculares que aportan un material especialmente interesante–, han puesto de manifiesto el caudal simbólico, más o menos expreso, de los cabellos de la mujer. Este recorrido corrobora, asimismo, la pervivencia de los gustos, mitos y tópicos de género masculino.

Pero la valorización de la cabellera no depende tanto del motivo en sí, como de la forma, el color y el olor con que los creadores/as la muestran. Estos caracteres matizan su simbolismo. Por ello la elección por parte del/de la artista de un determinado color de cabello, o la forma de representarlo –suelto, abundante, espeso, rizado, lacio, como un manto, tapiz, con flores, como fuente, trenzado– será absolutamente consciente. Bornay descubre las preferencias por la melena desplegada en todo su esplendor, en completa libertad. Es aquí precisamente donde reside ese morboso peligro tan atrayente para el hombre-artista.

La cabellera llega a adquirir tal autonomía que se convierte en un elemento con entidad propia, con vida, y traspassa a la mujer el simbolismo de sus caracte-



rísticas. Sus discursos corren paralelos, y sus destinos se entrecruzan, de tal forma que una no podría existir sin la otra: los cabellos forman parte de la esencia de la mujer, y, al mismo tiempo, ésta es vista a través de aquéllos. La utilización del recurso metonímico y de la prosopopeya por parte de la autora hace aún más expresiva esta relación: no serán mujeres, sino cabelleras pecadoras, lúgubres, amorosas y sensuales, sacrificadas, abnegadas o sublimadas, cabelleras metamorfoseadas, histéricas, pudorosas, enérgicas, fértiles, controvertidas, ambivalentes, generosas y arrepentidas, comportamientos tipificados de los que se apropia el cabello «suplantando» a sus respectivas dueñas.

Algunas de estas mujeres son protagonistas reiteradas de cuentos, leyendas, mitos, cuadros y poesías. Para comenzar, Bornay las pone en escena, haciéndonos caer en la cuenta de que sus respectivas actuaciones no podrían entenderse sin la presencia del atributo que las define. Una vez abierto el telón, por continuar con el símil empleado por la autora, el análisis general de la simbología y de las variadas asociaciones a las que es sometido el cabello, se va desgranando y ampliando con elementos externos, como el color, la fragancia, la forma, la actuación de la mujer y su cabello delante del espejo y los aderezos externos. Es a través de este planteamiento y de la variedad de documentación y ejemplos analizados, como la autora demuestra dos ideas claves: el poder de seducción de la cabellera femenina sobre el artista-hombre y la ambivalencia de su contenido, producto este último de la diversidad de costumbres, tradiciones y gustos cambiantes, convergentes o divergentes, en el tiempo y en el espacio.

Verificar el hecho de que un atributo de la fisonomía humana pueda convertirse en vehículo de transmisión del fascinante mundo de las relaciones hombre-mujer, objetivas y subjetivas, de las luchas de poder, de la psicología masculina y femenina, de los mitos creados o inventados por el hombre supone, de por sí, una aportación a destacar. La autora realiza toda una labor previa de reconocimiento, búsqueda y análisis, para descubrir el elemento común, hilo conductor que pone en relación obras dispares. Es sabido que la proximidad del objeto suele contribuir a no caer en la cuenta de su valor. Este libro desvela su complejidad e importancia en las imágenes artísticas, como elemento propiciador de una determinada iconografía, aportando un elemento clave en la interpretación de las obras y en el conocimiento de los/as creadores/as.

Un aspecto fundamental, reiterado por la autora a lo largo del estudio, claramente apreciable, es el hecho de que la mayor parte de las obras son realizadas por hombres. En la obra no sólo se aprecian las inquietudes y capacidades estéticas del creador, sino que éste además plasma sus miradas, sus intereses personales, gustos, mitos, deseos, cultura y educación, algo a lo que ya nos hemos referido. En este sentido el creador se convierte también en protagonista, aunque sea indirecto, de la obra. En un estudio de estas características este matiz se convierte en un elemento clave a tener en cuenta. Al analizar el papel sujeto y objeto de la cabellera

## Comentarios bibliográficos

de la mujer, inevitablemente Bornay está tratando al hombre como sujeto y objeto igualmente. Las aportaciones al conocimiento del universo femenino se amplían al equipararse las del universo masculino. Las mujeres son representadas por los hombres conscientes del poder erótico de sus cabellos; las propias mujeres como artistas también son conscientes de ello. Por su parte, la autora, como mujer, no podía quedar al margen, y toma partido cuando la ocasión lo requiere.

Este tipo de planteamientos regidos por una visión amplia, abierta, «bilateral», enriquece de manera extraordinaria cualquier tipo de estudio, como ocurre con el caso que nos ocupa.

De acuerdo con la complejidad atribuida a la cabellera por sí misma y como objeto de trabajo, habría que hacer referencia a la metodología pluridisciplinar que hace posible tratar un tema tan específico como éste. Erika Bornay es perfectamente consciente de esta necesidad, y así lo demuestra. La historia del arte y de la literatura se sirve en esta ocasión de disciplinas auxiliares que diversifican y amplían los objetivos y el alcance del análisis. Además de la gran aportación iconográfica, «La cabellera femenina» supone una contribución a los estudios de género, a la historia de mujeres, como disciplina con entidad, en relación con la historia de las mentalidades. Asimismo, las teorías psicoanalíticas aplicadas a la historia del arte han demostrado que el conocimiento de la vida y comportamiento del artista como sujeto y objeto aporta datos de suma importancia para la interpretación de su trabajo creativo, de la misma forma que, en sentido inverso, las obras concretas son un caudal de información de primera mano sobre los artistas. En un trabajo de las características ya mencionadas, el psicoanálisis permite indagar en las motivaciones del comportamiento masculino. Las referencias antropológicas y sociológicas aportadas se sitúan en la misma línea de investigación. Por su parte, la idea de entablar un diálogo entre la poesía y la pintura, como artes complementarias e interrelacionadas, amplía el alcance del trabajo. El extenso apéndice bibliográfico es una buena muestra de esa diversidad.

Los planteamientos abiertos siempre resultan enriquecedores. Por ello la gran aportación de «La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura» de Erika Bornay, es servir de línea directriz maestra de un campo para la investigación amplia, fértil y absolutamente fascinante. En el epílogo, la autora cursa una invitación explícita.

**SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio:** *Historia de una utopía estética: el proyecto del tabernáculo para la catedral de Málaga, Málaga, Universidad, 1995.*

**Pedro A. Galera Andreu**

A menudo la Historia del Arte aparece salpicada de proyectos total o parcialmente frustrados y no siempre por la causa más previsible en principio: la falta o el agotamiento de recursos económicos, sino por otra de más largo alcance cual es

el deseo ambicioso, en el mejor sentido del término, de llevar a cabo la expresión máxima de una idea, dificultad que suele aparejar también la otra causa. Pero por encima de todo pienso que es ese anhelo de alcanzar lo mejor lo que acaba convirtiéndose en “enemigo de lo bueno”.

Algo de esto creo que ocurre en la dilatada y compleja historia del Tabernáculo de la catedral de Málaga, recogida en este libro por Juan A. Sánchez López. Un Proyecto que adquiere diversas facetas a lo largo de cuatro siglos, fiel a un ideal estético configurado en el edículo singular del tabernáculo. Queda manifiesto de entrada en el título (tal vez enfatizado en lo de “utopía”) que el autor capta la trascendencia del tema y rehuye la simple narración de las vicisitudes de esta empresa, sobre la que abunda una rica documentación que en nada desprezicia, muy al contrario, exprime a conciencia, mas con una visión en profundidad, que inserta y relaciona el objeto en el conjunto del espacio del cual no se puede disociar. Esta es una cuestión fundamental.

En un templo-catedral cuyo altar mayor se sitúa enmarcado por una girola, el suntuoso lugar reservado para la Eucaristía, habitáculo de Cristo en última instancia, no puede ser más que el desarrollo del concepto de “templum” en su pura esencia. La denominación popular de “templete” resulta ya muy expresiva: el templo dentro del templo etc... La relación se hace insoslayable y es el más sólido punto de arranque para indagar las raíces de la forma; su simbolismo y la semántica misma del tabernáculo, que nos lleva a comprender tanto los modelos elegidos como la perfección exigida en su realización. J. A. Sánchez hace el despliegue erudito oportuno en torno a la idea de *centrum* y la trascendencia del círculo (si acaso puede faltar es la alusión a Arheim), así como la elección de los modelos de referencia, ideales y concretos (Templo de Salomón; Tabernáculo del Escorial), constituyen esa base introductoria.

A partir de aquí los sucesivos proyectos que se engarzan desde el s. XVI al XIX y su no plasmación en obra material es el sutil y complicado entramado de la historia de una institución, la Iglesia de Málaga, imbricada en el conjunto de la realidad nacional y local. El conocimiento y manejo de esa urdimbre, a la que el arte contribuye como es lógico, pone de manifiesto la capacidad de historiador de J. A. Sánchez: Mentalidad; coyunturas económicas; implicación de la Ciudad como colectivo; situación o consideración del artista etc... van justificando la historia de esa frustración parcial, que termina con la realización de un ideal de estética academicista ejecutado por un lapidario de corte fúnebre, perfectamente explicada en el contexto de la sociedad malagueña de mediados del siglo pasado. Entre medias, quedan capítulos susceptibles de verse asimismo como importantes aportaciones filológicas a la historia del arte, tales como el análisis iconográfico de la propuesta de César Arbasia; la participación de Alonso Cano o los proyectos neoclásicos del XVIII, sin olvidar el enjundioso Concurso final. A través de todos estos episodios y en el conjunto del libro se evidencia la amplitud de miras, el carácter interdisciplinar de conocimientos y la capacidad de análisis visual que cabe exigir a un historiador del arte.