

Aunque el estudio del nacimiento y evolución de la arquitectura barroca española se ha centrado en el complejo foco cortesano, no hemos de olvidar la importancia que tienen los núcleos regionales. Un repaso a una obra de conjunto, como la de Kubler (1) nos hace ver inmediatamente la consideración que alcanzan los maestros y el núcleo andaluz en los siglos XVII y XVIII; la serie de publicaciones que se vienen realizando sobre el tema, tanto por investigadores españoles como extranjeros, no hacen más que valorar estas posiciones y, sobre todo, ampliarlas, porque de las ocho provincias andaluzas, sólo sobre dos se habían realizado estudios a nivel regional cuando el profesor norteamericano publicó su trabajo. De ahí que la arquitectura andaluza apareciera reducida, fundamentalmente, a los focos sevillanos y granadino.

Una vez finalizada la Reconquista, el encumbramiento político representativo de Granada, el extraordinario desarrollo de Sevilla en el XVII, con la fuerte base económica que le proporcionara su puerto abierto a las Indias, la atracción para los artistas, etc., determinaron una posición privilegiada de estas dos ciudades que justifica, entre otras razones menos poderosas, la proliferación y riqueza de la arquitectura que, como arte más costoso, había sido en otras zonas víctima propicia de la crisis. Pero, no obstante, hubo en éstas actividad constructiva y aunque su arquitectura no sea tan rica y abundante como en aquellas, presenta un panorama con suficientes elementos expresivos que pueden llegar a cobrar significaciones matizadoras, integrados en una óptica más general.

La valoración de estos focos ha sido más tardía porque más tardío ha sido su estudio. La situación de privilegio se ha mantenido: capitalidad de una subregión, universidad, región militar, arzobispado, audiencia, etc. son factores que han contribuido a destacar mucho unos focos de otros y también la investigación se ha volcado sobre ellos. Sólo más recientemente, cuando se han creado nuevos centros universitarios que han aglutinado a profesores e investigadores con interés por el medio en que se desenvuelve su actividad, se ha empezado a perfilar un nuevo horizonte.

Aunque sin renunciar al concepto Barroco, que se ha transformado en una categoría de pensamiento y sobre todo en Andalucía alcanza connotaciones muy especiales que se mantienen hasta nuestros días, he creído conveniente, al realizar este inventario, establecer unas limitaciones cronológicas más que puramente estilísticas. Ya utilicé

anteriormente esta fórmula siguiendo a Kubler y a Galera Andreu porque realmente no es posible encontrar una homogeneidad estilística ni en España ni en Europa en esos siglos; además, de este modo se da entrada a formas de esta etapa intermedia que se configura entre el Renacimiento y Barroco, el Manierismo, que, con toda su problemática, hace más difícil aún establecer unos cortes, siempre convencionales.

Porque la arquitectura barroca no supone un corte total con todo lo anterior sino que viene a ser una fase dentro de un sistema más amplio, uno de cuyos caracteres permanentes es el uso de modelos formales tomados de la antigüedad clásica, y así lo han entendido eminentes especialistas (2). En Andalucía en esta etapa se mantienen muy claramente las pautas arquitectónicas de la etapa anterior, ofreciéndose las innovaciones en el lenguaje ornamental y algunas tipologías que derivan del ritual de las ceremonias.

Por otro lado es posible hablar de formas barrocas durante todo el siglo XVIII porque aún cuando en los años finales del siglo el dogmatismo de la Academia alcanza ya a toda España, en Andalucía, núcleo periférico de carácter provinciano, persiste un gusto más decorativo, menos rígido, por el temperamento de un pueblo que siempre se ha identificado con las superficies ornamentadas, por imposición de los patronos, programas, etc. y que representan los maestros locales, difícilmente ligados a la institución académica. De ahí, que salvo excepciones como Cádiz, pocos edificios puedan considerarse en rigor "neoclásicos", ofreciendo la mayoría de ellos una doble alternativa que oscila entre un barroco-clasicista o el mantenimiento de formas populares de tradición barroquizante.

Prescindiendo de trabajos más antiguos, relaciones eruditas, etc., como base de las publicaciones en el ámbito andaluz hay que hacer constar la importancia de los repertorios de fuentes documentales de los cuales fueron pioneros los Documentos para la Historia del Arte en Andalucía (3) que aparecieron fundamentalmente en la década de los treinta y en los que colaboraron destacados investigadores: Heliodoro Sancho Corbacho, Hernández Díaz, etc., y aunque no sólo se recogen noticias de arquitectura y el período revisado es mucho más amplio, no cabe duda de su utilidad y estímulo para estudios posteriores.

Concretamente para Málaga hemos contado con una aportación extraordinaria gracias a las investigaciones documentales del padre Llordén que ha publicado, entre otros, un volumen dedicado a la arquitectura (4). Recogiendo documentos fundamentalmente del Archivo Histórico de Protocolos y de la Catedral de Málaga, este investigador ha ordenado sus datos siguiendo un riguroso orden cronológico

un repertorio de artistas de los que a veces puede presentar una biografía muy completa y, entre el siglo XV y comienzos del XX, ha documentado la mayoría de edificios malagueños y la actividad de estos maestros en otras localidades; con buenos índices onomástico y topográfico, el libro nos ofrece materiales básicos para todos los estudios sobre arquitectura que se han emprendido en la diócesis. Trabajo impropio el que él ha realizado si tenemos en cuenta la situación de los archivos malagueños cuando Llordén llegó a nuestra ciudad y que hemos de valorar doblemente si pensamos en el deterioro de los documentos, que maltratados por el tiempo, la humedad, los insectos ... acabarían por desaparecer pues es imposible que la restauración alcance a todos ellos.

Un trabajo semejante ha realizado durante los últimos años en el Archivo Histórico Municipal de Antequera y en los de sus parroquias que se conservan con integridad y de los que ha obtenido cantidad de datos que, ya ordenados y mecanografiados (5), esperan una publicación que les dé difusión.

Iniciativa interesante en este sentido es la que ha llevado a cabo la Diputación de Huelva al publicar Documentos para el estudio de la arquitectura onubense (6) recopilado en los libros de Fábrica del archivo del arzobispado de Sevilla por Teodoro Falcón, docente e investigador de la universidad de Sevilla. En el estudio introductorio se plantea la situación de Huelva, la evolución de su arquitectura como parte de la diócesis hispalense y los factores de tipo económico, demográfico y sísmico que contribuyeron a que el siglo XVIII fuese el de oro de su arquitectura, de la que analiza las tipologías, materiales y maestros que contribuyeron a esa riqueza monumental; precede a los documentos también una relación alfabética con las iglesias estudiadas a través de ellos. Una serie de fotografías completa este trabajo que sobrepasa la simple exposición documental.

El mismo Falcón es autor de la última obra publicada sobre la arquitectura andaluza, que se centra en las Iglesias de la Sierra de Cádiz (7) con la que se inicia otra serie documental y constituye un planteamiento metodológico paralelo al anterior, ya que se ha trabajado nuevamente con materiales del Archivo del Arzobispado y Catedral de Sevilla por haber pertenecido también esta zona a la antigua diócesis hispalense. La relación documental, con jugosísimos informes y memorias muy detalladas de los arquitectos, se limita a diez iglesias que se ordenan por orden alfabético de localidades siguiendo en ellas una sucesión cronológica y está presidida de una introducción histórica, caracteres generales de esta arquitectura, breve relación biográfica y actividad artística de los maestros, apare-

jadadores y alarifes que intervinieron en estas obras de las que hace un apretado resumen atendiendo a sus fases constructivas que se completan ampliamente en el apéndice. El trabajo se enriquece con fotografías de los monumentos en su estado actual y planos originales de la época y aunque los documentos están muy bien clasificados, se echa en falta un índice que nos ayude a buscar las noticias secundarias que el autor anuncia integradas en el texto. En suma un trabajo de base para el estudio de la arquitectura andaluza que ofrece un campo extraordinario y que, como el autor indica, bien "puede iniciar el camino para un mayor y mejor conocimiento de las iglesias de la provincia de Cádiz, de su tipología y sus autores".

El único estudio de conjunto que, hasta ahora, se ha dedicado exclusivamente a esta región en los límites cronológicos propuestos es el del profesor Bonet Correa Andalucía Barroca (8). Su dedicación a este período, sobre el que ha realizado numerosas publicaciones, su permanencia en Andalucía como catedrático de la universidad de Sevilla, su extraordinaria sensibilidad, han dado como fruto esta obra verdaderamente monumental en la que, sobre una base científica indudable, realiza una brillante exposición sobre la arquitectura y el urbanismo de la época. Con un enfoque distinto a lo realizado hasta entonces, Bonet ha ofrecido una lectura diferente en base a un planteamiento metodológico ecléctico; sin olvidar el proceso histórico, el marco político-cultural, el desarrollo socioeconómico, unos temas son abordados desde perspectivas generales como el Manierismo, aunque sin olvidar aspectos particulares, centrándose en el estudio de las yuserías o de algunas obras concretas donde confluyen otras actividades artísticas que cooperan a la imagen de conjunto. Otros capítulos ofrecen un apurado análisis tipológico y pasando de unas localidades a otras se completa la línea evolutiva, las variantes lingüísticas, las influencias y mimetismos que justifican las formalizaciones; el protagonismo de los arquitectos es considerado en el contexto de las circunstancias que determinaron su actividad, y se analiza la importancia de la fiesta desde diferentes puntos de vista.

Con un discurso fluido donde se entrelazan las valoraciones estético-formales, el análisis iconológico-iconográfico, las consideraciones históricas, el valor de determinados hechos en el marco de esta cultura, la referencia a las lecturas de la época, las incursiones a la literatura, la traducción e incluso la alusión a la anécdota que justifica, en algún caso, lo popular, Bonet ha realizado un libro anticonvencional cuya lectura es un verdadero deleite y que se ofrece a nivel múltiple pues se completa con dibujos de plantas extraídas de libros ya clásicos sobre el tema (O. Schubert, G. Kubler,

Sancho Corbacho, etc.), un conjunto de grabados de la época muy significativos y extraordinariamente útiles para el campo de las arquitecturas efímeras, y una magnífica serie de fotografías cuyos encuadres, perspectivas y calidad nos hablan de ese gran profesional que es Xavier Miserach.

Entre los estudios regionales fue pionero el de Antonio Sancho Corbacho (9). Centrado sobre un marco geográfico amplio ya que abarca el antiguo reino de Sevilla que comprendía su provincia, la de Huelva y parte de las de Cádiz y Málaga, se limita cronológicamente al siglo XVIII. Esta limitación la justifica el autor por ser en esa etapa cuando se puede ofrecer un barroco verdaderamente sevillano, ya que en el siglo XVII la influencia de los Tratados y la fuerza de las corrientes cortesanas sofocaron una evolución local, que se desarrolla brillante desde los últimos años del siglo hasta 1780 aproximadamente, fecha en que la Academia se impone ahogando esos desarrollos; no obstante dedica un capítulo a los arquitectos que reflejan esta influencia.

El trabajo parte de un capítulo inicial que analiza los esquemas formales arquitectónicos, donde la meticulosidad de los dibujos lo enriquece y aclara extraordinariamente. Realiza después un estudio de las figuras señeras del período, comenzando por Leonardo de Figueroa cuya producción representa el momento culminante del estilo; esta parte, muy bien estructurada, constituye una buena monografía del arquitecto. En otros focos locales, como Ecija o Estepa, la metodología empleada será diferente, centrándose en los monumentos en los que confluyen influencias diversas y el trabajo de los maestros. El estudio se completa con un capítulo sobre la arquitectura en madera donde se revisa la producción de importantes retablistas y finaliza con el dedicado a la arquitectura civil que analiza desde una perspectiva urbana, tanto edilicia como doméstica, sin olvidar la arquitectura industrial y la rústica; en cambio, la popular no se ha tenido en consideración.

En la fecha en que se publicó este libro la bibliografía sobre el tema era muy reducida; dos aportaciones pudieron servirle de base: la colección de Documentos para la Historia del Arte en Andalucía y el Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla (10) en el que el propio autor colaboraba, obra completísima de la que desgraciadamente sólo se publicaron cuatro volúmenes. Por eso hay que valorar más las aportaciones de este libro, construido casi exclusivamente sobre datos documentales inéditos; se ha trabajado en los Archivos del Arzobispado, Cabildo Eclesiástico, Protocolos Notariales y los de un buen número de parroquias y ayuntamientos. Un

aspecto a destacar es el complemento gráfico: además de fotografías de buena calidad de los monumentos y otras de planos originales, son muchas las plantas, secciones, dibujos de edificios, elementos formales y detalles arquitectónicos que completan la lectura del texto, facilitando la consulta un cuidado índice alfabético.

Aunque el tema Lo barroco y el Barroco de Granada ya lo había expuesto Antonio Gallego Burín en una conferencia pronunciada en aquella Universidad en 1948, no apareció publicado como obra de conjunto hasta 1956 (11). Es una elaborada reflexión sobre el arte granadino que arranca de los años inmediatos a la Reconquista y, sin olvidar otras facetas artísticas, se centra en la evolución de la arquitectura a partir del siglo XVII incidiendo en obras y artistas, entre los que destaca a Cano, Hurtado y Bada como exponentes del estilo en la zona. No existe bibliografía pero las notas nos ofrecen relación de lo consultado, que es exhaustivo, pero sobre todo son las referencias a los archivos las más abundantes confirmándonos de nuevo cómo estos trabajos iniciales se realizaron sobre fuentes inéditas. Un apéndice de documentos referentes a los diferentes arquitectos y obras señeras enriquece extraordinariamente su contenido y una cuidada selección de fotografías, además de los índices onomástico, y de lugares y monumentos, completan este trabajo, básico para todos los estudios posteriores sobre el tema.

Hasta muchos años después no se reanudaron este tipo de publicaciones habiendo visto la luz, en breve espacio de tiempo, tres trabajos de tesis doctoral sobre Jaén, Málaga y Granada, realizados por profesores de centros universitarios de nueva creación.

El trabajo de Pedro Galera (12), primero de esta segunda generación, supone una notabilísima aportación al conocimiento de esta etapa. Precedido de un estudio estilístico y tipológico, mucho más amplio en el ejemplar mecanografiado, Galera, siempre enlazando a través de observaciones de carácter general con la arquitectura española, acomete el estudio del Manierismo que, en Jaén se justifica en la importancia de la etapa anterior y servirá de apoyo al Barroco que en esta zona, quizá por el uso de determinados materiales, por la formación de sus maestros, se nos ofrece con un carácter más clásico. Sin embargo, junto al peso de esta tradición, los interiores recubiertos de yeserías, las fachadas-retablo, la peculiaridad organizativa de los camarines serán elementos básicos de la arquitectura del siglo XVIII. A partir de la segunda mitad, junto a estas formas se puede hallar una fuerte impronta neoclásica en la arquitectura, evidente en los edificios en los que interviene Ventura Rodríguez, que vehiculan su influencia a otras obras y los que surgen en el nuevo campo del poblamiento de Sierra Morena.

Con un mayor volumen de arquitectura religiosa, esta evolución se inserta en el análisis de las circunstancias históricas, sociales, económicas y estudia detenidamente las relaciones entre la producción artística y el comitente, siendo ejemplar el capítulo dedicado al obispo Moscoso, reformador de la diócesis, y Juan de Aranda, cuya actividad es revisada en profundidad sobre una base documental totalmente inédita; otros artistas también alcanzan a través de este estudio un importante protagonismo y la contribución de las órdenes religiosas en el desarrollo de las formalizaciones arquitectónicas y tipologías supone una aportación de enorme interés y coherencia. El análisis de la arquitectura civil, en la que domina la proyectiva historicista, se realiza desde otras coordenadas, ofreciendo un conjunto interesante que permite hablar de formas locales, insertándose en el capítulo dedicado al urbanismo.

Un apéndice con una cuidadosa selección de documentos sobre los problemas tratados en el texto, una muy completa bibliografía, una admirable serie de fotografías, planos y dibujos, la mayoría del autor, completan esta obra llena de aciertos, que constituye la reivindicación del Barroco en Jaén, muy oscurecido hasta ahora por su brillante Renacimiento.

Bajo la misma dirección de D. José Manuel Pita, que justificaría un planteamiento metodológico similar en principio, inicié yo mi trabajo sobre la arquitectura de Málaga que se publicaría posteriormente (13); de tradición artística mucho más pobre y sin una personalidad fuerte precedente, el desarrollo de esta arquitectura iba a estar muy influido por los núcleos cercanos; no obstante encontramos aquí obras bien significativas y núcleos con verdadera personalidad.

Centrado en la arquitectura religiosa se parte de una base institucional que atiende a la estructura de la diócesis, funcionamiento de las fábricas, construcción de iglesias, etc.; un segundo apartado presenta el marco geográfico, el ambiente histórico y religioso que vivió Málaga en estos siglos, y la evolución urbanística de la ciudad que los nuevos edificios irán transformando en su imagen; los problemas formales y tipológicos, así como los relacionados con la promoción y un acercamiento a la personalidad y formación de los arquitectos más señeros que aquí trabajaron, cierran la primera parte del trabajo a la que sirve de base el catálogo de los monumentos ordenados por vicarías y localidades siguiendo, dentro de ellas, un orden institucional y cronológico.

En este conjunto de edificios destaca la catedral más que por sus valores estilísticos por el complejo aparato de promoción,

burocracia, elecciones formales, relación con los maestros y operarios que ha podido extraerse gracias a la integridad de su archivo del que se revisaron las Actas Capitulares, minutas y un buen número de legajos; por el contrario, en las demás iglesias malagueñas la base documental es más floja pues las circunstancias adversas por las que ha pasado Málaga determinaron la desaparición de muchos archivos parroquiales y del diocesano, básico para un trabajo de este tipo. No obstante, una iglesia como la de Nuestra Señora de la Victoria, aún escasamente documentada, supone una pieza clave tanto desde el punto de vista estructural, por la complejidad de su camarín-torre, como por el tipo de decoración.

Pero en el barroco malagueño destaca Antequera, ciudad situada en el cruce de caminos entre la alta y baja Andalucía y con una base cultural y económica favorable, que nos ofrece un conjunto de monumentos de extraordinaria riqueza monumental y personalidad propia; con todo, este capítulo podría haberse ampliado de haber aprovechado en profundidad la información que pueden ofrecer sus archivos sobre todo los protocolos notariales.

El trabajo se ilustra con una selección de fotografías, no todas bien reproducidas, así como con algunos dibujos y las plantas de los edificios estudiados.

La campiña cordobesa ha sido objeto del estudio de Jesús Rivas Carmona (14), centrado en el siglo XVIII, que supone el triunfo rotundo del Barroco en la zona. Dos grandes focos artísticos destacan en la obra: Lucena y Priego, a los que el autor dedica un concienzudo estudio y un indiscutible protagonista ligado a ellos: Hurtado Izquierdo; al primero por su nacimiento y formación a la que contribuyeron los notables artistas lucentinos, al segundo por establecerse allí los últimos años de su vida donde su taller constituyó el germen de la escuela prieguense, de enorme resonancia en la media ción del siglo XVIII con las figuras de los Sánchez de Rueda, Santaella, Pedraxas, volviendo al historicismo clasicista a través de la obra de Remigio del Mármol.

Pero no se reduce a esto el trabajo; tras realizar un estudio socioeconómico de la zona y revisar la situación social del artista emprende el análisis estilístico a través del cual va ofreciendo el panorama arquitectónico de las localidades de la campiña, de los arquitectos, canteros, maestros de obras, yeseros, etc., que aquí dejaron sus obras, atendiendo también al trasiego de artistas que enlazan con otros focos como Málaga o Sevilla. El capítulo tercero supera el análisis tipológico pues el esquema formal es también revisado desde el punto de vista espacial con sus posibles modifica-

ciones a las que contribuyen la ornamentación, la policromía, la luz, etc. Esta última es susceptible de un nuevo análisis de corte iconológico, aspecto que no se olvida en el discurso del libro, ofreciéndonos también una lectura sobre el funcionamiento simbólico de algunos de estos monumentos.

Dado que las grandes empresas arquitectónicas pertenecen al campo de lo religioso, el catálogo de los monumentos se realiza atendiendo a la situación institucional de las iglesias y resalta, a simple vista, la importancia de la arquitectura conventual y de los pequeños santuarios, ermitas, sagrarios y camarines, organismos arquitectónicos que alcanzan una de sus notas más significativas en esta zona donde los rasgos peculiares del barroco, la ornamentación en yeso y los mármoles policromos, son elementos fundamentales en la dignificación de aquellos espacios sagrados.

Las plantas y secciones de los edificios así como una selección de fotografías no muy amplia dan pie a una nueva lectura de estas obras. Por otro lado hay que resaltar la cantidad de archivos consultados entre los que se incluyen algunos privados, ofreciendo con ello una base documental extraordinaria que refrenda, sin lugar a dudas, sus asertos.

Aunque no era mi intención comentar artículos de revista, que podrían hacer interminable esta recensión, sin embargo, hace unos años Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada publicó un monográfico cuyo título "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Andalucía Oriental" denota una voluntad de ofrecer un aspecto de conjunto, de ahí que lo integremos aquí. Realmente la línea de unión es solamente ese amplio marco geográfico elegido pues si bien los artículos de Reese y Galera Andreu se centran en obras de Ventura Rodríguez, el profesor Taylor (15) estudia al olvidado arquitecto José Granados de la Barrera al que designa como autor de la iglesia de las Agustinas Recoletas (hoy parroquia de la Magdalena) de Granada, atribuida tradicionalmente a Cano y a través de la cual contribuyó poderosamente al desarrollo de la arquitectura granadina, en un diseño de formas que se traslada a toda la arquitectura posterior.

Reese (16) partiendo del nombramiento de Ventura Rodríguez como arquitecto municipal del Consejo de Castilla que debía inspeccionar determinadas construcciones públicas y las iglesias de protección real, estudia dos de ellas; pertenece a Andalucía la de Vélez de Benaudalla que presenta con un amplio repertorio gráfico y documental. Analiza esta iglesia desde el punto de vista documental y estilístico, teniendo en cuenta las exigencias programáticas de la Cámara y como resultado el diseño de Rodríguez se ciñe a una forma fun-

cional, sencilla y económica desprovista de adornos que, superando la tradición ornamental tan en boga en el siglo XVIII, viene a representar un nuevo orden secular y religioso.

Si el terremoto de 1755 en Andalucía occidental dió lugar fundamentalmente a un barroco tardío de fuertes resonancias populares, en Jaén, por el contrario, daría lugar a una obra de corte neoclásico al encargarse el proyecto del Sagrario de la catedral al arquitecto más oficial del país: Ventura Rodríguez.

Pedro Galera (17), analiza esta obra desde el punto de vista espacial que sitúa en los principios del barroco italiano y la estudia comparativamente con otros proyectos anteriores, integrando también el complemento ornamental. Por otro lado, a través de las vicisitudes de la construcción, muestra el enfrentamiento de la Academia con el Cabildo que llevaría al desplazamiento de éste en la dirección de la obra por la fuerza del centralismo estatal reformista. Galera nos presenta, pues, un problema institucional que supuso el atentado de los privilegios señoriales personificados por el Cabildo y la implantación de una nueva concepción estética, que se precisa más en otro proyecto de Rodríguez: el traslado del coro de su posición central en la catedral al espacio posterior del presbiterio que sobre razones esteticistas y prácticas supone un nuevo sentido democrático del espacio congregacional del templo.

Entre los estudios monográficos de arquitectos y obras concretas comentaré sólo algunos libros recientes, sin aludir a artículos aunque algunos de ellos constituyen una amplia monografía como vemos en los trabajos de Taylor sobre Hurtado Izquierdo.

La colección Arte Hispalense que publica la Diputación Provincial de Sevilla presenta libros con un esquema muy sencillo y claro que pretenden ser de divulgación, de ahí la eliminación de las notas bibliográficas y el amplio y expresivo comentario de las ilustraciones, aunque sobrepasan muchas veces esos objetivos y resultan de una gran utilidad.

Víctor Pérez Escolano, profesor de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, realizó para esta colección el estudio monográfico de Juan de Oviedo y de la Bandera (18) artista polifacético cuya obra se encuadra en una opción clasicista con alternativas contradictorias que anticipan el barroco; su escalada de cargos, sus relaciones con la nobleza sevillana nos muestran esta curiosa personalidad expone de una sociedad en la que el artista lucha por su consideración social. El libro presenta unos precisos capítulos donde se analiza su producción como escultor y retablista, arquitecto e ingenie-

ro militar, pero el discurso, fluido y profundo, se enlaza con las referencias a los acontecimientos histórico-sociales y las consideraciones estéticas ofreciendo un panorama más amplio que se apoya también en importante base documental. El Catálogo, con fichas concisas pero abundantes de datos, nos muestra una obra amplísima, objeto de una brillante tesis doctoral muy resumida en esta publicación.

En la misma colección Teodoro Flacón publicó la monografía sobre Pedro de Silva (19), arquitecto sevillano que desarrolla su actividad en la segunda mitad del siglo XVIII dejando su huella en todo el territorio que componía la antigua diócesis; para llevarlo a cabo ha utilizado una amplia documentación ya que la bibliografía existente apenas ofrece datos sobre este arquitecto. Flacón hace una introducción sobre la situación de la diócesis en el siglo XVIII, factores condicionantes de esta arquitectura, formación y condiciones para alcanzar el grado de maestro, etc.; el grueso del trabajo, precedido de una biografía, lo constituye el catálogo de las obras, pasando después a analizar las tipologías utilizadas por Silva. Se cierra con una relación cronológica y referencias concretas a los alarifes que trabajaron a sus órdenes.

He recogido aquí el estudio que Paulina Ferrer Garrofé dedica a Bernardo Simón Pineda (20), no porque trate sobre la arquitectura en madera, integrada en esos límites tan debatidos, que no debían olvidarse en un trabajo sobre arquitectura, sino porque Pineda diseñó también obras arquitectónicas. Eliminada de su catálogo la fachada del Hospital de la Caridad no parecen discutirse sus proyectos para la reforma de la Capilla Real de Sevilla de 1689, compleja articulación espacial plenamente barroca, al que la autora dedica un completo estudio en cada una de sus partes; también hay otra faceta en la obra de Pineda que nos interesa, los diseños para las obras realizadas en la canonización de San Fernando, interesante arquitectura de carácter efímero que aquí se estudia en profundidad realizando incluso la autora, sobre el grabado de Valdés Leal, una reconstrucción del Triunfo que permite imaginarlo en toda su vistosidad y contenido simbólico.

Con el título más genérico de Arquitectura Andaluza (21) René Taylor publicó un libro breve que es un completísimo estudio sobre los hermanos Sánchez de Rueda, discípulos de Hurtado Izquierdo, que aclara notablemente la posición de éste y su círculo. Teodosio, retablista y tallista que colaboró en la decoración del Paular, trabajó fundamentalmente en Córdoba donde el autor ha documentado un nutrido catálogo de tendencia ecléctica, Jerónimo, que une a aquellas actividades la de arquitecto, es figura fundamental del barroco prie

guense que Taylor estructura en tres etapas bien diferenciadas, aunque susceptibles de compenetrarse, que se determinan en torno al dinamismo espacial, preocupación ornamental y reacción contra la estética atectónica además de nuevas búsquedas espaciales; él fue ejecutor de varios proyectos de Hurtado y entre los suyos destaca el excepcional revestimiento barroco de la parroquia de la Asunción que Taylor analiza en profundidad, así como la capilla del Nazareno en San Esteban, uniendo a las consideraciones formales y espaciales las de carácter simbólico. Con él colaboró Juan de Dios Santaella, artista casi desconocido que Taylor presenta como otro de los grandes del Priego dieciochesco. El texto se completa con una apretada relación de notas bibliográficas que vienen a constituir una reflexión paralela, así como una expresiva selección de documentos, planos, dibujos y un amplio y selecto repertorio fotográfico.

El trabajo que Encarnación Isla realizó sobre Bada (22), una de las primeras monografías publicadas sobre un arquitecto andaluz, es un espléndido y enjundioso ensayo, tema de su tesis doctoral y resultado de largos años de trabajo. Apoyándose en una amplia base documental, ya que ha investigado los archivos de todos los lugares por los que pasó el maestro, perfila la biografía de un personaje brillante, bien acomodado, de ascendiente en el gremio y con una rica formación, muy distinto del oscuro continuador de Hurtado que conocíamos hasta ahora, acompañada del elogio de sus contemporáneos, muy de valorar teniendo en cuenta que los celos profesionales hacen que los artistas nos ofrezcan una visión muy crítica de sus contemporáneos.

Hace un análisis exhaustivo de su producción arquitectónica ampliando el de las obras que constituyen la "trilogía" de Bada, insistiendo en la solución de interiores y ornamentación del Sagrario de Granada; adaptación al diseño clásico preferente en la catedral de Málaga integrando esta obra en el urbanismo de la ciudad, que debe plantear y resolver, los problemas económicos derivados de la fábrica y su problemática con el Cabildo; y San Juan de Dios de Granada, su obra más completa, en la que analiza diferentes aspectos, desde la promoción de obras en el Hospital y la iglesia en la que logra un conjunto donde se hace evidente la pedagogía y el sentido triunfante de la iglesia. Sigue después una relación de obras ciertas y no documentadas y los informes periciales. Pero además, como formando parte del trasfondo de la obra arquitectónica hay una ideología, situaciones, ceremonias, etc., la autora va a analizar las relaciones de éstas con el lenguaje artístico reflexionando sobre la influencia de la oratoria sagrada en la concepción del templo, el dirigismo cultural, las claves simbólicas de los programas, además de la

significación de los materiales, papel de la luz, etc. Concluye con un estudio semiológico de la obra de Bada, sin olvidar tampoco el análisis estructural ya que revisa las formalizaciones y tipologías empleadas por el maestro.

Encarnación Isla no ha ahorrado trabajo para enfocar el estudio de los edificios, que completa con las fotografías, planos y dibujos, cerrándose el libro con un expresivo apéndice documental, relación de fuentes (las sitúa al comienzo) y bibliografía, además de la relación cronológica y un cuadro genealógico. El trabajo no se limita a la figura de Bada pues en sus relaciones nos ofrece continuas conexiones no sólo con el ambiente granadino sino con la Andalucía contemporánea.

En la espléndida monografía que Wethey dedicó a Alonso Cano (23) recientemente reeditada en español, el capítulo de la arquitectura es reducido porque también lo fue esta actividad del artista. No obstante Wethey recoge los dibujos arquitectónicos, las iglesias granadinas que despoja de atribuciones ligeras y la fachada de la catedral de Granada, y los analiza sobre una amplísima base y con acertado planteamiento crítico.

Como la intervención de Ventura Rodríguez en obras arquitectónicas, sobre todo en Andalucía oriental, es notable habría que citar aquí el documentado y exhaustivo trabajo publicado por Reese (24) sobre este importante arquitecto cuya actividad y obra son estudiados dentro de un planteamiento general e individualizado. A lo largo de siete capítulos bien planteados el autor analiza la evolución de Ventura Rodríguez desde su formación y la culminación de su estilo barroco, a la arquitectura desornamentada de su etapa final, estudiando también muy a fondo las relaciones con la Corte, el patronato regio, la separación de su cargo en palacio que le llevaría a aceptar otros cargos y la protección de otros patronos a través de los cuales se da entrada a intervenciones periféricas, siendo importantes las andaluzas, muchas de las cuales al no ser incluidas en el discurso del libro se analizan en el apéndice final. La base documental y bibliográfica sobre la que ha trabajado Reese es amplísima y constituye un segundo volumen, que con el aséptico título de Notas es un verdadero corpus documental y constituye un discurso paralelo pues no sólo se aporta el dato sino que realiza una elaborada y completa reflexión. Nos ofrece también un repertorio de fotografías de gran calidad y planos, la mayoría de ellos originales, procedentes de los diferentes archivos en los que ha trabajado que supone un recorrido impresionante por España, integrándose noticias de algunos archivos extranjeros.

El libro de Antonio de la Banda sobre La iglesia de San Luis de los Franceses (25) estaba concebido como un número extraordinario de la colección "Arte Hispalense"; por ello se ciñe a las características de esta colección aunque se trata de una lujosa edición conmemorativa de la reapertura al culto de la iglesia. El estudio arranca del establecimiento de los jesuitas en Sevilla y vicisitudes de los edificios entre los que se integra este de San Luis, obra espléndida de Leonardo de Figueroa que el autor analiza desde el punto de vista estilístico y formal, realizando también la descripción y estudio de los magníficos retablos de Duque Cornejo, pinturas y otros elementos de ornato interior, completándose con el estudio de la capilla doméstica de extraordinaria profusión ornamental. Aunque el sistema de fotografía y texto es el de la citada colección, el número de ellas se ha ampliado para este libro y su calidad, unida al formato presentado supera en mucho el nivel de lo habitual.

Teodoro Falcón realiza una monografía sobre La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla (26), obra clave del protobarroco hispalense que aún no ha sido estudiado en conjunto, en la introducción se perfila el marco histórico en el que surge esta obra y la situación económica que justifica su crisis; iniciada en 1615 hay que señalar la tesis que aporta Falcón sustituyendo la tradicional atribución a Zumárraga por un equipo formado por éste, Alonso de Vandelvira y Cristóbal de Rojas, precisando también las colaboraciones de otros maestros a lo largo de la construcción; el análisis del edificio es completo documentándose todo el proceso, desde la aportación de los materiales a los elementos decorativos y se realiza un estudio comparativo con otros modelos. La segunda parte del libro se dedica a las reformas sufridas, que arrancan del mismo siglo XVII. Muy bien ilustrado con planos originales y fotografías, el trabajo se completa con un interesante apéndice documental con los informes y proyectos de restauración de los maestros que intervinieron en las obras de reforma, además de los índices onomástico y topográfico. Las fuentes y bibliografía utilizada se detallan al principio y su relación es asombrosa, siendo esos datos documentales los que le han permitido precisar y ofrecer este enjundioso trabajo.

Antonio Martínez Ripoll dedica una monografía a La iglesia del Colegio de San Buenaventura (27) centro de estudios superiores de la orden franciscana en Sevilla, de renombrado prestigio desde el siglo XVII, que viene a ser resumen y proyección de una parte de su gran obra Herrera el Viejo. Sobre una importante base documental, que permite precisar datos, estudia la iglesia en la que se fechan importantes obras en 1622 cuyas condiciones diera Diego López Bueno

y analiza las yeserías y decoraciones diseñadas por Herrera, quien llevó a cabo el programa de pinturas al fresco de las zonas altas y una de las series del ciclo de San Buenaventura cuyo análisis estilístico e iconográfico, realizado con exhaustividad, es el objetivo fundamental del libro.

La Caja de Ahorros de Granada ha publicado, en su labor de divulgación cultural, una colección de fascículos con carácter monográfico sobre los valores de esta región, en la que se integran algunos dedicados a sus monumentos más señeros. Aunque no pensaba comentarlos por sus limitaciones, objetivos, etc., sin embargo hay un monumento que, al aparecer en tres fascículos, en su conjunto constituye un estudio más amplio y escrito por una persona de especial intuición y preparación para los problemas del Barroco he creído interesante comentar aquí. Se trata del dedicado a la Cartuja, pieza clave del Barroco granadino que Emilio Orozco analiza en sus diferentes aspectos artísticos. El primero se centra en la iglesia y monasterio (28) y arranca del planteamiento histórico, génesis de las obras hasta el siglo XVII, los programas pictóricos de Sánchez Cotán y Bocanegra y termina con el estudio del baldaquino del altar mayor construido por Hurtado Izquierdo. Esta obra sirve de enlace a la segunda parte, dedicada al Sagrario (29), que el autor analiza profundamente, y en la que lo constructivo y los programas decorativos se convierten en una síntesis espiritual integrada en el ideal estético y funcionalidad religiosa de la época. El tercer capítulo se dedica a la Sacristía (30) y parte de los problemas cronológicos y de autoría que el edificio y su decoración plantean para pasar al análisis estructural, de los elementos formales y decorativos, además del análisis espacial donde la ornamentación, el juego polícromo y la luz juegan papel fundamental sin olvidar la integración del mobiliario en la arquitectura y la acertada reflexión que Orozco realiza sobre la pintura y escultura de este ámbito. Por su carácter divulgativo se eliminan las notas y la bibliografía se reduce a lo fundamental, pero se introducen acertadamente las citas en el texto y en compensación hay un amplio repertorio de fotografías de gran calidad.

Aunque el cuidado, erudito y bien documentado texto de las Guías de algunas de nuestras ciudades andaluzas, como la de Granada (31) o la más reciente de Sevilla (32) y otras, elaboradas por especialistas de sólida formación, es fuente imprescindible para los trabajos de arte, el carácter monumental más heterogéneo de esas ciudades me ha llevado a prescindir de su comentario para centrarme en las de dos ciudades "barrocas" por excelencia: Priego de Córdoba y Antequera.

Manuel Peláez del Rosal y Jesús Rivas Carmona, doctores en Derecho y en Historia del Arte respectivamente, realizaron la de Priego (33) que se estructura en tres partes y una introducción; ésta ofrece el planteamiento histórico de la ciudad desde sus orígenes hasta hoy; sigue después el estudio artístico que, lógicamente muy limitado desde la Edad Media al Renacimiento, se amplía considerablemente en el Barroco, etapa de apogeo de Priego estudiada en relación con la evolución general española, centrándose en la llamada "escuela barroca" que definen Hurtado Izquierdo y sus discípulos, de quienes se realiza una completa monografía, que llega hasta la transición al Neoclasicismo. La tercera parte es el estudio de los monumentos que, aunque no se ordenan siguiendo un itinerario sino atendiendo a la institucionalidad de las iglesias, la presencia de un plano de situación guiará al visitante celoso de conocer la ciudad; cada una de ellas se estructura como una apurada monografía donde el estudio arquitectónico supera en mucho a las otras manifestaciones artísticas, también estudiadas sobre una base documental y bibliográfica. El conjunto de la parroquia de la Asunción, con su evolución y transformación, añadidos arquitectónicos, sobre todo el magnífico Sagrario atribuido a Pedraxas, que se analiza exhaustivamente y en comparación con otras obras barrocas dentro y fuera de España, constituye un estudio apuradísimo en el que no se descarta el de su rico tesoro parroquial. El último apartado se reserva a la arquitectura civil y el urbanismo donde también los espacios barrocos constituyen la nota más atractiva. Un nutrido repertorio de fotos, muchas de ellas en color, los planos, además de los índices y una amplísima bibliografía y relación de fuentes documentales completan esta guía cuya metodología y planteamiento la convierten en un verdadero estudio histórico-artístico basado en una sólida aportación documental y en la formación de sus autores.

Jesús Romero Benítez, aunque limitado en extensión por exigencias editoriales, realiza también su Guía de Antequera (34) con sentido crítico y científico, teniendo en cuenta toda la bibliografía sobre el tema y estudios generales, la base documental, ya utilizada en sus otros trabajos y su sólida formación de historiador del arte. El libro cuenta con una introducción en la que plantea el desarrollo histórico y artístico de la ciudad que, aunque breve, suponen un amplio y apretado enfoque, muy útiles para conectar con los tres capítulos siguientes que se ordenan por rutas, iniciadas todas en la plaza de San Sebastián, centro radial del trazado urbano. Bajo un denominador común (la Antequera oculta de los conventos de clausura, la ciudad alta, la baja o moderna), cada ruta, con su plano adjunto dirigido al visitante, se introduce con una explicación del recorrido

que es también un análisis de su urbanismo, integrándose en el texto los monumentos de la zona de los que después se estudian los más importantes, con relación y análisis de su contenido. El último capítulo es un apretado itinerario para visitar la ciudad en un día, que, de seguir, dejará extenuado al visitante.

Aunque la intención del autor y de la entidad editora ha sido elaborar una guía práctica para el conocimiento de la ciudad, un texto preciso, bien escrito y bien documentado, un sistema de numeración remitente a la bibliografía, una cuidada selección de planos y fotografía, unos índices muy apretados, permiten que este libro funcione a nivel múltiple y pueda ser utilizado como obra de consulta, la última gran síntesis de la historia del arte antequerano.

Entre las tesis de doctorado y de licenciatura aún inéditas hay algunas que abordan estos temas. Juan Miguel Martínez, de la Universidad de Sevilla, ha estudiado La arquitectura de la Tierra Llana de Huelva que, aunque no he manejado, conozco su contenido y viene a ser el eslabón que cierra el panorama de la arquitectura barroca en Andalucía occidental.

Varias tesis estudian también diferentes aspectos del tema. Entre ellas he manejado la que Sor María Catena presentó en Madrid con el título de El Barroco de Antequera (35) que sobre la base del libro de José María Fernández Las Iglesias de Antequera (36) hace interesantes aportaciones de tipo documental y un gran esfuerzo por sintetizar esta amplia y rica faceta de nuestro Barroco, del cual realizó posteriormente algunas publicaciones.

Jesús Romero Benítez en 1981 realizó un interesante trabajo sobre la arquitectura civil de Antequera (37) tema que había quedado un tanto oscurecido por la riqueza de su arquitectura religiosa. Hace una ordenación cronológica de estos edificios introduciendo en cada siglo a través de la historia de la ciudad y las consideraciones estéticas del momento, que preceden al análisis cuidado y pormenorizado de cada obra, a través del cual profundiza en los antecedentes arquitectónicos, implicaciones tipológicas y reflexiones sobre el arte español y sus relaciones con las formas antequeranas. Este catálogo ha dado pie a la primera parte del trabajo donde se estudian los diferentes arquitectos que aquí colaboraron, las características definitorias generales de esta arquitectura en la que se pueden apreciar formalizaciones originales que le prestan una clara personalidad, la génesis del trazado urbano integrando los edificios en el espacio de la ciudad, que arranca del prólogo que el profesor Bonet escribió para la segunda edición de Las iglesias de Antequera; precisamente en él Bonet hacía un llamamiento sobre la ne-

cesidad de profundizar en el estudio de esta arquitectura civil basándolo en una revisión documental, que Romero Benítez atendió con creces. El trabajo se presentó muy bien ilustrado con fotografías, algunas ya hoy único testimonio de una arquitectura que ha desaparecido en parte, con dibujos de las diferentes tipologías, planos de archivo y muy bien documentado con fondos del Archivo Histórico Municipal que el autor conoce en profundidad.

La catedral de Málaga ha sido objeto de dos estudios monográficos; el canónigo Bolea y Sintas (38) publicó a fines del siglo pasado un trabajo histórico-documental, básico para el estudio de la catedral, pero que no comentaré aquí, como tampoco otras monografías publicadas sobre otras catedrales y grandes iglesias andaluzas, porque no se proponen fundamentalmente un estudio arquitectónico.

Recientemente Lorenzo Pérez del Campo (39) ha presentado una memoria de licenciatura sobre la obra de nuestra catedral que supone un estudio pormenorizado del mundo interno de la máquina burocrática, económica y social que rigió la construcción del edificio a lo largo del siglo XVIII: el problema de la subvención financiera, la importancia que en ella alcanza un arbitrio real que gravando al sector del comercio exterior haría recaer el peso económico de la catedral sobre la ciudad, siendo en gran medida el determinante de las crisis de paro de la catedral, las consecuencias negativas en otros aspectos ciudadanos, las fuerzas sociales que actuaron sobre ella, la habilidad política del Cabildo, su celo ante la obra que promueven y el recelo ante las iniciativas de los maestros, la distribución y mala administración de las partidas presupuestarias, el fallo de los cálculos, etc. Para realizar este estudio ha sido necesario el repaso sistemático de los fondos del archivo catedralicio fundamentalmente los libros de Fábricas, las Actas Capitulares, los semanarios de la data de la obra, que se encuentran completos en el período analizado y otros apartados de Contaduría y Correspondencia, certificándose esta documentación con el refrendo de otros archivos locales, sobre todo el Municipal y el de Protocolos Notariales. Esa documentación ha facilitado aspectos desconocidos hasta ahora ya que no sólo se ha documentado exhaustivamente la obra arquitectónica, sino las de ornato interior, se han consolidado facetas de la vida de los arquitectos que aquí intervinieron y se ha podido realizar un acercamiento a interesantes aspectos de índole social en el trabajo profesional de la época. El resultado es un trabajo que, aparentemente, no parece de arte, sin fotografías, planos, ni dibujos; sólo áridos cuadros y estadísticas desmitificadoras ilustran este estudio, macizo de datos, que constituye un nuevo e interesante método de acercamiento a la obra artística.

El trabajo de Pedro Davó sobre El acueducto de San Telmo a través de sus fondos documentales (40) surgió ante la admiración de esta obra de ingeniería, olvidada y maltratada, y el conocimiento a través de su participación en el Censo-Guía de los archivos en la provincia de Málaga de uno que, bajo la denominación de Caudal del Acueducto de San Telmo recogía la documentación sobre esta obra benéfica. Es un doble trabajo ya que Davó ha ordenado, clasificado y registrado todos los documentos y libros ahí existentes siguiendo una ordenación archivística que constituye una parte del trabajo de extraordinaria utilidad para otros posteriores. Utilizando esos fondos documentales, y completando con otros archivos de la ciudad y una amplia bibliografía, ha abordado el problema de situar el Acueducto y los beneficios que de él se derivan en la historia de la ciudad; estudia las relaciones del obispo promotor, Molina Lario, y el arquitecto-director Martín de Aldehuela del que se hace una síntesis de su evolución; analiza la obra desde el punto de vista técnico basándose en otros trabajos de ingeniería, los proyectos accesorios, la construcción de molinos, la difusión de las aguas en la ciudad, relación de fuentes y tuberías ofreciendo un completo estudio de la infraestructura urbanística que alarga hasta nuestros días dada la incidencia que sobre el Acueducto tuvieron las obras del nuevo acceso a Málaga; junto a ello realiza una exhaustiva historia administrativa del acueducto que se va enlazando con una serie de instituciones administradoras de sus hondos y beneficiarias de ellas y otros que surgieron de él, como la Escuela de Náutica. Es un trabajo bien realizado, con paciencia infinita, apretado de datos absolutamente inéditos que aclaran un aspecto importante de nuestra historia del siglo XVIII y que completa con un repertorio fotográfico y de planos, la mayoría de ellos también inéditos. Hay un aspecto que más adelante será ampliado ya que al no encontrarse en el archivo básico la documentación sobre los problemas de la gestación y proyecto, han sido abordados solamente a través de la bibliografía existente.

Con menos contacto ahora con Granada no conozco todas las tesis defendidas en su Universidad pero no puedo dejar de citar la de mi compañera Concepción Félez Lubelza sobre las Portadas manieristas y barrocas (41), un trabajo de hace tiempo, que supuso el inventario, catalogación y análisis minucioso de esas portadas que se estudian con una acertada metodología y que hubieran merecido la publicación.

La tesina de Pilar Castillo Noguera, Arquitectura doméstica granadina. S.S. XVI-XVII y XVIII (42), la incluyo aquí porque de los 103 edificios analizados, 31 pertenecen al siglo XVII y 52 al

XVIII. La introducción es una apretada síntesis y consecuencia de to do lo aportado en el catálogo; en ella se exponen los rasgos generales de los edificios y del análisis de sus características externas, localizándolas en los diferentes barrios; el inventario se ordena cronológicamente y dentro de ello atendiendo a los elementos formales siguiendo un esquema sistemático. Este trabajo fue publicado pos teriormente en los Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada.

Mucho más reciente la dedicada al arquitecto Ambrosio Vico (43) de José Manuel Gómez-Moreno Calera. Es un estudio serio y bien estructurado, con importantes aportaciones que, como dice el autor, trata de acercarnos a una etapa del arte granadino muy poco conocida, los años de la transición del siglo XVI al XVII, definidos por el ma nierismo, en los que se desarrolla la actividad de este maestro que no se limita a Granada, sino que, como veedor de las iglesias del ar zobispado, sus actuaciones alcanzan a toda la provincia.

El trabajo está precedido de una introducción en la que tratan problemas generales a niveles sociológico, político, económico, religioso para situar el ambiente en que trabajó Vico, además de plantear el talante estilístico español para centrar su trayectoria particular. En la primera parte se perfila su biografía basándose en un conjunto de documentos que ofrecen más datos personales que profe sionales, pero reconstruye además sobre ellos, su personalidad artís tica y completa el catálogo de su obra: su formación como cantero de la catedral, su estilo puramente arquitectónico que no se puede defi nir ni como muy original ni dentro de una línea estricta, sus inter venciones como arquitecto que atañen a la catedral y a una amplia se rie de iglesias que Gómez-Moreno agrupa tipológicamente para su estu dio, el análisis de su actividad como retablista ceñido a los proble mas de estructura y diseño ya que no interviene directamente en estas obras, los dibujos, los problemas cronológicos que suscitan la "Plataforma" y que parecen totalmente aclarados, además de insistir en la mediatización social que ejerce la Iglesia y la económica que suponía esta época de crisis, completándose con una sucesión cronoló gica de sus actuaciones y un glosario de los términos utilizados por el maestro.

La segunda parte es el Catálogo de su extensa obra que, precedido de las realizadas en Granada, se agrupa alfabéticamente y en él se hace un apurado análisis de los edificios, que no se limita só lo a la intervención de Vico, y a través del cual se aporta un buen número de datos inéditos. Sigue después una relación más reducida de obras contemporáneas en la provincia, que se reseñan por la posibili dad de que Vico interviniera en ellas, y un diccionario de los artis

tas que desarrollaron su actividad en estos años, muchos de ellos a las órdenes del maestro. El trabajo se completa con un jugoso apéndice documental extraído de los libros manuscritos de D. Manuel Gómez-Moreno, que han sido fuente inexplorada hasta ahora y fundamental para el conocimiento del arte granadino ya que recogen la información de muchos archivos parroquiales y sobre todo del de Protocolos del Arzobispado que, incendiado en fecha posterior a esa recogida de datos, ha conservado su información en los citados manuscritos.

Finalmente creo que debo dejar constancia en estas líneas de tres acontecimientos recientes cuyos fines se integran en este campo.

En marzo de 1983 se celebraron en Sevilla las I Jornadas de Estudio sobre Arte Barroco Sevillano, promovidas por Teodoro Falcón e iniciadas por profesores de la Universidad y patrocinadas por la Diputación hispalense. A lo largo de tres días de intenso trabajo, con una asistencia notable y sin lugar a visitas artísticas u otras actividades folklóricas, se fue cumpliendo el amplio programa en el que se expusieron quince ponencias dedicadas a arquitectura, escultura, pintura, orfebrería y órganos, muy significativas del alto nivel alcanzado por la investigación en este período y muy sinceras en cuanto a los planteamientos. Las dedicadas a arquitectura fueron: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVII (Víctor Pérez Escolano), Arquitectura barroca del siglo XVIII en Sevilla y la Sierra de Cádiz (Teodoro Falcón), Elementos decorativos de la arquitectura barroca sevillana (Alfredo José Morales), Arquitectura del siglo XVIII en la provincia de Huelva (Juan Miguel González Gómez) y Arquitectura barroca sevillana en la diócesis de Málaga (Rosario Camacho).

Los objetivos propuestos eran establecer una puesta en común de la situación del barroco sevillano, estado de la cuestión, publicaciones, campos de estudio, líneas determinantes, conexiones con otros focos, problemas en torno a los temas menos tratados, metodología a seguir, valoración de artistas y obras, etc., en todo el territorio que constituía el antiguo reino de Sevilla. En el último día se elaboraron las conclusiones que serán publicadas por la revista Archivo Hispalense, así como el texto de las ponencias.

Entre el 15 de julio y el 15 de agosto tuvo lugar el I Curso de Verano sobre El Barroco Andaluz que, organizado por la Universidad de Córdoba con dirección de Manuel Peláez del Rosal y Jesús Rivas Carmona, se desarrolló en Priego de Córdoba, bajo el patrocinio de su Ayuntamiento y otras instituciones. El programa del curso consistió de 81 lecciones que fueron dictadas por 50 profesores, especialistas en este campo, a razón de cuatro lecciones diarias que se completaban con una amplia serie de actividades de tipo cultural y recrea-

tivo. Asistieron un centenar de alumnos y se contó con amplia participación de la ciudad. Bajo el común denominador del Barroco se expusieron temas sobre la sociedad, literatura, teatro, acontecimientos históricos, el arte y dentro de este la arquitectura ocupaba lugar preferente ya que las lecciones dedicadas a ella contabilizaron el 20% del total, además se contaba con el complemento, siempre presente, de la riqueza arquitectónica de la ciudad.

El aprovechamiento por parte de los alumnos fue altamente positivo y realmente constituyó una experiencia enriquecedora para todos. Ha habido unanimidad en considerar el desarrollo del curso como un verdadero éxito que, partiendo de una propuesta osada y un tanto aventurera (comparemos con las condiciones con que cuentan otras ciudades que organizan cursos de verano) ha sido posible gracias al entusiasmo, tesón, espíritu emprendedor y constante trabajo de sus directores que, sin duda sobre la continuidad del éxito, preparan ya el II Curso. Recientemente acaba de publicarse el resumen de estas conferencias (44) y se prepara la edición completa.

El último de ellos es la exposición Sevilla en el S.XVII, inaugurada en esta ciudad en diciembre de 1983 coincidiendo con los actos celebrados para conmemorar el centenario de Juan de Mesa. Pero aunque lo más destacable de la exposición era la escultura, se recoge una ambientación general en la que tiene una digna presencia la arquitectura representada mediante proyectos, maquetas, cuadros, libros y una espléndida y selecta colección de fotografías. Se completa en el Catálogo con el artículo del profesor Bernal Ballesteros "La arquitectura y el urbanismo del Seiscientos" (45) que plantea como hipótesis de trabajo, dada la amplitud que una colaboración de este tipo puede permitir, pero expone claramente el panorama general de la arquitectura seiscentista hispalense sin descuidar dos aspectos muy interesantes, las obras civiles y el aparato de los montajes temporales efímeros que en Sevilla fueron de gran importancia. Por otro lado realiza la reseña del catálogo junto con Alfonso Pleguez lo que lleva a cabo las de arquitectura, con fichas muy completas, apretadas de datos y realizadas con gran dignidad y calidad; lástima no poder decir lo mismo de las fotografías en blanco y negro que las ilustran.

Como podemos comprobar el panorama no es reducido, aún habiendo eliminado los libros de urbanismo y algunos que no hemos podido manejar. Estos trabajos tienen una gran importancia porque nos permiten conocer obras y autores desconocidos o escasamente valorados o estudiados, además dentro de los focos estudiados se ha intentado valorar las conexiones estilísticas, la evolución de las formas,

la permanencia del pasado, las relaciones sociológicas, etc. Pero todavía falta mucho por hacer y aún algunos trabajos publicados podrían ofrecer una nueva lectura. Cuando se hayan realizado otros estudios desde el marco local y regional y atendiendo a diferentes enfoques, será el momento de plantear una nueva labor de síntesis que posiblemente nos ofrezca una conceptualización del barroco andaluz cuyos resultados nos sorprendan.

NOTAS

- (1) KUBLER, G.: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. "Ars Hispaniae", XIV. Madrid, Ed. Plus Ultra, 1957.
- (2) BENEVOLO, L.: Historia de la arquitectura del Renacimiento: La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII). Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 4ª edición, 1981.
- (3) LABORATORIO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA (colab. de varios autores): Documentos para el estudio de la Historia del Arte en Andalucía. 10 vols. Sevilla, 1927-48.
- (4) LLORDEN, P. Andrés: Arquitectos y canteros malagueños. Avila, Ed. Real Monasterio de El Escorial, 1962.
- (5) LLORDEN, P. Andrés: Miscelánea artística antequerana (ejemplar mecanografiado).
- (6) FALCON MARQUEZ, Teodoro: Documentos para el estudio de la arquitectura onubense. Instituto de Estudios Onubenses. Diputación Provincial de Huelva, 1977.
- (7) FALCON MARQUEZ, T.: Iglesias de la Sierra de Cádiz. Serie Fuentes Documentales, nº 1. Caja de Ahorros de Cádiz, 1984.
- (8) BONET CORREA, A.: Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1978.
- (9) SANCHO CORBACHO, A.: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Madrid, C.S.I.C., 1952.
- (10) HERNANDEZ DIAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERAN, P.: Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla. 4 vols. Sevilla, 1939-55.
- (11) GALLEGRO BURIN, A.: El Barroco Granadino. Universidad de Granada, 1956.
- (12) GALERA ANDREU, P.: Arquitectura de los S.S. XVII y XVIII en Jaén. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977.
- (13) CAMACHO MARTINEZ, R.: Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los S.S. XVII y XVIII. Universidad, Colegio de Arquitectos y Diputación Provincial de Málaga, 1981.
- (14) RIVAS CARMONA, J.: Arquitectura barroca cordobesa. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.
- (15) TAYLOR, René: "El arquitecto José Granados de la Bandera". Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada. Nº 23. Granada, 1975, pp. 5-23.
- (16) REESE, T.F.: "Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezua". Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, nº 23. Granada, 1975, pp. 24-60.
- (17) GALERA ANDREU, P.: "Ventura Rodríguez en Jaén: el arte oficial y el Cabildo eclesiástico". Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, nº 23. Granada, 1975, pp. 61-72.
- (18) PEREZ ESCOLANO, J.: Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero. Col. Arte Arte Hispalense. Diputación Provincial de Sevilla, 1977.

- (19) FALCON MARQUEZ, T.: Pedro de Silva. Arquitecto andaluz del siglo XVIII. Col. Arte Hispalense. Diputación provincial de Sevilla, 1977.
- (20) FERRER GARROFE, Paulina: Bernardo Simón Pineda. Arquitectura en madera. Col. Arte Hispalense. Diputación Provincial de Sevilla, 1982.
- (21) TAYLOR, R.: Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda. Ed. Universidad de Salamanca, 1978.
- (22) ISLA MINGORANCE, E.: José de Bada y Navajas. Arquitecto andaluz (1691-1755). Granada, Diputación Provincial, 1977.
- (23) WETHEY, A.: Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto. Madrid, Ed. Alianza, 1983.
- (24) REESE, Th.F.: The architecture of Ventura Rodríguez. 2 vols. Garland Publishing, Inc, New York, London, 1976.
- (25) BANDA Y BARGAS, A.: La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses. Sevilla. Diputación Provincial, Sección Arte. Sevilla, 1977.
- (26) FALCON MARQUEZ, T.: La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla. Diputación Provincial, Sección Arte Sevilla, 1977.
- (27) MARTINEZ RIPOLL, A.: La iglesia del Colegio de San Buenaventura. Col. Arte Hispalense. Diputación Provincial. Sevilla, 1976.
- (28) OROZCO DIAZ, E.: La Cartuja de Granada: iglesia y monasterio. Obra Cultural Caja de Ahorros de Granada, 1972.
- (29) OROZCO DIAZ, E.: La Cartuja de Granada: el Sagrario. Obra Cultural Caja de Ahorros de Granada, 1972.
- (30) OROZCO DIAZ, E.: La Cartuja de Granada: La Sacristía. Obra Cultural Caja de Ahorros de Granada, 1973.
- (31) GALLEGO BURIN, A.: Guía de Granada. Madrid, Fundación Rodríguez Acosta, 1961.
- (32) MORALES, A.J.; SANZ, M^a J.; SERRERA, J.M. y VALDIVIESO, E.: Guía artística de Sevilla y su Provincia. Diputación Provincial de Sevilla, Sección Arte, 1981.
- (33) PELAEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J.: Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad. Patrocinada por el Ayuntamiento de Priego. 2^a edición. Salamanca, 1980.
- (34) ROMERO BENITEZ, Jesús: Guía artística de Antequera. Public. Caja de Ahorros de Antequera, 1981.
- (35) CATENA SEVILLA, Sor M^a: El barroco en Antequera. Memoria de Licenciatura (ejemplar mecanografiado), Universidad de Madrid, 1956.
- (36) HERNANDEZ, José M^a: Las iglesias de Antequera (prólogo de BONET CORREA, A.: "Valoración urbana y artística de Antequera". Public. Caja de Ahorros de Antequera. 2^a edición, 1970.
- (37) ROMERO BENITEZ, J.: La arquitectura civil de Antequera: edificación y doméstica. S.XVI-XX. Memoria de Licenciatura (ejemplar mecanografiado). Universidad de Málaga, 1981.
- (38) BOLEA Y SINTAS, M.: Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su canónigo D. . Málaga, Imprenta Gilabert, 1894.
- (39) PEREZ DEL CAMPO, L.: La fábrica de la catedral de Málaga en el S.XVIII (1719-1782). Estructura económica y organización material. Memoria de Licenciatura. Universidad de Málaga, 1983 (en prensa).
- (40) DAVO, P.: El acueducto de San Telmo a través de sus fondos documentales. Inventario. Memoria de Licenciatura (ejemplar mecanografiado). Universidad de Málaga, 1984.
- (41) FELEZ LUBELZA, C.: Portadas manieristas y barrocas granadinas. Memoria de Licenciatura (ejemplar mecanografiado). Universidad de Granada, 1967.
- (42) CASTILLO NOGUERA, Pilar: Arquitectura doméstica granadina. S.S.XVI-XVII-XVIII. Memoria de Licenciatura (ejemplar mecanografiado). Universidad de Granada, 1966.

- (43) GOMEZ-MORENO CALERA, J.M.: El arquitecto Ambrosio de Vico (ejemplar mecanografiado). Universidad de Granada, 1979.
- (44) PELAEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, Jesús: El Barroco en Andalucía. Córdoba, Ed. El Almendro, 1983.
- (45) BERNALES BALLESTEROS, J.: "La arquitectura y el urbanismo del Seiscientos". Catálogo de la Exposición Sevilla en el S.XVII, celebrada en Sevilla en diciembre 1983-enero 1984. Ministerio de Cultura, Sevilla, 1983.

Rosario Camacho Martínez

LA FOTOGRAFIA ESPAÑOLA: PANORAMA BIBLIOGRAFICO.

Pocas facetas del arte visual se están sintiendo más a gusto entre las nuevas paredes políticas que albergan el país como la fotografía. Desde hace unos años la imagen fotográfica es tema de discusión en congresos y universidades, material expositivo en galerías comerciales u oficiales, motivo de memorias de licenciatura y doctorado, núcleo de sugestivas primaveras, materia editorial con futuro económico, en definitiva punto de atención de aficionados y profesionales de la imagen en sus múltiples modalidades artísticas. El olvido de la censura, tácita o expresa, está permitiendo que investigadores del mundo de la imagen y la historia saquen a la luz el pasado visual testimonio de nosotros mismos, real o utópico, idealista o concreto, crítico o ensoñador, pero siempre testimonio que es la fotografía. El propio Estado ratifica su buena consideración al medio fotográfico organizando exposiciones de carácter histórico con profundidad y frecuencia. Las de Laurent (1983) y los pictorialistas de principios de siglo (Imagen de la Arcadia, 1984) son las últimas por ahora. Consideración que ha culminado al otorgar el Premio Nacional de Bellas Artes a un fotógrafo, Catalá Roca, por primera vez en la historia de estos premios.

En el mundo editorial cada vez son más los textos disponibles sobre asuntos fotográficos en temas no exclusivamente técnicos, prácticamente único campo explotado durante el régimen anterior. Se han comenzado a traducir las historias generales de mayor relieve y no faltan los estudios semiológicos, filosóficos o artísticos. Sin embargo, aún está por publicar una historia completa de la fotografía española. Falta ese Corpus mínimo y suficiente que permita contemplar el fenómeno con las necesarias unidad y profundidad. A la constitución de ese Corpus se han sumado distintos investigadores españo

les con mejor voluntad que posibilidades, aunque algunos éxitos parciales ya podemos reseñar con satisfacción.

Por su parte los estudiosos extranjeros se han olvidado siempre de cuanto se ha hecho en materia fotográfica en nuestro país. En el mejor de los casos han mencionado la actividad de fotógrafos foráneos establecidos en España (Clifford) o su paso esporádico (Lerebours, Disderí). Sólo uno de nuestros artistas ha merecido mención allende nuestras fronteras: José Ortiz Echagüe. A este conocimiento en el exterior no era ajena la asiduidad con la que el fotógrafo alcarreño se presentaba a concursos internacionales fuera de España, ni el hecho de que su primer libro se publique en Alemania en muy temprana fecha (*Spanische Köpfe*, 1930).

La fotografía se conoce y practica en España desde el año de su difusión mundial. La primera fotografía española data del 10 de noviembre de 1839. Se realiza en Barcelona. También en el mismo año se publican tres traducciones del libro de Daguerre, debidas a Mata, Hysserns y Ochoa. En los veinticinco años siguientes las noticias sobre el tema fotográfico hemos de buscarlas en las revistas de información general. En este tipo de publicaciones se encuentra la primera "Reseña histórica de Fotografía" (*El Periódico Ilustrado*, 1865) de que tenemos noticias. A finales de siglo aparecen las revistas especializadas, abocadas en su mayoría a la difusión de los aspectos técnicos y de los nuevos materiales, así como procedimientos y trucos novedosos. Asimismo se incluyen entre sus páginas algunos artículos defendiendo la artisticidad de la fotografía. Sus lugares de edición coinciden con las ciudades donde la fotografía ha tenido mejor acogida. Del siglo XIX son: *Arte Fotográfico* (Sevilla, 1864) (*); *La Fotografía* (Barcelona, 1886); *La Revista Fotográfica* (1891); *Las Novedades Fotográficas* (Bilbao, 1891); *La Fotografía Práctica* (Barcelona, 1894); *Arte Fotográfico* (Sevilla, 1896).

El nuevo siglo ve asentarse las Agrupaciones Fotográficas con cierta continuidad (La Real Sociedad Fotográfica de Madrid se funda en 1900) y con ellas los boletines y revistas oficiales de Asociaciones. Hasta la Primera Guerra Mundial, *La Fotografía* (primera época desde 1901, segunda época desde 1914) será el órgano de difusión de la Real. El planteamiento editorial es similar al de las revistas del siglo XIX mencionadas en cuanto a la divulgación de la técnica fotográfica. Entre sus números se pueden leer algunos artículos de Cajal sobre la estereoscopia y la fotografía en color que culminará en la *Fotografía de los Colores* (Madrid, 1912). También se pueden encontrar textos de A.C. Tona sobre la fotografía pictórica y la valoración artística de la fotografía. Ocharán, en aquellos años inmerso

(*) La fecha tras el título de la revista se refiere al año de aparición de la misma.

en la trasposición a imágenes fotográficas de los grandes títulos de la literatura mundial (*El Quijote*, *La Divina Comedia*), hace las primeras conexiones entre arte y técnicas fotográficas.

Los primeros trabajos sobre fotografía o fotografías españoles ven la luz en las páginas de Graphos Ilustrado. En 1906 aparecen una serie de comentarios, más cerca de lo anecdótico que de lo histórico o artístico, sobre bastantes fotografías madrileñas de principios de siglo, firmados con el pseudónimo de Positiva y acompañados de caricaturas sobre los mismos fotografías de la mano de Carlos Iñigo. Entre ellos encontramos los nombres de Máximo Cánovas y Antonio Cánovas, Hernández Brix, Portela, Escobar, Clavería, y Ocharán entre otros. Muchos de estos nombres no han trascendido por la pérdida del material gráfico que realizaron. La ordenación del archivo de la Real probablemente nos diera grandes satisfacciones en este sentido.

En el período de entreguerras las revistas se editan mayoritariamente en Barcelona: Lux (1918), Criterium (1921), El Progreso Fotográfico (1921), Foto (1928), Arte de la Llum (1933) y 24 x 36 (1934). Incluso se inicia la penetración bibliográfica de la Kodak con El Fotógrafo Profesional, editado en castellano desde 1918. Entre los mencionados, sin lugar a dudas es Art de la Llum la que mayor influencia tendrá entre sus lectores, tanto por sus artículos dedicados a temas artísticos y biográficos, junto a los permanentes de divulgación técnica, como por las ilustraciones que incluye. Entre sus páginas encontramos los primeros trabajos gráficos de Pla Jatini y Antoni Arissa, alternando con la obra de prestigiosos fotografías extranjeros. Entre las firmas, Carbonell y Mir Escudé son las más asiduas. Es el momento cenital del pictorialismo, corriente que centraliza certámenes y salones de forma abrumadora. Contra el pictorialismo, hace ya 20 años medio olvidado en el resto de Europa, escribe Pere Catalá Pic "Un article per Art de la Llum" (1933) donde aboga por una fotografía moderna, es decir, una fotografía pura, entendiendo por este concepto la fotografía que desarrolla su lenguaje propio y exclusivo (fotomontaje, fotografía abstracta, fotografía aplicada a la publicidad, fotografía directa). Sus postulados siguen en plena actualidad.

En el campo editorial no periódico el panorama sobre la fotografía española es sencillamente desolador. Aparte del 1º Anuario de la Fotografía Española (Barcelona, 1924), ejemplar prácticamente imposible de encontrar en la actualidad, sólo podemos reseñar la publicación del primer libro de Ortiz-Echagüe en su versión alemana Spanische Köpfe (1930) y española, España: tipos y trajes (1933) que como en el caso de Cajal y en el resto de sus libros tendrá que publi-

carse él mismo. Durante la guerra verá la luz el segundo título España: Pueblos y Paisajes (1983).

Durante la guerra, los campos de actividad de nuestros fotógrafos se limitan prácticamente a los temas del reportaje y la propaganda. La prensa será su soporte definitivo. El resultado de la contienda convirtió muchas imágenes informativas en pura autopublicidad de los vencedores. Las que no cumplían este requisito se destruyen o en el mejor de los casos esperan momentos en los que el mensajero no sea identificado con el mensaje. Este campo ha sido el primero que se ha intentado recuperar tras la caída del régimen y una de las espoletas que motivan la actual recuperación bibliográfica de la fotografía española.

Tras la guerra, el exilio y el silencio de muchos fotógrafos de calidad demostrada en los años anteriores deriva la actividad profesional a los temas del retrato, el paisaje, el mantenimiento de las tradiciones en su sentido más amplio, y al reportaje de lo "positivo" para el nuevo orden social. Estas limitaciones, unidas a las de la propia postguerra con las restricciones de material fotográfico tras el bloqueo, explican las características de la única revista del momento, Sombras, publicada entre 1945 y 1951. Con papel y técnica impresora de infima calidad, Sombras, proclamada órgano oficial de la Real Sociedad Fotográfica Española, incluye una serie de reportajes de Luis de Madariaga sobre algunos autores madrileños: Luis Saus (nº 30), Alfonso (nº 31), Kaulak (nº 35) y otros. Retratistas en su mayoría como estamos viendo.

Arte Fotográfico (1952) toma el relevo de Sombras que deja de publicarse en 1951. Arte Fotográfico sigue la tradición de las publicaciones de fotografía en España, en cuanto a su planteamiento editorial. Básicamente dirigida a los aficionados conocidos a través de los cada vez más numerosos concursos, da especial importancia a las actividades de las asociaciones fotográficas, difusión de la técnica, pruebas de aparatos que se lanzan al mercado, etc. Se incluye material gráfico de estos campos y de fotógrafos españoles, con cierta inclinación a los madrileños, y en algunas ocasiones, pocas, textos dedicados a la artisticidad de la fotografía, y casi ninguno a su historia pasada en España. Entre sus secciones, una serie de autoconfesiones, "Cómo hago mis fotografías", da pie para que afamados, y no tan afamados, autores intenten explicar su trabajo, no pasando en la mayoría de los casos de exponer ambigüedades poco clarificadoras.

Más abocadas a la constatación de la modernidad, y quizá por ello con menos posibilidades de permanencia en el mercado librero,

son las revistas A.F.A.L. (encomiable intento nacido en Almería en 1965), Imagen y Sonido (1965), Cuadernos de Fotograffa (1972), Flash Foto (1974) y Zoom (1976). La última revista editada sobre temas fotográficos, Photo Visión (1981) es, hasta el momento, la que mejor ha entendido a la imagen fotográfica como una modalidad expresiva autónoma, inserta en la historia y actividad del hombre. En su planteamiento editorial la imagen y su calidad son predominantes. Los textos dirigidos hacia la historia y el lenguaje individualizado de los fotógrafos relevantes del mundo y de España, han dejado en la cuneta definitivamente la temática localista y las divulgaciones técnicas o comerciales. En realidad, su público se encuentra más entre los estudiosos de la imagen (fotógrafos comprometidos con los problemas lingüísticos, investigadores de la imagen, historiadores, sociólogos, etc.) que entre los practicantes de la imagen-recuerdo, o los técnicos puros del proceso fotográfico.

Durante el franquismo las editoriales siguen sin atreverse con el tema de la fotografía, particularmente en sus aspectos gráficos. Sin embargo no podemos olvidar algunos títulos encomiables por lo insólito, y más si tenemos en cuenta que en demasiadas ocasiones es el propio autor quien edita su obra. Entre las excepciones hay que citar el esfuerzo de la editorial Lumen por lanzar al mercado conocidos textos de poesía, novela corta, e incluso ensayos, con ilustraciones fotográficas que, de un solo autor, siempre se plantean una reinterpretación del texto que sirve, justamente, de pretexto. De esta serie recordamos los títulos: Libro de juegos para los niños de los otros (1961), con fotos de Buesa y texto de Ana M^a Matute; Neutral Corner (1962), con fotos de Masats y texto de Aldecoa; Toreo de Salón (1963), con fotos de Maspons y Ubiña y texto de Cela; Los días iluminados (1965), con fotos de Ontañón y texto de Grosso; Los cachorros (1967), con fotos de Miserachs y texto de Vargas Llosa; el Libro del Mar (1968), con fotos de Catalá Roca y texto de Alberti; Luces y sombras del flamenco (1975), con fotos de Colita y texto de Caballero Bonald y La caza de la perdiz roja (1975), con fotos de Maspons y texto de Miguel Delibes.

En la actualidad es la editorial Gustavo Gili quien ha polarizado prácticamente toda la edición sobre temas fotográficos (este aspecto ha sido casi exclusivo de editorial Omega). Entre sus títulos dos historias mundiales (Tausk y Newhal), algunas monografías con gran predominio de la reproducción de calidad (Man Ray, Foto Album) y bastantes textos dedicados a diferentes problemas aledaños al fenómeno: Barthes, La cámara lúcida; Stelzer, Arte y Fotografía; Hill y Cooper, Diálogo con la fotografía; así como algunos ensayos en colecciones clásicas de comunicación (Comunicación Visual, Punto

y Línea), la convierten en un punto de referencia indispensable en el estudio bibliográfico sobre el tema en España.

En unos años en los que la influencia de Ortiz-Echagüe, y su pictorialismo naturalista alcanza su mayor altura (durante el franquismo publica los dos últimos libros de su tetralogía sobre España, España: Mística, 1943, y España: Castillos y Alcázares, 1956), algunos fotógrafos prestigiados por su trabajo profesional, en muchas ocasiones del retrato de galería, se aventuran a la publicación de monografías. El húngaro Gyenes, afincado en España desde 1940, abre la serie con Don Juan y el Teatro en España, 1955. Poco después publica Antonio, Bailarín de España, 1964. La temática, muy acorde con la supuesta idiosincrasia que nos ampara en aquellos años, se traduce plásticamente en adecuados tratamientos entre el efectismo y lo académico, entre el glamour y la despersonalización, entre lo monumental y lo particular concreto. La tradición de la foto de estudio establecida a fines del siglo XIX y asentada a principios del XX con Kaulak, mantiene su vigencia durante todo el franquismo, sin apenas cambiar los principios estéticos, hedonistas o expresivos.

Mientras estas corrientes se mantienen entre muchos profesionales de galería, los nuevos aficionados imposibilitados para presentar el realismo político por razones evidentes, derivan al realismo social, en algunos casos un tanto enmascarados por juegos manieristas de la imagen que lo atemperen, cuando no enfocan sus lentes a temas asimismo no esencialmente representativos con la mayoría de los españoles de los años 60 (flamenco, Semana Santa, boxeo, caza, etc.). A pesar de todo, la serie de editorial Lumen es de lo poco que se puede encontrar con un cierto frescor visual. En esta misma línea se encuentran algunos otros títulos de gran interés como Costa Brava (1958) de Catalá Roca, Barcelona. Blanco y Negro de Miserachs, L'Espagne, ombres et lumieres (1967) de Casademont, Montserrat, pedra i homes (1967) de Basté y Ferrer, aunque en todos ellos encontremos siempre un cierto aire de cronistas de la realidad. Con el juego formal como motivación básica, y quizá por ello un poco banales, se editan en 1968 el libro de Acosta Moro, Cabeza de muñeca, excombatiente e introducción dedicada a un buzo, moviéndose en el campo del fotomontaje, y Reunión y Extasis (1971), de Alfonso Viada, con bastante influencia entre los concursantes a los certámenes del momento.

A la renovación de la fotografía en España, pública a través de trabajos como los propiciados por Lumen y otras editoriales, no es ajena la Asociación Fotográfica de Almería (A.F.A.L.). La revista que se edita con el nombre de la Asociación, y el Anuario de la Fotografía Española, 1958, marcan por su espíritu de renovación y búsqueda

da de las bases estrictas del lenguaje fotográfico, el inicio de la nueva fotografía cuyos frutos disfrutamos en la actualidad. Tampoco cayó en saco roto la exposición que organizó el Ministerio de Cultura con la obra de Otto Steinert en 1963. En el catálogo de la muestra se incluye un pequeño artículo del fotógrafo alemán, "Sobre las posibilidades creadoras de la fotografía", sucinto y claro compendio de la capacidad expresiva del medio.

El Anuario de 1958 no tuvo la conveniente continuidad hasta 1972, año en el que Everest inicia su serie de Everfoto: Anuarios de la Fotografía Española. Aunque no se incluía la actividad de los publicistas, y estaban fuera los fotógrafos de galería en cuanto tales, los Everfotos dieron cumplida referencia de la actividad de muchos fotógrafos con intenciones renovadoras, siempre dentro de unas concepciones no excesivamente rompedoras. La verdadera punta de vanguardia se había refugiado en torno a Gerardo Rueda y a la revista Nueva Lente. En ella se puede encontrar la mayor parte de las experimentaciones que fueron capaz de imaginar los fotógrafos españoles por osadas que parecieran. Gran parte del material publicado se reúne en la recopilación de Rueda, Cuatro años de fotografía, 1975.

Hasta 1975 el estudio de la fotografía española era prácticamente imposible. El repaso de las fuentes documentales se ha mostrado extraordinariamente escaso, más si tenemos en cuenta la dificultad para acercarse a las fotos originales. Nunca ha existido en España el afán coleccionista que caracteriza otros países, si acaso con la excepción de Cataluña. Lo cierto es que el material gráfico no se puede obtener a través de trabajos editoriales, y las fototecas son inexistentes (hablamos de 1975) en nuestro país. El Archivo Mas y el Instituto Amatller, dirigidos a la fotografía de Arte, cubren una parcela mínima en la intención de recuperar la historia de la fotografía española. Denunciar ese estado nada propicio motiva la publicación de M. Falces: Introducción a la fotografía española (1975) en la que su autor, amén de esbozar algunas corrientes expresivas muy corrientes entre los autores españoles, sobre todo entre los concurrentes asíduos, hace un somero repaso de las revistas y publicaciones sobre el tema, analiza la problemática fiscal, el consumo de imágenes en los medios de comunicación de masas y otros temas aledaños.

Quizá justamente por ser un campo prácticamente virgen en la bibliografía española, en 1975 se inician gran cantidad de trabajos e investigaciones sobre el tema, que verán sus frutos rondando el año 80. Los campos de investigación se van a sistematizar rápidamente en dos direcciones complementarias e imprescindibles. Por una parte se encuentran todos los trabajos de recopilación de material grá-

fico, al que tiene acceso el público gracias a exposiciones montadas al efecto y su correspondiente catálogo. Por otra se encuentra la corriente de pura investigación histórica de la que hablaremos más adelante.

En un primer momento, incluso anterior a 1975, los trabajos de recuperación se dirigen a los temas locales: 50 años de fotografía en Zaragoza (1972), El Abra, ayer (1975), pero durante la transición y siguiendo la ley del péndulo, el tema de la Guerra Civil se convierte en exclusivo. El inicio de esta corriente se encuentra en la Bienal de Venecia, dedicada en 1975 al tema bélico español. Bibliográficamente se traduce en el libro de editorial Gustavo Gili: Fotografía e información de guerra. España 1936-1939. En el material recopilado pronto se hace evidente una pequeña desilusión. Las fotografías suelen ser de agencia y no están firmadas. El trabajo histórico se ve en este aspecto un poco detenido. Semejante problema se plantea también en las muchas historias de la Guerra Civil que se ponen o reponen en el mercado bibliográfico. En algunos casos aparece el trabajo individualizado como en el de Centelles y su libro Años de muerte y esperanza (1979), primera parte de un copioso material, cuya segunda entrega se hace esperar. Centelles totalmente olvidado entra en la consideración de los historiadores gracias a este libro. Sus imágenes de los últimos días de la República y primeros de la Guerra son realmente interesantes.

Al hilo de la Guerra Civil se actualiza la actividad de los cartelistas que en ella tuvieron actuación destacada. Su actividad gráfica durante la contienda está esperando ver la luz desde algún archivo aún cerrado porque es poco lo conocido de esta etapa. Sin embargo se aprovecha el momento editorial para lanzar al mercado la versión en castellano de Fata Morgana USA (Berlín, 1967) con el título The American Way of Life (1977). El tema parece cerrarse, por ahora, con la exposición organizada por el Ministerio de Cultura en 1980, La Guerra Civil Española.

A pesar de todos estos intentos de recuperación gráfica de la guerra, aún queda mucho por explorar. Son varios los fotógrafos conocidos por otras facetas cuya actividad durante el período bélico es ignorada tanto en las grandes como en las pequeñas ciudades (caso de Alfonso en Madrid). Sabemos algo de Barcelona y de la capital del Estado. Poco sobre nombres propios, y casi nada de otros lugares. Pero sobre todo falta la imagen de la sociedad española en la retaguardia. La técnica cinematográfica ha cubierto mejor este aspecto. Algo se conoce a través de recopilaciones locales como la efectuada por López Mondéjar: Retratos de la vida. 1875-1939 (1980), sobre La Man-

chuela, que por otra parte contempla el período bélico de forma marginal. En realidad, Retratos de la vida, es la historia de la fotografía a través de imágenes de un punto geográfico concreto. Centrado el trabajo sobre la figura de Luis Escobar, plantea una fórmula de trabajo sencilla aunque muy laboriosa de la que está muy necesitada la historia fotográfica nacional. El auge autonómico puede y debe propiciar este tipo de trabajos, que sin lugar a dudas nos depararía muchas y agradables sorpresas. La recopilación de Mondéjar se centra en la actividad de los hombres y el tratamiento que de ellos hacen los fotógrafos. Con ello se supera la fórmula de recuperación de vistas arquitectónicas antiguas, en muchos casos con intenciones de hipervaloración por el solo hecho de ser antiguas, aunque la calidad técnica deje mucho que desear. Ejemplos como el mencionado El Abra, ayer o La Málaga y Marbella de ayer en antiguas fotografías (1979) no aportan nada en el conocimiento de nuestra fotografía, aunque pueda parecer que permiten el acercamiento al urbanismo del siglo XIX o principios del XX.

Las monografías de autores, apenas han tenido difusión. No abundan los portafolios, ni antiguos ni modernos y son escasas las recopilaciones editoriales sobre un tema concreto o un largo período vital. A los mencionados más arriba habría que añadir algunos títulos aparecidos desde 1975, de muy diversa índole e intención. Desde las íntimas Mis fotos de Cuenca (1975) de Fernando Zóbel, a las controvertidas Fotos psicológicas (1975) de Schommer, las tradicionales vistas realizadas Por el Pirineo Aragonés (1975) debidas a Enríquez de Salamanca, el testimonio de la corriente Punk (1977) de Costa, o las modernas antologías de una vida dedicada a la práctica fotográfica como los libros de Gyenes: Memorias de un fotógrafo en España (1983), de Pérez-Mínguez: Veinte años aprendiendo a mirar, 1965-1984 (1984), entre otras; o el de Laurent (1983) catálogo de la exposición propiciada por el Ministerio de Cultura ese año.

En los trabajos de investigación histórica, la fotografía española aún no ha conseguido una publicación que contemple los 150 años de su existencia. Independientemente del punto de vista utilizado para su acceso, hasta el momento contamos con aproximaciones y sobre todo con estudios parciales tanto en el tiempo como en el espacio, insertos por lo común en las historias mundiales del medio, catálogos de exposiciones, algún que otro artículo de revista y unos pocos títulos editoriales independientes. Veamos algunos de los títulos más representativos.

El pionero en este campo de investigación fue Alsina Muné, autor de una Historia de la Fotografía (1954) en la que incluía un

capítulo dedicado a los orígenes de España. En realidad, Alsina Muné sólo describe los avatares ocurridos en la obtención de la primera fotografía, aquel 10 de noviembre de 1839, siguiendo un texto de J. Demestres. También menciona la posibilidad de que un español, Ramos Zapetti, estuviera entre los inventores de la técnica fotográfica. Los estudios posteriores no han podido ampliar los datos sobre este pintor-fotógrafo, por lo que el tema de la posible invención por un español sigue en el alero.

En 1960, J. Altabella publica un artículo apoyado en los periódicos de la época, sobre fotógrafos madrileños de principios de siglo, en Arte Fotográfico, revista que polariza este tipo de estudios hasta 1975. Los fotógrafos contemplados, Juan Comba, Christian Franzen, Kaulak, José L. Campúa, son tratados de forma individual con los mismos datos prácticamente en una serie aparecida en Los Domingos de ABC en 1976. También sobre fotógrafos individualizados son los trabajos de I. Barceló aparecidos en Arte Fotográfico, revista que dirige desde el momento de su fundación. Los artículos de Barceló, muy interesantes en el apartado anecdótico han tratado sobre las figuras de "El Marqués de Santa María del Villar" (1963), "Ramón y Cajal" (1966), el "Dr. Pla Janini" (1970), los fotógrafos madrileños de principios de siglo ("Mis recuerdos de la Real", 1975), "Eduardo Susanna Almaraz" (1976) y otros muchos. También es autor de un texto inserto en la primera exposición antológica dedicada a Ortiz-Echagüe. En este caso el promotor fue la Dirección General de Bellas Artes en 1962.

Ortiz-Echagüe patriarca de la fotografía española, y sin lugar a dudas el fotógrafo más conocido, ha sido motivo de múltiples trabajos, en muchos casos traspasando los mismo datos y conceptos de unos a otros. Su figura ha sido tratada en el mencionado catálogo por I. Barceló. También por J.A. Bisbal: "José Ortiz Echagüe y la fotografía moderna" (1962); A. Campaña: "Personalidad y modestia de José Ortiz Echagüe" (1962). Gerardo Vielva, quizá el mejor conocedor de la figura del fotógrafo alcarreño, tiene varios trabajos sobre Echagüe tales como "José Ortiz Echagüe. Fotógrafo de España" (1972), "José Ortiz Echagüe: sus fotografías" (1978), "José Ortiz Echagüe" (1980) entre otros.

Entre los autores catalanes Lluç Oliveres, parece el más prolífico. Escribe una larga serie en Imagen y Sonido en 1966 sobre figuras universales de los primeros años de la fotografía. Sobre el tema español ha sido, por el contrario, mucho más parco. Amén de textos suyos que aparecían con cierta frecuencia en el Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, se pueden mencionar títulos como

"La presencia de España es pretérita, perenne y duradera" (1962) cen-
trado en aquel 10 de noviembre, tema múltiples veces tratado y copia-
do.

Como estamos viendo, el panorama se reduce a la investiga-
ción de unos pocos, muy pocos, autores conocidos más social que ar-
tísticamente y a períodos históricos aún más restringidos. El inicio
de las traducciones de las historias generales no cambia el panora-
ma. Sólo sirven para comprender el vacío bibliográfico existente. En
la Historia de la Fotografía (1975) de J. Keim no se nombra a un so-
lo fotógrafo español. Igual ocurre en el tomo dedicado a Grandes Fo-
tógrafos de la Enciclopedia Life-La Fotografía (1976) o en la moder-
na colección Los Grandes Fotógrafos (1983) de editorial Orbis. En la
obra del matrimonio Gernsheim, Historia gráfica de la Fotografía
(1976) unas pocas líneas mencionan la presencia de Charles Clifford
en España. Esta tónica de olvido aconsejará en las sucesivas traduc-
ciones de historias generales de la fotografía, la inclusión de un
apéndice dedicado a España, realizado por algún investigador nacio-
nal.

La fórmula es adoptada por Gustavo Gili en las dos historias
que lleva traducidas hasta el momento: la Historia de la fotografía
en el siglo XX de Tausk y la Historia de la Fotografía de Newhall. En
ellas se incluyen sendos epílogos de Casademont, "La fotografía en
el Estado español. 1900-1978" (1978) y de Foncuberta "Notas sobre la
fotografía española" (1983). El texto de Casademont, restringido al
siglo XX igual que el resto del libro, es un pequeño repaso de nom-
bres, tanto de fotógrafos como de revistas, sin entrar en mayores
profundidades. Bastante completo en lo referente a Cataluña, pero
francamente insuficiente respecto a Madrid y al resto de España de
donde apenas menciona algunos autores.

Muy distinto es el trabajo de Yáñez Polo dedicado a la foto-
grafía en Sevilla: Retratistas y fotógrafos. Breve historia de la
fotografía sevillana (1981). Circunscrito a la capital hispalense,
Yáñez Polo hace un recorrido muy documentado, trabajando con profun-
didad hasta 1939. El período actual es contemplado de forma muy some-
ra. El estudio, cuyo gran defecto es la falta de material gráfico,
ofrece una visión de la fotografía inmersa en el mundo tecnológico
que paulatinamente se introduce en Sevilla, amén de hacer algunas
acertadas incursiones sobre temas próximos al fenómeno fotográfico
como el análisis del salonismo entre otros. Estudios semejantes en
el aspecto documental, con recopilaciones gráficas al estilo de la
efectuada por López Mondéjar sobre la Manchuela, son la única base
posible para la constitución de un verdadero Corpus de nuestra foto

grafía.

Ambos aspectos son tratados simultáneamente en el libro de Fontanella, Historia de la Fotografía Española desde sus orígenes a 1900 (1981), que además no sólo aborda el tema en los dos grandes centros urbanos de Madrid y Barcelona, sino que también aporta información sobre Sevilla, Bilbao, Valencia, y otros muchos centros más. El material gráfico presentado es por primera vez de una calidad excelente, igual que lo completo del estudio documental. Son también muy interesantes los comentarios de algunas imágenes más comprometidas visualmente de lo que a primera vista podría presuponer lo temprano de sus fechas de obtención, y la finalidad teóricamente sólo documental que se supone motivaron la mayoría de ellas. La calidad del trabajo la ratifica el Ministerio de Cultura organizando una exposición, La Fotografía española en el siglo XIX (1982) en la que presenta al público el grueso de la documentación gráfica del libro.

Abriendo campos de interés y estudio, se publica, también en 1981, el libro de Marie-Loup Souguez Historia de la Fotografía. Souguez que presenta un adecuado manual de la historia mundial de la fotografía, incluye varios capítulos sobre lenguaje, técnica y artistividad. Asimismo incluye un capítulo dedicado a España, equilibrada recopilación bibliográfica sobre el tema, que se detiene prácticamente en el cambio de siglo. Lo referente al siglo XX no pasa de unas simples menciones.

La primera visión de conjunto, publicada hasta el momento, son las mencionadas "Notas sobre la fotografía española" de Foncuberta (1983). Como capítulo inserto en una historia general, el trabajo tiene que ser necesariamente corto. Esta imposición se acusa en la superficialidad del estudio, aunque bastante completo en los apartados a que hace referencia. Sólo el siglo XIX se resuelve con la exposición de los datos más comunes y conocidos. Foncuberta enfoca el tema fotográfico acentuando su trascendencia política, que nos recuerda aquella corriente de la época de la transición fruto de la ley del péndulo, y en la que se obvia cualquier consideración formalista en su sentido más amplio.

En este punto de análisis bibliográfico sólo nos falta mencionar dos trabajos que pronto ocuparán los escaparates de la librerías. El primero es un Catálogo de fotógrafos contemporáneos, preparado por Belén Agosti en los últimos años y que debe estar a punto de concluir si no lo ha hecho ya. El segundo es una Historia de la Fotografía Española (1839-1939) debido a Isidoro Coloma, que publicará Itsmo en el próximo año. En él se contemplan los primeros cien años de nuestra fotohistoria, incidiendo sobre las grandes corrien-

plásticas de la fotografía en España, a la vez que se profundiza en la imagen fotográfica como producto de la simbiosis técnica-lenguaje. No se obvian, sin embargo, otros aspectos de la problemática fotográfica en nuestro país tales como la industria, la investigación, las publicaciones, los colectivos de aficionados, las modalidades expresivas, etc.

Isidoro Coloma Martín

TRES LIBROS DE JAIME BRIHUEGA SOBRE LA VANGUARDIA HISTORICA ESPAÑOLA Y LA BIBLIOGRAFIA GENERAL DEL TEMA.

Con la publicación de La Vanguardia y la República, completa ba Jaime Brihuela, una trilogía de obras dedicadas al estudio de la vanguardia histórica española. Libros con parcelas comunes, endeudados entre ellos, independientes, hasta el punto de poder ser considerados como uno sólo, que han venido a situar definitivamente el tema en nuestra historiografía artística.

Es curioso constatar como la ciencia de la historia en general, y la historia del arte en particular, rehacen continuamente su discurso en función del hallazgo documental, de la feliz tarea investigadora o del cambio en la tesis o concepción global de cada momento histórico. El movimiento moderno -en la arquitectura y las artes plásticas- empieza ya a someterse a revisión (y sin duda el proceso va a ir aumentando a pocos años vista) fundamentalmente a través de dos estímulos que no dejan de estar relacionados entre sí. El primero, la vuelta a escena de producción artística de los años 20 y 30 hasta ahora ignorada, poco valorada o no sistematizada en los escritos de conjunto al uso. El segundo, la crisis del experimentalismo vanguardista como sistema de construcción de las artes plásticas contemporáneas en la cultura occidental. Así han aparecido recientemente en el mercado algunos textos en los que desde las nuevas posiciones de la arquitectura, se establece un relato crítico, que reordena en ocasiones las orientaciones temáticas, en franca antinomia con el discurso apologético al que nos tenían acostumbrados las historias de la arquitectura moderna; por otro lado, en el desarrollo de las artes plásticas, la inclusión de nuevos capítulos, como los motivados por las diversas exposiciones realizadas por el "Pompidou", espe

cialmente la dedicada a "los realismos", o la influencia directa de los nuevos comportamientos artísticos -con el primado de la figuración o de las corrientes expresionistas- ofrecen un conjunto que, sin dejar de ser sustancialmente el mismo, parece otro. A lo que habría que añadir, en general, pero especialmente en nuestro país, la cesión de la influencia de la historiografía francesa en favor de la anglosajona y el consiguiente cambio de clímax, y de valoraciones, que eso crea.

En el caso de la vanguardia histórica española, los avatares sufridos por el tema hasta su definitiva incorporación en la secuencia histórica de nuestra producción artística, han sido puramente historiográficos y aunque existió literatura sobre el asunto desde la más inmediata postguerra, pesaban sobre el definitivo acercamiento a la época, a nuestro juicio, dos factores fundamentales. El primero, la división entre una vanguardia "interior" y otra "exterior". Es decir, la distinta problemática de estudio que requería el conocimiento de aquellos artistas españoles ligados directamente al desarrollo de los ismos europeos y la de aquellos otros -en su mayoría artistas menores, sin duda- que vivieron las alternativas de la modernidad en el estricto marco de nuestra geografía, siendo más difícil aún el "locus" o la situación de los que desarrollaron su actividad a caballo de ambas esferas (los Bores, Peinado, Viñas, Cossio, etc.), no posicionando su situación europea junto a los movimientos más "punteros" del momento, sino ejerciendo actitudes muy personales que aunque suscitaron encendidos elogios de la mejor crítica parisina del momento, no encontraron "hueco" en las sistematizaciones de las posturas vanguardistas que habitualmente establecen los estudios del arte contemporáneo. En segundo lugar, la censura provocada por la guerra civil fue mucho más dura -en el sentido de propiciar un anclaje histórico- para los creadores plásticos que para los literarios, pues estos últimos, aunque ausentes físicamente, dados los peculiares mecanismos de difusión del libro, siempre estuvieron presentes, o al alcance, de los interesados o de los historiadores de la literatura, mientras que la ausencia física de los creadores plásticos supuso el auténtico desarraigo de sus producciones del contexto en que cobraron sentido, desapareciendo, prácticamente, de nuestra memoria cultural.

Así, cuando los primeros vanguardistas de postguerra hicieron su aparición, parecía que partían de cero y, aunque práctica y efectivamente así era, la primera literatura artística que quiso traer el recuerdo de los "heróicos" vanguardistas históricos, surgió de las páginas de una revista íntimamente ligada a las nuevas proposiciones plásticas: en Dau al set (XII. 1950), Gaya Nuño publicaba

un artículo titulado, "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura". Gaya Nuño, quizás, acudía más a su memoria personal que a una búsqueda histórica sistematizada. Repetiría la alusión a los vanguardistas históricos en La pintura española del medio siglo (Omega. 1952), en Escultura Española Contemporánea (Guadarrama. 1957) y muy posteriormente en La pintura española del siglo XX (Ibérico Europea de Ediciones. 1970). Gaya señalaba algunos de los hitos del vanguardismo histórico español, pero quizás su relato adoleciera de una definición precisa del propio hecho vanguardista y de una cierta arbitrariedad a la hora de dotar con adjetivos ismicos la producción de cada uno de los artistas citados.

En 1960, diez años después del primer texto de Gaya Nuño, la galería madrileña DARRO, celebraba la exposición: "El arte español entre 1925 y 1935. Entre la Exposición de Artistas Ibéricos y ADLAN". Moreno Galván la glosó desde las páginas de Goya (nº 36. 1960) con un extenso artículo del mismo título. Puede criticarse a Moreno Galván la excesiva dependencia establecida entre el grupo de literatos y creadores plásticos, a favor de los primeros, y el acomodamiento a unos criterios generacionales no del todo válidos para el juicio de la vanguardia histórica, pero sus palabras poseen una buena apoyatura visual y documental, y prácticamente toda sus afirmaciones de carácter general, sobre los alcances y motivaciones del "movimiento", bien pudieran mantenerse hoy día. Lástima que no abundara en lo comenzado al elaborar su Introducción a la pintura española actual (Publicaciones Españolas. 1960) desde posiciones extrahistóricas.

Será Valeriano Bozal el primero que se acerque a las actitudes vanguardistas de las artes plásticas españolas en los años 20 y 30 desde los métodos propios y específicos de la Historia del Arte. Pero hay que señalar que a Bozal, en un principio, no le interesaba específicamente el tema o el estudio de la vanguardia histórica española sino como paso previo para clarificar la existencia de un supuesto realismo social en nuestra producción artística de anteguerra. En esta intención, daría los siguientes pasos, en 1963 publicaría el artículo "El realismo social en España" (Suma y sigue del arte contemporáneo. nº 3, Valencia 1963) y un estudio monográfico sobre Alberto ("Alberto Sánchez". Aulas. Madrid, IX-1963). Posteriormente, "La renovación artística de 1925 en España" (Cuadernos hispanoamericanos. Madrid, IX-1965) y finalmente, como síntesis, un libro de suma importancia en su trayectoria personal y en la historiografía española actual: El realismo plástico en España. 1900-1936 (Península. 1967). El libro de Bozal surge en plena polémica, de finales de los sesenta, entre los alcances del experimentalismo vanguardista y las posibilidades de un realismo actualizado y crítico, propiciado por

las soluciones neofigurativas de esos años, polémica que alcanza a amplios sectores de la crítica europea y que quizás tenga su mejor exponente en el comentado y controvertido volumen de Piero Raffa, Vanguardismo y Realismo (Ed. Española en Cultura Popular. Barcelona, 1968). Bozal, anticipándose a la traducción del libro de Raffa, y quizás por motivaciones de posición personal más que por situarse en el eje de la polémica, propone un ejemplo español. Al tiempo, planea sobre su discurso la situación del país y la actitud de cierta crítica cultural, en oposición al régimen franquista, favorable a que cualquier desarrollo historiográfico se connotara, o pudiera actuar, sobre el estricto presente. Ambas circunstancias actúan sobre el libro de Bozal y con frecuencia son esgrimidas para descalificarlo, obviamente sin conseguirlo, pues cualquier descalificación debe provenir de la crítica textual y no tanto de las circunstancias en que ese texto se produce.

A nuestro juicio, Bozal somete a una excesiva parcelación el período que analiza, de forma que los artistas que aglutina bajo la divisa de "realistas" parecen surgir como directamente antagónicos de los "vanguardistas", cuando en realidad mejor pudiera contemplárselos como una de las múltiples facetas de nuestro heterogéneo -y a veces contradictorio- "movimiento renovador" al mediar los años 30 y, si bien es cierto que a través de las diversas Asociaciones de Escritores y Artistas Revolucionarios, existe un grupo que, en el plano teórico y programático más que nada, empieza a autodiferenciarse, no es cierto, como parece deducirse de las afirmaciones de Bozal, que la vanguardia desapareciera. Quizás Bozal sobrevalora la capacidad de ese "realismo social" (término, por otro lado, excesivamente autodefinido y compacto como para poder aplicarlo al conjunto que agrupa) que si bien puede servir para designar algunas obras en concreto, no es tan útil para el compendio de muchas producciones artísticas que suelen moverse (por lo que conocemos de ellas hasta que cumplimentadas monografías nos lo aclaran) en un terreno difuso entre el surrealismo heterodoxo, aspectos, mal conocidos aún, de la Nueva Objetividad o del Realismo Mágico y obras de temática relacionadas con la crítica social.

Hay que decir, que quizás lo que haya hecho más refractario, para algunos, el libro de Bozal es la emisión de juicios de valor, en ocasiones excesivamente autoconfirmativos, a favor o en contra de determinadas posiciones plásticas, alejándose, quizás, de los presupuestos de análisis que todo historiador debe mantener.

Sea como fuere, miope sería quien no advirtiera la gran capacidad de sugerencias que Bozal desliza en su texto y su enorme habi-

lidad para saber establecer una síntesis entre la circunstancia histórico-social de una obra de arte y su virtualidad estética.

Aunque en El Realismo Social en España a Bozal el tema le viniera "de paso", desenpolvó y dió al conocimiento público una gran cantidad de revistas, documentos y fuentes de la época que han sido base indispensable de consulta para todos aquellos que han querido adentrarse en el asunto, al tiempo de que, gracias a él, la vanguardia histórica española tuvo primera carta de naturaleza en nuestra historiografía al recogerla en un capítulo de su Historia del Arte en España (Istmo. Madrid, 1972. 2 vols.).

En el mismo año en que Bozal publicaba su Historia del Arte en España, Jaime Brihuega se iniciaba en el estudio de la vanguardia histórica española, mediante un trabajo académico dedicado a José Moreno Villa y el ambiente artístico madrileño (sin publicar).

Antes de adentrarnos en el comentario de la bibliografía de Jaime Brihuega sobre el tema, podríamos completar nuestra revisión historiográfica con el enunciado y breve comentario de algunas publicaciones que pudieran hacer referencia a la vanguardia histórica española, o de monografías, de distinto signo, dedicadas a algunos de los artífices de nuestro "movimiento renovador".

Entre las primeras, ordenadas cronológicamente, podemos citar dos libros de Rodríguez Aguilera, sin mayores referencias al tema que nos ocupa: Pintura Catalana Contemporánea (Barcelona, 1952) y Antología española del arte contemporáneo (1955). El libro de Mercedes Guillén, Artistas Españoles de la Escuela de París (Taurus, 1960) posee un cierto tono periodístico, mientras que el de Aguilera Cerni, Panorama nuevo del arte español (Guadarrama, 1966) ofrece algunas pinceladas del asunto, concebidas como introductorias al comentario de las posiciones más actuales. Bien informado y con mejores criterios metodológicos y conceptuales está el libro de Cirici Pellicer, L'art Catalá Contemporani (Ediciones G2, 1970). Por último citemos el de Raúl Chávarri, Mito y realidad de la Escuela de Vallecas (Ibérico Europea de Ediciones, 1975) curioso volumen con interesantes documentos sobre (o de) Alberto y Luis Castellanos, cerrado por una extraña polémica entre el autor y Benjamín Palencia, motivada por la supuesta inhibición del pintor a participar en la confección del libro.

En cuanto a las monografías, la mayoría de ellas surgen desde una informal crítica de arte, más dada al comentario literario o a la glosa que a la sistematización historiográfica. Son pocos creadores los que concentran la bibliografía existente. Sobre Angel Ferrant, han publicado obras de distinto valor, Ricardo Gullón (Angel

Ferrant Hnos. Badía, 1951), Luis Felipe Vivanco (Angel Ferrant. Gallande, 1954) y Vicente Marrero (La escultura en movimiento de Angel Ferrant, Rialp, 1954). Sobre Pancho Cossío, Juan Antonio Gaya Nuño ha escrito numerosos artículos y tres monografías acumulativas, la última, bien documentada, editada en 1973 por Ibérico Europea de Ediciones, Vida y obra de Pancho Cossío. Sobre el pintor montañés, existen además los trabajos de Carlos Areán (Cossío. Madrid, 1963) y Leopoldo Rodríguez Alcalde (Cossío. Dir. Gnal. de Bellas Artes. 1973). Benjamín Palencia también llamó la atención de la crítica de postguerra; Ramón Faraldo le dedicó un comentario crítico en 1949 (Benjamín Palencia. Galerías Layetanas, 1949) y una semblanza crítico-biográfica en 1972 (Benjamín Palencia. M.E.C. 1972). Especial interés posee el libro que Corredor Matheos dedicara al pintor manchego (Vida y obra de Benjamín Palencia. Espasa Calpe, 1979), pues se aparta del habitual tono biográfico-ilustrativo para adentrarse en mayores reflexiones y sobre todo, posee mejores criterios en la ordenación de la producción del pintor, dedicando amplios capítulos a la obra de los años 20 y 30, y estando el libro ilustrado con interesantes reproducciones que aclaran mucho del período que a nosotros más pudiera interesarnos. Afortunadamente, en este mismo tono se encuentra el libro de Rodríguez Aguilera sobre Ismael González de la Serna, publicado por la editorial Polígrafa en 1977. Sobre Joaquín Peinado la Editorial Ibérica de Ediciones publicó, casi consecutivamente, dos libros; el primero, firmado por Lucas Vidal en 1970 y el segundo por A.M. Campoy en 1972, ambas concebidas en la misma factura crítico-biográfica, no exentas de incursiones puramente literarias, mediando entre las dos, tan sólo, diferencias de matiz. Quizás haya sido la editorial Ibérico Europea de Ediciones la que más se haya preocupado por difundir, en los años setenta, a artistas españoles -muchos de ellos ligados al "movimiento renovador"- hasta entonces poco conocidos. Muchos títulos de su catálogo hemos citado, completamos reseñando la existencia de una monografía de Francisco Garfias sobre Vázquez Díaz (Vida y obra de Vázquez Díaz, I.E.E. 1977) y la de Sánchez Marín sobre Francisco Mateos (Francisco Mateos, I.E.E. 1976). Por último, otro de los artistas más tratados, quizás por su especial significación, ha sido el escultor Alberto Sánchez. Ya hablamos de la temprana monografía de Bozal; en 1964, Luis Lacasa (bajo el seudónimo de Peter Martín) publicó en la editorial Corvina un texto (Alberto) que no pretendía ser historiográfico, sino un sincero homenaje. En él encontramos interesantes datos sobre la biografía del artista y una importante reseña para la posible localización de obras elaboradas con anterioridad a la guerra civil. El libro, además de tener valiosas reproducciones, está introducido por unas palabras de

Picasso quien, además de exaltar la hombría de bien del toledano y su indiscutible valor artístico, reclama la necesidad de localizar El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, obra que figuró junto al Guernica en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París del año 37. Enrique Azcoaga publicó, en 1977, una semblanza del escultor en los Cuadernos de Arte Contemporáneo editados por el Ministerio de Educación y Ciencia. Por último, la revista castellano-manchega, Almud, dedicó, en 1980, su tercer número monográficamente al escultor, con un texto de Jaime Brihuega, "La harina mágica del toledano Alberto", que aparte de estar muy bien documentado y de, como era de esperar, incidir preferentemente en la posición del artista en el contexto de la vanguardia histórica española, posee un tono reivindicativo y de cierta emocionada exaltación, poco habitual en el discurso historiográfico de Brihuega.

Esta apretada relación de nombres y obras, de las que hemos hecho el más breve comentario posible y, en la mayoría de los casos, sólo dar fe de su existencia, vimos que se caracterizaba (a excepción de las publicaciones de Corredor Matheos, Rodríguez Aguilera y Brihuega) por su carácter preferentemente discursivo y literario, de la narración pudieran aportarse datos de interés. Además de esto, otro factor común puede señalarse, ya que suelen dar cuenta de los artistas tratados, de los años cuarenta en adelante, omitiendo u ofreciendo, bajo la divisa de "período de juventud", la vinculación de estos creadores al desarrollo de la vanguardia histórica española. Y es que a pesar de los textos de Bozal, el "tema" seguía sin tomar carta de naturaleza. Es por esto que no queremos dejar de consignar un hecho que en gran medida vino a cambiar estos criterios de valoración, en favor del vanguardismo histórico: en noviembre de 1974 la madrileña galería de arte MULTITUD, inauguraba sus salas con la exposición, "Orígenes de la vanguardia artística española. 1920-1936". Desde finales de los años 60, la Dirección General de Bellas Artes había venido organizando exposiciones individuales de artistas ligados al "movimiento renovador", pero preferentemente colgando telas de la producción posterior a los años cuarenta. Lo que MULTITUD ofrecía, aparecía como novedad ya que desvelaba toda una época de nuestra cultura artística, ofrecida como conjunto y bajo la divisa de "vanguardia". Novedad que, catorce años antes, ya había anticipado la galería DARRO, pero ahora existía, fundamentalmente, otro público y una extraordinaria sensibilidad hacia todos los temas relacionados con la cultura española inmediatamente anterior a la guerra civil. El éxito de crítica y público, provocó dos hechos importantes, el primero, que el mercado se interesara por las obras, de los años 20 y 30, de los artistas ligados a la vanguardia histórica española y, el se-

gundo, que muchos trabajos académicos se orientaran hacia el conocimiento de la época.

De la exposición se editó un catálogo, con textos de Jaime Brihuega, que es aún hoy material imprescindible de consulta y, quizás, la mejor fuente para el conocimiento visual de la vanguardia histórica española.

MULTITUD, repetiría experiencias con exposiciones dedicadas al "Surrealismo español", al "Cubismo" (de carácter internacional pero con buena presencia de creadores españoles ligados a la vanguardia histórica) y a La Barraca y su entorno cultural, todas realizadas en 1975, con textos y documentación de Francisco Calvo Serraller y Angel González, los catálogos de las dos primeras exposiciones, y de estos mismos autores y Francisco Javier Rocha el de la tercera.

Este mismo 1975, el CLUB URBIS celebraba una exposición conmemorativa de la I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, auténtico punto de partida de la vanguardia histórica española, editando un catálogo en el que Jaime Brihuega realiza una recuperación, prácticamente arqueológica, de todos los pasos seguidos hasta la apertura de la exposición y analiza los alcances y limitaciones de la misma.

La vanguardia histórica española empezaba a situarse definitivamente en nuestra historiografía artística y en nuestro patrimonio cultural. Los estudios de Jaime Brihuega iban a ser un motivo fundamental para ello.

Como decíamos al principio de este texto, los tres libros de Jaime Brihuega pueden ser considerados como una sola publicación, si bien Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931) (Cátedra. 1979) y La Vanguardia y la República (Cátedra. 1982) están concebidas como una edición de textos significativos para el conocimiento teórico de la época y la proposición de unas bases de discusión de los mismos, mientras que Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936 lo está como monografía histórico-documental. No obstante, como advertíamos, hay capítulos similares en los tres libros y los restantes capítulos de la trilogía se complementan, casi premeditadamente. Podemos sumar las partes y ofrecer la siguiente reordenación del conjunto:

- 1º.- Elaboración de los criterios teóricos y metodológicos para el acercamiento al tema.
- 2º.- Elaboración de un corpus documental, ordenado cronológicamente, según los criterios teóricos y metodológicos anteriormente precisados.

Es lo que Brihuega llama "Datos para un esbozo cronológico".

39.- Ordenación de esos datos según un organigrama temático horizontal.

Es lo que Brihuega llama "Rasgos generales de la Actividad Artística Crítica".

49.- "Bases para un debate" o, si se quiere los puntos de definición última bajo los que puede configurarse a la vanguardia histórica española. Bases que el autor propone al lector no sólo como resultado final de sus investigaciones, sino dada la etiología personal de Brihuega, como parámetros de discusión y análisis.

59.- Antología de textos, ordenados según el carácter de los mismos.

Uno de los principales atractivos que, a nuestro juicio, posee el estudio de Brihuega es su sólida base de partida, hasta el punto que los puntos 1º y 2º antes mencionados, es decir, la elaboración de unos criterios teóricos y metodológicos y la adquisición de un corpus documental de análisis se entrecruzan y se explicitan mutuamente hasta la configuración definitiva de ambos.

Brihuega tiene una premisa inicial, quiere estudiar la existencia en nuestro país de operaciones artísticas semejantes a las desarrolladas en la actividad artística europea, conocidas como "arte de vanguardia"; para ello intenta recoger en la crítica e historiografía general una definición que no articula el concepto desde la vaguedad de la metáfora militar o desde la anécdota circunstancial, y realmente se encuentra (y esto lo afirmamos nosotros más que él) con que tal definición no existe desarrollada con legitimidad y que el concepto "arte de vanguardia", en la secuencia histórica, funciona como un razonamiento apodéctico, es decir, es "arte de vanguardia" lo que en su momento histórico se autodefinió como tal o alcanzó por parte de la crítica coetánea ese estatuto, manteniendo fundamentalmente tres criterios primordiales que pueden o no ofrecerse en común: la negativa a la mimesis directa de lo real, el experimentalismo lingüístico y la búsqueda de un nuevo estatuto de definición social de la obra de arte o de la condición del artista.

Asumiendo esta circunstancia, Brihuega tiene otro punto de partida, quiere estudiar las manifestaciones de ese "arte de vanguardia" en las tres primeras décadas de este siglo, dentro del marco geográfico y político que configura el Estado Español.

A la vista del inicial corpus de trabajo, resultante de la articulación de ambos parámetros, llega a la conclusión de que ese "arte de vanguardia" codificado para la experiencia europea no le sirve como catalizador de la actividad artística que quiere analizar

en nuestro país, lo que le lleva a elaborar un marco de definición "interno" para su estudio. Así, "arte de vanguardia" será para Brihuega "un término tras el que sólo estará parapetada la noción que, en cada momento, y desde cada frente (...) tuvo una existencia virtual en la ideología artística de la época. Ello significa que vamos a renunciar al carácter universal de su uso, es decir, a su sentido como clave de una exégesis..." (Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Pág. 66).

El primer concepto que define Brihuega es el de Actividad Artística: "Por actividad artística vamos a entender aquí no sólo la obra artística... sino también la poética en la que se inserta, es decir, una teoría artística (que implicará un lenguaje y unos presupuestos ideológicos y funcionales específicos) y unos mecanismos de práctica artística determinados... que son los que aglutinan, a todos los niveles, las relaciones del autor con la obra..." (Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Págs. 68 y 69).

En segundo lugar, define el concepto de Ideología Artística Dominante: "Por ideología artística dominante vamos a entender aquí esa parte de la ideología global que agrupa el conjunto de instancias por las que el poder económico, político e ideológico (y el concepto de poder debe ser analizado en cada momento histórico) hace cristalizar, desde diversas plataformas, un estatuto general de los objetos artísticos, con su correspondiente estatuto genérico, escala de valores como objeto de cambio, circuitos y pautas de consumo y niveles de destino; un arco de sistemas icónicos tanto a nivel del plano de la expresión como al del contenido, materializado en unidades "estilísticas" y temáticas con sus correspondientes códigos estéticos, éticos, psicológicos, sociológicos, políticos, etc." (Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Págs. 69 y 70).

Por último, define la Actividad Artística Acrítica como aquella que sustenta a la Ideología Artística Dominante y la Actividad Artística Crítica como aquella que pretende dar la alternativa, cuestionar o sustituir la articulación de la Ideología Artística Dominante, fundamentalmente a tres niveles: A) Crítica/alternativa a los lenguajes; B) Crítica/alternativa a las funciones ideológicas vigentes en la ideología para la actividad artística y C) Crítica/alternativa a los funcionamientos como "objeto de cambio" y como "objeto de consumo" que la actividad artística tiene vigentes en la ideología.

La trabazón teórica elaborada por Brihuega posee un atractivo indiscutible y el autor, aunque no sea excesivamente explícito en este punto, se cuida de hacerla valer sólo para el contexto en que desarrolla su trabajo y para el recuento de los datos que formarán

el corpus documental, considerando que la Ideología Artística Dominante es prácticamente la misma de 1909 a 1936, afirmación en la que estamos de acuerdo.

Sin embargo, pensamos que quizás el concepto de Actividad Artística Crítica define una posición histórica circunstancial, pero no la virtualidad de los diversos proyectos plásticos que alberga.

Tengamos en cuenta, por ejemplo, la convivencia dentro de la I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, del núcleo principal de nuestros futuros renovadores plásticos con los herederos, actualizados, de la tradición decimonónica: Arteta, Piñoles, Echevarría, los hermanos Zubiarre, etc. En aquella circunstancia ambos grupos fueron Actividad Artística Crítica, por puras razones de estrategia y sería un error conciliarlos bajo una actitud común o hacerlos coincidir en una misma alternativa estética ya que las propuestas que encarnan las ideologías artísticas que sustentan, son diametralmente opuestas.

En otro punto, el arte de los nacionalismos periféricos, el "noucentisme" catalán, los creadores relacionados con la Asociación de Artistas Vascos o con las revistas Arte Vasco o Hermes, o en Galicia los ligados a A nosa terra primero, o a Castelao y Nos después, pueden ser Actividad Artística Crítica, según el contexto general, pero nunca nos proponen sus obras desde un sentido vanguardista, aún en la concepción más laxa del término. Incluso la estratificación de los distintos factores de alternativa podría crear confusión en la apreciación del fenómeno, queremos decir que Sunyer o cualquier noucentista pueden ser considerados como Actividad Artística Crítica, en algún momento, en Madrid, pero nunca en Barcelona donde tienen un considerable público, un poderoso mercado y son prácticamente ofrecidos por la Mancomunidad Catalana como arte oficial. En el segundo escalón, los "Artistas Vascos" (a veces un poco más audaces en sus desarrollos plásticos) si bien no poseen un medio institucional que los acoja, tienen importante público y mercado entre los industriales y financieros de aquel país y en todos los medios del naciente nacionalismo vasco, pudiendo ser parte o sector importante de la Ideología Artística Dominante en aquel contexto. Por último, la distancia que media entre estos grupos y la labor de Castelao es la que existe entre forjar una ideología nacionalista a través de la floreciente burguesía o el querer hacerlo mediante las clases populares. Esto quizás explique el carácter más agresivo, crítico o francotirador de algunos creadores gallegos del momento, pero nunca estamos en presencia de una actitud relacionada con la vanguardista.

Incluso dentro de una Actividad Artística Crítica perfectamente definida, de grupos directamente ligados al desarrollo vanguardista, en los años 30, por ejemplo, puede resultar difícil aglutinar a quienes siguen buscando los caminos de una "pintura pura", quienes quieren sacar el mayor partido posible a las tesis surrealistas y quienes empiezan a hablar de la necesidad de un compromiso político en el arte.

El amplio margen con que puede operar la captación de una Actividad Artística Crítica en la producción plástica de los treinta primeros años del siglo en nuestro país, puede perturbar, en alguna medida, la razón última que quiere tratarse, es decir, la captación, alcances y limitaciones de un movimiento vanguardista en mayor o menor medida relacionable con lo desarrollado en el contexto europeo.

El movimiento renovador de las artes plásticas en España fue excesivamente fragmentario en sus iniciativas, disperso en planteamientos de actuación, débil en la captación de las ideologías estéticas globales y especialmente dado a hacer compañeros de viaje. Nuestra precisión al método de Brihuega nos parece pertinente, pero interesados como estamos en el tema y teniendo en cuenta la complejidad del mismo queremos dejar claro que quizás sea el único posible para poder abordarlo en profundidad. El propio Brihuega parece ser consciente del asunto y, si bien en los capítulos titulados "Datos para un esbozo cronológico" de Manifiestos... y de La Vanguardia y la República es un tanto escueto en la enunciación de los mismos, en el capítulo similar de Las Vanguardias Artísticas en España. 1909-1936 penetra en cada una de las referencias aportadas, situando, con comentarios más o menos extensos, pero clarificadores, el verdadero sentido y alcance de cada uno de ellos, actuando como un cedazo que deja al descubierto aquellos que realmente son significativos para el conocimiento de las actitudes vanguardistas en nuestro país.

Adentrándonos en la confección del corpus documental, la fecha con que finalizar el mismo, es obvia, 1936. Más difícil era proponer un punto de partida y Jaime Brihuega opta por 1909, año en que la revista Prometeo, dirigida por Ramón Gómez de la Serna, publica el "Manifiesto Futurista" de Marinetti, el dato más antiguo que puede rastrearse de un hecho relacionado con el vanguardismo, en nuestro país. A partir de aquí, Brihuega divide el corpus documental en cuatro períodos o fases. La primera de 1909 a 1917, años de pobre panorama vanguardista, sólo alterado en Barcelona por la presencia de las vanguardias extranjeras, la actividad galerística de Dalmau y las revistas de Salvat-Papasseit. El segundo intervalo de fechas oscila entre 1918 y 1924, es el período del Ultraísmo, de exposiciones

de la vanguardia europea en Barcelona, de la formación de Miró y de la paulatina llegada a Madrid de los, entonces muy jóvenes, creadores que habían de configurar la vanguardia plástica y el grupo poético del 27. La fecha que sirve de bisagra para el establecimiento de los dos últimos períodos de división del corpus es 1931. Estamos de acuerdo con Brihuega en la elección de esta fecha ya que no se trata de una datación propiciatoria o de un mero sociologismo cultural. De 1925 a 1930 asistimos a la formación de los procesos vanguardistas en nuestro país, a la formulación del lema "arte nuevo para una sociedad nueva" con el que autojustificar las iniciativas y clamar a los poderes públicos, al irresistible ascenso de Dalí y a la penetración del surrealismo. Los años republicanos suponen una mayor madurez en las actitudes, decantación de las posiciones plásticas e ideológicas, mejor engarzamiento con el escenario europeo, y a un nuevo tipo de relación con los poderes públicos, dado el papel jugado por los intelectuales en la implantación del nuevo sistema político.

Nada hay que objetar a la ordenación documental de Brihuega, si acaso, la articulación de dos períodos en torno a 1918, puede ser considerada más arbitraria, pues, quizás de 1909 a 1924 asistimos a un largo proceso, "in crescendo", en el que se van aglutinando los factores "pro arte nuevo". Por otro lado, en estos años, en el sector más decididamente vanguardista, hay una línea de cierta identidad entre las posturas y lenguajes de Barradas, Celso Lagar, Torres García o Salvat-Papasseit y lo elaborado por el ultraísmo siendo a partir de 1925 cuando los ideales de una "pintura pura" quitan yerro al sentido vanguardista. De todas formas, el establecer uno o dos períodos en torno a 1918, no es un problema de mayor importancia.

En cuanto a los datos recogidos por Brihuega, hay que decir que son de una exhaustividad realmente admirable. Prácticamente ningún dato nuevo puede aportarse a lo consignado por el autor y entre tan frondosa cantidad de fechas, nombres y referencias sólo hemos podido rastrear un error, el decir en Manifiestos... que el primer manifiesto surrealista de Bretón fue publicado por la Revista de Occidente, rectificado convenientemente por Brihuega en Las Vanguardias Artísticas en España.

Cada uno de los cuatro períodos en los que Brihuega ordena su corpus documental vienen precedidos por una introducción en la que se destacan las principales características de los mismos y se explicita lo que de importancia vamos a encontrar en ellos. Quizás, a efectos de "tesis", hubiera sido mejor ofrecer la virtualidad de los mismos para acudir, posteriormente, a la valoración de su significado. Sea como fuere, el resultado sería idéntico.

El paso lógico y subsiguiente a la concreción del corpus documental, es la definición de los "Rasgos fundamentales de la Actividad Artística Crítica" en el período de años tratados, punto tercero del compendio globalizador de los tres libros de Brihuega que detallamos con anterioridad.

En primer lugar, habla el autor de la noción que la vanguardia española tuvo de sí misma, punto de gran importancia para la correcta definición e interpretación de la actitud de los creadores y de la producción plástica de los mismos. Brihuega demuestra cómo para los artistas españoles del momento (salvo contados casos) el término "vanguardia" o bien sólo indica una situación transitoria de la historia del arte, localizable en otros momentos de la misma, o bien es una adjetivación equivalente a "nuevo", "joven", "actual", etc., y en algunos casos es confundido con las actitudes ultraistas y se considera superada entrados los años 20. Esta falta de valoración o de adecuada conceptualización del proyecto que estos mismos creadores quieren encarnar, en emulación del escenario europeo, es lo que, a nuestro juicio, perturba, de mayor manera, las posibilidades de una modernidad "consistente" de las artes plásticas en nuestro país con anterioridad a la guerra civil, además de explicar toda la heterogeneidad, fragmentación y escasa capacidad de nuestra vanguardia histórica.

En segundo lugar, habla Brihuega de la estrategia de la Actividad Artística Crítica, en el sentido de una proyección pública y de sus maniobras para alcanzar el estatuto de Ideología Artística Dominante, partiendo de afirmaciones como ésta: "En España, posiblemente como en ningún otro contexto histórico, la irrupción súbita se convierte en un fin en sí mismo capaz de subordinar a sus propias limitaciones coyunturales el conjunto de materiales visuales o escritos con que está edificada". (Las Vanguardias Artísticas en España. 1909-1936. Pág. 396) o bien, "nos atreveríamos a afirmar que salvo escasos ejemplos a lo largo de estos 27 años, no es posible encontrar ninguna irrupción sustentada por una poética coherente capaz de prolongarse en el tiempo por los avatares de su propia evolución, y que responde a una unidad de pensamiento en la teoría, el lenguaje y la práctica artística..." (Las Vanguardias Artísticas en España, 1909-1936. Pág. 397). Partiendo de estas premisas, analiza los mecanismos expositivos con los que contaron los vanguardistas españoles, el especial significado de las publicaciones periódicas y "el acto" como constante paráfrasis de autoafirmación. El paso a los análisis de los lenguajes plásticos empleados por los vanguardistas españoles, capítulo precedido por el dedicado a los fenómenos de emulación e importación de la vanguardia europea por parte de la española (ca-

pítulo fundamental, pues esta mimesis va a condicionar profundamente las alternativas de los creadores en nuestro país) y a las relaciones entre artes plásticas y literatura, particularmente intensas en la relación personal y a través de las revistas de creación, habida cuenta de que el brillo de los poetas del 27 lo inunda todo y de que, como dice Brihuega: "los grupos específicamente artísticos apenas pueden contarse con los dedos entre las ofensivas críticas de la cultura española. Lo más habitual es ver que las artes plásticas se adhieren a (o simplemente son transmitidas por) los diversos grupos literarios y culturales..." (Las Vanguardias Artísticas en España. 1909-1936. Pág. 404). En cuanto al análisis de los distintos lenguajes desarrollados por los vanguardistas españoles, el autor se cuida mucho de establecer fáciles apriorismos o indiscriminadas adscripciones ismicas, para establecer una cuidadosa cuantificación de los mismos, precisando el reciclaje a que toda conjunción ismica es sometida en nuestro país e intentando precisar aquello que nuestros creadores pudieran aportar de novedoso. Al tiempo, Brihuega repasa toda clase de estilemas, grafismos, idoneidades lingüísticas (e incluso temáticas) para poder ir agrupando, diacrónicamente, las distintas posibilidades de la plástica del momento.

Dada la espléndida capacidad de análisis de Brihuega y la solidez de la documentación que maneja, este capítulo dedicado a los "Rasgos generales de la Actividad Artística Crítica" de la plástica española de entreguerra, posee una envergadura indiscutible.

Sin embargo, bien pudieramos contemplar estas páginas del texto de Brihuega, no como cerradas en sí mismas, sino como la base, o el trazado de las líneas maestras, para futuras investigaciones: documentadas monografías de artistas, estudios en horizontalidad sobre los diversos lenguajes plásticos utilizados por nuestros vanguardistas, sobre la crítica del arte, sobre las relaciones profundas entre pintura y literatura o sobre las relaciones entre la vanguardia y las revistas de creación y el especial papel desempeñado por éstas últimas. Trabajos que, en algunos años, podrían provocar la confección de una nueva síntesis del tema.

El propio Brihuega quiere concebir su texto como una obra abierta, al establecer unas "Bases para el debate" de la producción artística del período en que nos movemos, proponiendo unos puntos de discusión para cada uno de los dos períodos fundamentales de la vida de la vanguardia histórica española, de 1909 a 1930 y los años republicanos. Estas bases para el debate también pueden contemplarse como las instancias últimas de definición de nuestra vanguardia histórica y se desarrollan en catorce puntos para el período comprendido entre 1909 y 1930, y en once para los años de la República, puntos

pormenorizados que por razones de economía no vamos a reproducir, pero que pueden ser resumidos argumentalmente en cuatro espacios: sobre la definición histórico-social de la vanguardia española, sobre su nivel de destino histórico, sobre la ideología artística con que actúan nuestros renovadores plásticos y el circuito real de sus alternativas y, finalmente, sobre la capacidad de la producción plástica emitida, la virtualidad de los distintos lenguajes empleados en relación con su conjunción teórica y el significado de las diversas aportaciones.

Se cierra el amplio estudio de Brihuega con una antología de textos (surgidos todos ellos de la mano de los artífices de la vanguardia española o de los coetáneos comentaristas de la misma) que bien pudieran ser considerados como documentación historiográfica pura y que están ordenados en diferentes apartados de distinto acercamiento para el análisis. El primero, dedicado a los manifiestos y textos programáticos; el segundo, en torno a los comentarios dedicados al "arte nuevo" para el período 1909-1930 y los dedicados al sentido de la modernidad en el período 1931-1936; el tercer grupo acoge textos en los que podemos rastrear la opinión española sobre los diversos ismos europeos; el cuarto contiene escritos en los que se comentan actuaciones concretas de los vanguardistas españoles y el quinto está formado por textos, en mayor nivel teórico, que hacen referencia a las relaciones entre la vanguardia, la Ideología y la sociedad.

La vanguardia española fue más dada al pronunciamiento, al comentario escrito, a la argumentación teórica, a la "literatura", en suma que a hacer valer su eficacia mediante aportaciones puramente plásticas. El interesado tiene en esta antología (que como toda antología puede ser perfectible, pero en la que aseguramos que no falta ningún texto importante) un buen punto de referencia para corroborar o comentar lo por Brihuega desarrollado en sus libros. Lástima (y en esto nada hay que achacar al autor) que las circunstancias editoriales hayan mermado la capacidad visual de los volúmenes. Sabemos que Brihuega posee un copioso archivo con reproducciones de dibujos, grabados, óleos, etc., que presentados encabalgados en el texto o como anexo documental, hubieran sido el otro punto imprescindible para el cotejo y comprensión de todo el estudio. Los libros editados por Cátedra poseen algunas ilustraciones (oscurecidas en la mecánica reprográfica) que alivian en alguna medida esta circunstancia. Pero el libro publicado por Istmo no posee ninguna ilustración, lo que unido a la agolpada, densa y pequeña tipografía, restan atractivo a un texto denso, pero de una rica prosa ensayística. De todas formas, dada la debilidad actual de la industria española del libro,

quizás hay que valorar positivamente el interés de la editorial por este tipo de publicaciones.

Han sido muchos los años de trabajo de Jaime Brihuega y el esfuerzo no ha sido valdfo, sino todo lo contrario. Labor que gana, aún más, en nuestro reconocimiento si pensamos que el autor ha operado siempre en virtud de la importancia histórica del hecho que analiza y no atraído por la posibilidad de encontrar maravillas ignoradas, valiosos artistas desconocidos. Como dice el profesor Pérez Sánchez en el prólogo a Las Vanguardias Artísticas en España. 1909-1936, Brihuega sabía, desde un principio, que no iba a "descubrir mediterráneos". Sin embargo nos ha devuelto, puntual y espléndidamente, una afceta de nuestro reciente pasado cultural, antes forzosamente escondido, después parcialmente desvelado y hoy convenientemente a nuestro alcance. Si su capacidad y su actitud abundaran, muy otra sería la historia del arte, y la crítica cultural en general, en nuestro país.

. . .

Podemos epilogar esta extensa bibliografía constatando cómo los estudios sobre la vanguardia histórica española y sus protagonistas están captando el interés de numerosos investigadores que tratan de abordar el tema desde posiciones que quieren ser solventes. Citemos la monografía sobre Ucelay de Cosme María Berañano (Uzelay/Ucelay. Caja de Ahorros Vizcaina, 1981); quepa citar nuestro trabajo sobre José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España. 1920-1936 (Ediciones de Arte y Arquitectura, en prensa) y la tesis doctoral de Lucía García de Carpi, El surrealismo en la pintura española. 1924-1936. (1983. Sin publicar. Edición reprográfica de la Universidad Complutense de Madrid.), prólogo, sin duda, de las numerosas investigaciones y publicaciones que veremos ir surgiendo.

Eugenio Carmona Mato

RAMIREZ, Juan Antonio: Construcciones ilusorias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas. Madrid, Alianza Forma, 1983.

IDEM: Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y Utopía). Málaga, 1983.

El sentido ampliamente permisivo de la, llamémosla así, mentalidad postmoderna no es algo que parece pueda circunscribirse al campo de la arquitectura, las artes plásticas o, simplemente, la moda. También un género como la crítica erudita y académica puede, sin violentarse excesivamente, antes bien respetándose al máximo, ser objeto de una aproximación posmoderna en "una voluntad muy personal de empujar algo más una parcela de la ciencia hacia la esfera del placer".

Son palabras éstas con las que Juan Antonio Ramírez da fin al prólogo de su libro Edificios y Sueños... que, junto a Construcciones ilusorias... forma una pareja de obras en las que se propone explorar el mundo fascinante de las arquitecturas descritas, soñadas, pintadas que, prácticamente desde el inicio de la actividad artística, han estado presentes en la imaginación humana. Lo "imaginario visual" arquitectónico es el problema que en realidad se enfrenta en estos dos libros que reflexionan sobre ciertos aspectos, momentos y tipologías en que de una manera privilegiada se han concentrado una serie de problemas que han fascinado la mente del hombre occidental: el retorno a un pasado prestigioso y mítico, la maravilla, el orden, la regularidad, etc..., la Utopía en suma. Si un elemento caracteriza la evolución del arte a través de su historia es el de una continua tensión entre aquello que se pretende conseguir -en una vocación claramente utópica- y la triste realidad de los elementos en presencia. Y quizá hoy, definitivamente clausurado, por obra y gracia de la Vanguardia, el ciclo del clasicismo y, a vuelta del mismo vanguardismo, es cuando nos encontramos capacitados para reflexionar con un mínimo de lucidez acerca de estos problemas e intentar un discurso histórico sobre los mismos.

Discurso histórico que Ramírez afronta desde esta perspectiva general pero respetando, en forma en ocasiones magistral y exquisita, las reglas de otro juego en principio muy distante de la mentalidad del postmoderno. En el prólogo de Arquitecturas ilusorias... se afirma que la "tradición académica pretende señalar la vía más segura para no errar. Al seguirla, uno arroja las intuiciones `encontrando' la verdad objetiva del delirio y el ensueño. Por si acaso, tam-

bien he pretendido seguirla".

La instalación del autor en la tradición académica dista mucho, sin embargo, de constituir una postura acomodaticia y fácil. La propia naturaleza del tema -apenas investigado, y menos aún en nuestro país- hace difícil el recurso al mero positivismo de la acumulación artística de datos, fechas y documentos. En los libros que comentamos cuando esto se realiza, trata siempre de adquirir un sentido; en ellos, la erudición siempre presente, y a veces con un carácter apabullante, sirve siempre de apoyo a las tesis argumentales que nunca se pierden y que más adelante especificaremos.

Ramírez plantea de esta manera el tema de la utopía y las construcciones ilusorias en una tradición metodológica de probada eficacia en el campo de la historia del arte, pero usada con menos frecuencia en la historia de la arquitectura: la iconología: "conviene plantear -dice- la cuestión de la utopía a la luz de la teoría de la iconicidad". Se trata por tanto de explorar el terreno objeto de estudio por medio de un recurso a las ideas propuestas por la escuela de Warburg Institute pasadas, en este caso, por el tamiz de la teoría de los signos ya que para el autor, "el signo icónico no tiene propiedades en común con el objeto, sino -y aquí cita a Umberto Eco- con el modelo perceptivo del objeto"; cuando observamos la realidad ponemos "en funcionamiento complejos códigos de reconocimiento que han sido aprendidos y que, en última instancia, dependen de una tradición cultural".

Junto a ello, y esto es más patente en Construcciones ilusorias... se plantea un recurso a otro tipo de ideas en definitiva no muy alejadas de la teoría de los signos. Para tratar de explicar el significado y las funciones de las arquitecturas pintadas o la obsesiva presencia de determinados "topos" en la pintura del Renacimiento y el Barroco se echa mano del concepto francasteliano de "lugar imaginario" para estudiar lo que Ramírez denomina "iconografía del lugar", "reconociendo -y casi parece una cita de Francastel- que una pintura tradicional no es un sistema estático, un conjunto de ingredientes inmóviles, sino un organismo compuesto por subsistemas de velocidad variable y diferente que momentáneamente parecen haber sido congelados en esa realización particular".

Con estas confesadas premisas Ramírez aborda el estudio de su tema, muy similar, como vemos, en los dos libros que comentamos. A veces, como sucede en los capítulos dedicados a "La arquitectura en la pintura del Renacimiento", "Arquitectura y lugar imaginario (El templo de Jerusalén en la pintura antigua)", "La iglesia cristiana imita un prototipo: el Templo de Salomón como edificio de planta

central (algunos ejemplos medievales)" o "Para leer San Ivo alla Sapienza (la utopía semántica en el Barroco)", se trata de rigurosos excursus iconológicos acerca de un edificio -es el caso del capítulo dedicado a Borromini- o, con mayor frecuencia del estudio de un tema, ya sea tipológico - el templo de Salomón como edificio de planta central-, ya el rastreo de "lugares imaginarios" cargados de significación simbólica, como en el caso de los dos primeros epígrafes citados. Es aquí donde el discurso del autor parece moverse con mayor soltura, donde la iconología arquitectónica se hace más brillante y esclarecedora de los temas, y un objeto artístico tan fluido y etéreo como el que se elige para estudio se concreta y explica a la luz de una crítica rigurosa. Desde este punto de vista un análisis como el significado cambiante de los distintos proyectos de Sant'Ivo alla Sapienza nos parece un ejercicio fascinante no sólo de erudición positiva, sino de interpretación de ciertos significados esenciales del Barroco. Y de igual manera, el tema del templo de planta centralizada se sustrae a un estudio y consideración únicamente desde la más habitual perspectiva humanista y renacentista (Wittkower), para integrarlo en una más antigua tradición medieval y cristiana.

Otros capítulos, sin embargo, y pensamos en aquellos dedicados a los órdenes arquitectónicos, a las maravillas del mundo o el dedicado a "El urbanismo del Renacimiento en la especulación teórica y la tratadística normativa" acusan un marcado carácter pedagógico, con una no tan rica carga de ideas y encuentran quizá su explicación en el hilo del discurso general de ambos libros. Por fin, otro grupo de temas, aquellos más vinculados al mundo contemporáneo, vuelven a plantear, no tanto desde el punto de vista del rigor erudito, sino desde el de la propia fascinación del asunto elegido y su atinado análisis, la cuestión de los espacios imaginarios en las imágenes de nuestro tiempo. Pensamos en el capítulo dedicado a la ciudad surrealista y, sobre todo, en aquellos donde estudia la arquitectura en los nuevos medios como el cómic o el cine: "Arquitecturas visualizadas en la 'economía del relato', los cómic y el cine" y la de las utopías contemporáneas, "Prospectiva y ciencia-ficción. (Ciudades y edificios del futuro)". Se trata ahora de juegos intelectuales en los que la consideración de fuentes históricas no habituales en los estudios convencionales se realiza, con sugestivos resultados, a través del tamiz del discurso académico.

La descripción de los distintos capítulos que componen los dos libros objeto de nuestros comentarios nos han puesto en contacto con el mundo en el que se instala Ramírez. Un mundo cuya pertenencia no viene configurada ni por adscripciones estilísticas ni, mucho menos, temporales y locales. Estamos situados en la esfera de la pu-

ra imaginación arquitectónica, en el campo, etéreo e inclasificable, del pensamiento arquitectónico. Y así, es en los cortes, fracturas y relación de imágenes de la tradición y su encadenamiento a través de hilos mentales e históricos no habituales, donde reside uno de los mayores intereses de los dos libros de J.A. Ramírez. El estudio de "ciertos temas codiciados por la tradición" a los que "corresponde una fijación más o menos equivalente a los elementos arquitectónicos", es decir, la consideración de las relaciones entre arquitectura, temas a estudiar y representación de los mismos a través de los discursos literarios o pictóricos, es el problema esencial que plantean sus páginas.

Pero aquí, en este carácter global y prácticamente atemporal del tema es donde empiezan los problemas; y, sobre todo, si se atiende a la metodología académica que el autor ha ido aplicando a los sucesivos capítulos. La dificultad no estaría tanto en el no agotamiento bibliográfico o de fuentes de cada uno de los problemas tratados -evidente en algunos capítulos, pero que de lo cual casi siempre nos alegramos-, como en el discurso general de las dos obras. Pues si los capítulos se proponen como "historias fragmentarias, sin voluntad explícita de concebirlas como las piezas de un rompecabezas final y sintetizador", no parece entenderse ello muy bien con las pretensiones de generalidad y globalidad del discurso académico.

Recientemente M. Tafuri ha recordado las siguientes palabras de Carlo Ginzburg y Adriano Prosperi: "Llega un momento (no siempre) en la investigación en que, como en un rompecabezas, las piezas empiezan a colocarse en un sitio... En la investigación, las piezas sólo están disponibles en parte y las figuras que se han de componer teóricamente son más de una. Siempre existe el riesgo de utilizar, conscientemente o no, las piezas del rompecabezas como bloque de un juego de construcciones. Por ello, el hecho de que todo esté en su sitio es un indicio ambiguo: o bien estamos totalmente en lo cierto o bien erramos del todo". Las palabras de Ginzburg y Prosperi ponen sobre el tapete el mismo tema metodológico de los estudios de Ramírez: la validez o no del discurso global, los peligros del mismo, el tema del fragmento y del rompecabezas... Juan Antonio Ramírez parece, sin embargo, tener resuelto el problema: como buen postmoderno recurre a un discurso fragmentado, a la redacción de libros-collage y, en la pirueta máxima, se introduce, de manos de un apoyo sólido por medio de metodologías científicas y académicas, en el campo, rigurosamente antipostmoderno, de la cultura universitaria.

MARCHAN, Simón: La estética en la cultura moderna. Ed. Gustavo Gili. Col. Punto y Línea. Barcelona, 1982.

A veces le da a uno la impresión de que en los dos últimos siglos hemos abierto los ojos y nos hemos topado con algo a lo que hemos denominado arte, o mejor dicho, actividad-objeto artístico y no sabemos qué hacer con él-ella. Lo cierto es que el hecho artístico nos deja perplejos, nos preocupa y, como consecuencia, lo intentamos explicar desde diversas corrientes filosóficas y ramas científicas, pero siempre queda algo abierto, inexplicable e inencasillable y en ello consiste la capacidad que tiene el hecho artístico de ser integrado en una posición ideológica opuesta a la nuestra. El libro de Simón Marchán La estética en la cultura moderna se centra en la indeterminación de lo artístico, indeterminación que se manifiesta en la pluralidad de Teorías estéticas y el modo como estas teorías se reflejan en las obras. El libro, más que una historia de la Estética -ni si quiera sigue un orden cronológico-, es una reflexión sobre las diversas corrientes estéticas y su incidencia en las creaciones artísticas de estos dos últimos siglos. Comienza con la querelle de la Academia francesa, sobre las posibles alternativas en el arte. A partir de aquí se inicia la disolución de la experiencia estética como experiencia universal y homogénea. A lo largo de diversos capítulos dedicados al empirismo inglés, a Kant, al idealismo alemán, al esteticismo, a las diferentes presencias del arte en la sociología y en la psicología, así como en la lingüística, brotan una serie de cuestiones claves, tratadas por el autor, y que a mi juicio son cruciales para abordar la pregunta sobre el hecho artístico desde la Ilustración hasta nuestros días.

Historia del Arte y Crítica de Arte.

Este punto alude a las intenciones que expresa el libro del profesor Marchán. Es claro que el autor no pretende llevar a cabo una historia del arte, pero también es claro que no se trata de una crítica del arte, sino más bien de una crítica de la crítica del arte. No obstante cabe prefigurar estas dos ciencias: tanto una como otra tratan de un discurso, no exactamente sobre el hecho artístico, sino sobre algo más general y de más dudosa realidad: el arte. ¿Por qué no tratan del hecho artístico y sí del arte? La respuesta es difícil; de entrada hay que decir que ambos saberes no están radicalmente separados: todo historiador del arte realiza siempre una selección y, por tanto, una crítica del arte en base a lo que él en-

tiende por tal. En otras palabras, hacer historia del arte exige primero decir lo que es arte, pero decir no es hacer; el artista se denomina así en nombre de otros, el artista es pintor, escultor, arquitecto, ese es el campo de su actividad y por tal se define. Son otros, en otro lugar, los que le clasifican y los que le valoran, pero es que el artista necesita de la apreciación de los demás, ya sea por motivos estrictamente comerciales o por motivo narcisista de reconocimiento. De este modo se establece un maridaje entre crítica y actividad artística, maridaje que explica la evolución del quehacer artístico ya que la crítica varía con el gusto y con el pensamiento filosófico del momento. ¿Se podría pensar en una autonomía del hecho artístico? A mi juicio, no, ni tan siquiera en una autonomía del arte, sino en una autonomía de la reflexión estética. El crítico nace sin duda a la luz de esta reflexión, reflexión que rebasa los propósitos puramente artísticos para llegar a ámbitos de orden metafísico, ético, sociológico o psicológico. ¿Dónde encontrar, pues, la causa de la dispersión de contenidos y formas artísticas? Sencillamente en la dispersión del pensamiento contemporáneo. Nos encontramos así con una de las tesis fundamentales del libro de S. Marchán: el arte contemporáneo (desde el romanticismo hasta nuestros días) sólo puede ser contemplado a través del prisma de la dispersión, que a su vez tiene mucho que ver con la dispersión de las actitudes y pensamientos contemporáneos. Hacer crítica del arte, decir arte, es tomar partido, al igual que hacer historia del arte es hacer crítica y por eso no cabe una sola historia, caben varias. ¿Se derrumba entonces el edificio de lo objetivo? De entrada se caen los muros de las verdades eternas. ¿Qué queda entonces? Lo único que queda es hablar pero ¿hablar de quién, con quién y para quién? Este es el enigma del hecho artístico.

Lo universal y lo particular en el hecho artístico.

Hemos dicho que el hecho artístico es un discurso que, de principio, no se reconoce en sí mismo, sino que se reconoce en otro (la crítica) como si fuera un espejo. Hablar por tanto de arte, es hablar de ese espejo, de cómo se conforma y cómo evoluciona. La cuestión de principio consiste en decir lo que es arte y lo que no es; esta definición exige dictar las normas que ha de cumplir todo objeto que pretenda llamarse artístico. Pero estas normas tienen algún sentido cuando se admite que la experiencia estética es universal. Este planteamiento nos lleva a la aceptación de una verdad objetiva, sustentada en una metafísica del Ser. Situación que nos coloca en la dicotomía de la razón (dicotomía que es herencia griega) entre el Ser y el No-Ser. Hegel y los idealistas románticos, representan, des

de este punto de vista, un esfuerzo angustioso por recuperar el Ser por debajo de la historicidad de la realidad humana, historicidad que a su vez cuestiona la estructura dicotómica tradicional Ser-No-Ser. La consecuencia de estos pensadores es un alejamiento de la experiencia artística concreta, la pura elucubración, el discurso cerrado en sí mismo sin posibilidad de salida al exterior. No es extraño que estos pensadores concluyan en utopías estéticas o que se llegue al extremo de un Schiller para el que la mejor obra de arte es un Estado de libertad. Pero también, tan sólo desde esta posición, un Hegel puede hablar de la muerte del arte en cuanto que el "Espíritu necesita encerrarse en sí mismo como forma verdadera para su propia verdad". ¿No se trata acaso de la muerte de la palabra? Un mundo de silencio es para Hegel un mundo de sonoridad completa, de ahí su teorización sobre el Arte Total, arte que a fin de cuentas es la negación del hecho artístico como algo particular, es decir, del objeto artístico. ¿No sentimos pues, la vieja confrontación parmenidea entre el Ser y el No-Ser, entre el Uno y la Nada? Pero a Hegel su propio historicismo le traiciona: lo que en Parménides es claro, perfectamente limitado geométricamente, en Hegel es confuso, engorroso y complejo, ilimitado e infinito. Mientras que en Parménides todavía hay forma, en Hegel todo se hace pura abstracción, vuelve la espalda a la plástica y la única plástica que le queda es la del Estado absoluto, manifestación concreta del Espíritu. De estos rincones del pensamiento surgirá la Filosofía del Arte de la que se hablará después.

El intento de acercarse al hecho artístico ocurrirá a mediados del siglo XIX; la obra de arte se convertirá en objeto de estudio de la sociología y de la psicología. En cuanto a la sociología, para algunos, el objeto artístico no sería más que un dato experimental para elaborar una interpretación de la sociedad (sociología del arte), para otros (Taine, Lukács, Hauser) el objeto es una expresión del hecho social (melieu para Taine), el arte es definido en la medida que el objeto refleje (diga) algo que ya no es él. Para la psicología se trata de la representación de la vida psíquica del individuo. No se puede negar la influencia que la psicología y el psicoanálisis han tenido y tienen en algunos movimientos artísticos contemporáneos como el Simbolismo y el Surrealismo. Sin embargo este afán de plasmar y exponer la vida anímica en el objeto artístico se encuentra ya en algunos románticos alemanes como Wackenroder, Tieck y Novalis.

Quizás sea por esta expresiva presencia de lo teórico por la que algunos artistas contemporáneos han llevado a cabo un progresivo

intento por reivindicar la obra de arte frente a lo artístico como objeto teórico.

¿Dónde encuentra su origen esta doble dirección? Según el profesor Marchán hay que buscarlo en la "querelle" de la Academia francesa cuando Ch. Perrault expone su insatisfacción por las normas y exige nuevas perspectivas a la actividad artística, nuevas exigencias que empiezan por encontrar su respuesta en la Inglaterra del siglo XVIII, en pensadores como D. Hume, Addison y Pope, pero también en pensamiento alemán como el de Baumgarten y el de Kant.

Placer y conocimiento.

Son los ingleses los primeros que ven en la pieza artística un objeto de placer, tanto desde el lugar del espectador o contemplador (más correcto sería hablar de fruidor) como desde el realizador. Desde luego el sentimiento de placer nunca ha estado ajeno a la experiencia artística; lo innovador es que ahora se toma como uno de los ejes fundamentales de la reflexión sobre tal experiencia asentándolo en la imaginación, desde aquí se dibuja ya la teoría de la naturaleza interna de la obra de arte, tan presente en algunos artistas como Kandinski.

En Kant la experiencia estética se halla en el juicio estético reflexionante. En ella encontramos los antecedentes de la asociación libre freudiana, pero también el origen de una teoría lingüística sobre el arte. Efectivamente, el objeto artístico es algo que suscita un juego de relaciones entre representaciones de contenido psíquico. El objeto de arte adquiere una categoría como tal en la medida que es capaz de comunicar: he aquí donde él se objetiva, pero su calificación como tal se sustenta siempre en la experiencia subjetiva del fruidor. Sin embargo el hecho artístico no parece agotarse en el placer que provoca; la asociación no es nunca el azar y, como bien demuestra el psicoanálisis, está siempre condicionada por la experiencia personal. Algunos románticos empiezan a considerar que tras lo estrictamente particular hay algo universal y objetivo, el alma individual se disuelve en las profundidades, en una especie de alma colectiva y ahistórica. La experiencia artística se convierte así en una experiencia cognitiva de los vericuetos del espíritu; si este espíritu, llámesele como se le llame, se convierte en realidad última y absoluta (el caso del Yo de Fichte) nos encontramos en que tal experiencia es forma de verdad. Aquí nos hallamos ya muy cerca de Nietzsche, para el que el hecho artístico es imagen especular del Uno primordial, pero como tal imagen especular tiene algo de verdad y de mentira, por eso no se puede cometer el error de quedarse en él, y debemos planteárnoslo como momento fulgurante de un juego que en-

cuentra su centro en la misma vida. Por eso, para Nietzsche, la experiencia artística, la auténtica experiencia artística, sólo puede darse como exuberancia de vida.

¿Son suficientes los dos aspectos anteriormente expuestos para explicar el motivo por el que el arte ha sido tan importante objeto de reflexión? No. Se trata ahora de hablar de la estética. ¿Por qué nace esa preocupación por la estética? El historicismo romántico reconoce al hombre como sujeto "en relación con", (concepción que tiene su origen en la noción de conocimiento y experiencia Kantianos); es incuestionable que tal relación se establece a través de los sentidos. Los sentidos se convierten en fuente del conocimiento. Antes Baumgarten expuso que: "el fin de la estética es el perfeccionamiento de conocimiento sensible en cuanto tal; esto es por tanto, la belleza" (1). De este modo la estética en cuanto que trata del conocimiento sensible se convierte en un órgano importante del concepto de belleza y esto es lo que hace que no se encuadre dentro de la gnoseología. Entonces ¿dónde está la estética, dónde está la belleza?

Estética y Filosofía del Arte

Una de las cuestiones más importantes del libro de S. Marchán se encuentra en las semejanzas y diferenciaciones entre Estética y Filosofía del arte. La Estética es un saber que se encuentra entre dos límites; uno de ellos es la Teoría del Conocimiento, del conocimiento sensible concretamente, y el otro, el discurso sobre la belleza, cuyos orígenes los encontramos en Platón. Articular estos dos extremos es su problema y objetivo. Pero si sobre el conocimiento sensible es posible articular una definición satisfactoria, no ocurre lo mismo sobre la belleza. Kant la define como "la forma de la finalidad de un objeto en cuanto que es percibido sin la representación de un fin" (2). Para S. Marchán tal definición abre la perspectiva de un alejamiento de la vieja teoría de lo perfecto y de la pragmática y empirista teoría de lo útil. En suma, Kant abre las puertas hacia la experiencia de lo infinito, tan apreciada por los románticos alemanes, infinitud que habría que trasladar al terreno de la ambigüedad innata del lenguaje artístico. La belleza se encuentra en el puente establecido entre la obra y el espectador; la belleza como experiencia arrastra hacia una emoción, un sentimiento y por tanto a un placer. Colocándonos en este lugar ya no es posible la definición, ya no es posible la ley, tan sólo la vivencia. Explicar esta vivencia es algo que rebasa a la misma Estética como planteamiento teórico. Pero en ese mismo hueco se coloca el término artístico, como algo indefinible y, en suma, enigmático.

Reflexionar sobre lo no dicho, sobre lo que queda abierto, en un marco histórico, como resultado de una experiencia colectiva e histórica, como resultado metafísico del desarrollo del Ser, es el fin de la Filosofía del Arte. ¿Cual sería la vinculación entre ambas, entre un discurso que se cierra sobre sí mismo y un discurso que pretende abrirse hacia otra cosa? El nexo se halla en sus propios silencios. En el silencio que implica un discurso que se repliegue sobre sí mismo y el silencio del abismo con que se encuentra una razón que pretende pasar sin sobresaltos desde la reflexión a la vivencia, a la infabilidad del placer.

El Yo trascendental y el Yo empírico.

¿Y quién se encuentra al filo de ese silencio? El hombre, el hombre de aquí y su enmarañada complejidad, dando vueltas sobre sí mismo, intentando asir el aire. De repente el hombre se descubre en el hueco, en la diferencia. Se siente una vocación de Ser, vocación frustrada por el hombre mismo, por las mismas exigencias y determinaciones que impone ese Ser, que empieza a surgir ante nuestros ojos como una quimera. ¡Personajes de quimeras, juegos de sombras! Pero no hay sombra sin sol, no hay sombra sin Ser y No-Ser. Desde este lugar, que ya deja de serlo, desde esta frustración de querer sujetar lo mutable, de pretender acaparar lo inagotable brota la reflexión y la definición sobre el hecho y la historia de la definición sobre el hecho, como concluye el libro de S. Marchán, parafraseando a Nietzsche: "ilocos que somos!".

NOTAS

- (1) BAUMGARTEN, A.G.: Reflexiones filosóficas acerca de la poesía. pp. 33, 35, 38. Recogido por S. Marchán en La estética en la cultura moderna, pp. 48-49.
- (2) KANT, I.: Crítica del juicio. pp. 136 ss. Recogido por S. Marchán en La estética en la cultura moderna, pg. 61.

José Luis Carrasco Rodríguez

KUBLER, George: La Obra de El Escorial. Madrid, Alianza Editorial, 1983, 224 págs + CXXIV il.

Desde que en 1594 el médico murciano Juan Alonso de Almeda publicase su Descripción de la octava maravilla del mundo, han sido numerosísimos los autores que se han ocupado en estudiar, desde todos los puntos de vista posibles, los múltiples aspectos que encierra la obra escurialense. Panegiristas y críticos de los siglos XVI al XIX han producido una gigantesca bibliografía que dió lugar en su momento a todo un conjunto de favorables opiniones, diatribas o encarnizadas polémicas, según el autor, el país o la concepción estética a la sazón de moda.

El conocimiento riguroso de los archivos del monasterio-palacio ha ido aportando desde 1916 pruebas documentales de primera mano para el estudio del Real Sitio. En 1935 George Weise, bebiendo en las crónicas de Sigüenza y Villacastín, publicaba su Der Escorial. Un año más tarde eran editados la mayor parte de los dibujos arquitectónicos del siglo XVI relacionados con la obra. En 1937 George Kubler se planteaba el proyecto de escribir una "historia arquitectónica" del Real edificio. Cuarenta y cinco años después, el resultado de las investigaciones del prestigioso hispanista norteamericano aparecen materializadas en el volumen que comentamos, lujosamente presentado por la editorial Alianza en su nueva serie especial.

La Obra de El Escorial intenta a la vez ser el compendio y la puesta al día de los valores arquitectónicos, materiales e ideológicos que configuraron la gran obra escurialense. A través de un método de trabajo basado en las relaciones de la historia de la construcción con la historia de la crítica arquitectónica, George Kubler ha revivido por completo la gestación y construcción, paso a paso, de la monumental obra de Toledo y Herrera, desde las primeras ideas de Felipe II acerca de su erección y localización geográfica, hasta las últimas grandes restauraciones de 1963 y 1970 promovidas por la Dirección General del Patrimonio Nacional.

La primera parte de la obra, la fábrica humana, estudia las ideas, los hombres y su organización. Se han pretendido buscar mil y una razones para justificar la realidad de la construcción de El Escorial. Es éste un problema ciertamente complejo ante el que no cabe una respuesta unívoca. Para Kubler El Escorial surge como consecuencia del deseo de Felipe II de construir un lugar de enterramiento común para sus padres y descendientes (tal como había sido prefigurado por Carlos I en Yuste), y de retiro "casi" monástico para su perso-

na. Para el autor, la intención expiatoria de El Escorial tan sólo formaría parte de la leyenda negra filipense.

Ahora bien, junto a ello, Kubler nos ofrece una versión un tanto más "materialista" de la génesis escorialense. Otros factores influyeron en la decisión regia. El Escorial fue concebido como una aventura "de Estado" con la que se pretendió producir empleo y como tal era económicamente indispensable durante la espiral inflacionista del reinado de Felipe II. Ciertamente, el volumen de mano de obra y de recursos económicos empleados en El Escorial fue fabuloso. Kubler ha establecido el costo de la obra entre 1562 y 1601 y el desglose del mismo por capítulos. Particularmente interesante es el completo estudio que se nos ofrece de la complicada maquinaria humana, administrativa y burocrática de la Fábrica. El Escorial fue en su momento la primera construcción española que rompió, no sin ardua lucha, con la arraigada tradición medieval de improvisación organizativa que aún aparecía plenamente vigente en la Castilla del siglo XVI. La obra del Monasterio supondrá la puesta en práctica de nuevos métodos, tanto constructivos (debastaje de la piedra en canteras, división del trabajo en destajos a cargo de cuadrillas, etc.) como técnicos (sofisticado sistema de cabrias y gruas de traza herreriana) que harían posible la construcción en un tiempo record para la época. El sentido de progreso que en este aspecto tendrá la fábrica escorialense adquiere su verdadera dimensión si lo comparamos con aquellos esquemas organizativos y de trabajo que aún perduraban en el siglo XVIII en las grandes Fábricas catedralicias.

Un segundo bloque de capítulos, el tejido de los materiales, se ocupa del desarrollo físico de la construcción en sus diversas etapas: monasterio, palacio, basílica, colegio y otras dependencias. La edificación ha sido seguida por Kubler exhaustivamente. Hay pocos edificios en España cuya riqueza documental sea suficiente como para que esta ardua tarea pueda llevarse a cabo con pleno éxito. El Escorial es uno de estos privilegiados. Se cuenta de Felipe II que, sobre la obra de El Escorial, había escrito tantos papeles, cartas y memoriales, que con ellos se "podían cargar varias mulas". Los fondos documentales existentes en el propio monasterio, Madrid, Londres y Simancas son casi inagotables. Kubler ha trabajado sistemáticamente los mismos en sucesivos períodos en España becado por las fundaciones Guggenheim, Fullbright, el National Endowment for the Humanities y la University of Yale.

Junto a todos estos problemas materiales y de organización, Kubler también ha estudiado los orígenes y antecedentes de la concepción estética y espacial de El Escorial. Así, desde el castillo-pala

cio de Spalato y a través de la aportación monástica medieval y de los hospitales cruciformes de los siglos XIV y XV, llega el autor a efectuar un amplio análisis de la participación italiana. Las aportaciones de Miguel Angel, Francesco Pacciotto, Galeazzo Alessi, la Academia de Florencia e incluso el enigmático diseño de Andrea Palladio son observadas y requisadas exhaustivamente. Conciencioso es el estudio de lo realizado por Toledo y lo construido por Herrera, separando perfectamente ambos campos de actuación.

El epílogo supone una original aportación para la clarificación de la búsqueda del significado de El Escorial. Kubler llega a la conclusión de que es en el conocimiento del sistema estético agustiniano por Fray José de Sigüenza donde encontramos una de las claves para comprender lo que suponía El Escorial en las mentes de sus autores. Los tratados De ordine y De vera religione, definen los principales aspectos de la postura estética de San Agustín, presentes de principio a fin en el pensamiento de Sigüenza.

La documentación y apéndices con que se remata la obra nos parecen de excepcional utilidad, especialmente los números 5 y 9, que sin duda han debido suponer al autor un impresionante esfuerzo, felizmente coronado. La edición española se enriquece con el artículo "Fabrizio Castello en El Escorial 1567-1610" (Apéndice 10), en el que se estudia la personalidad y la obra del probable autor del enigmático dibujo de Hatfield House (circa 1572) que sirve de portada al volumen, y que supuso la contribución del autor al simposio sobre El Greco celebrado en 1982 en el "Center for Advanced Study in the Visual Arts" de la National Gallery of Washington.

El completo corpus de ilustraciones supone una exhaustiva recopilación gráfica, tanto de planos, grabados y dibujos de época, como de innumerables detalles arquitectónicos reales del conjunto escorialense. Su principal interés radica precisamente en ese carácter de recopilación, facilitando al lector interesado, de una manera clara y cómoda, innumerables documentos gráficos de difícil y complicado acceso.

Lorenzo Pérez del Campo

PALOMERO PARAMO, Jesús Miguel: El retablo sevillano del renacimiento: análisis y evolución (1560-1629). Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1983, 528 págs.

Entre las manifestaciones plásticas más próximas al carácter español, el retablo en madera dorada y policromada adquiere, sin ningún género de dudas, una posición de verdadero privilegio. Ya en 1908 el insigne hispanista francés Marcel Dieulafoy subraya en su obra La Statuaire polychrome en Espagne este carácter innegablemente hispánico. Años después, José Hernández Díaz reforzaba aún más la idea al valorar el retablo renacentista y barroco como la gran aportación de la estética española, y especialmente de la andaluza, al campo general de la historia del arte.

En los últimos tiempos estamos asistiendo en nuestro país a una cierta revalorización del estudio de la retablistica. Una serie de monografías de ámbito regional van conformando y clarando paulatinamente el complejo panorama del retablo español de los siglos XVI al XVIII.

Entre todas estas escuelas regionales la surgida en torno a Sevilla adquiere, sin duda, una trascendencia histórica y una calidad plástica de primer rango. La llegada en 1560 a la ciudad de Juan Bautista Vázquez el Viejo para trabajar en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, supone tradicionalmente el arranque de la denominada "escuela de imaginería hispalense", cuya tremenda fuerza productiva permanecerá incluso hasta bien entrado el siglo XVIII.

El estudio del retablo sevillano entre 1560 y 1629, es el campo de trabajo de la Tesis de Doctorado del profesor Jesús Miguel Palomero Páramo, y que bajo el título El retablo sevillano del renacimiento: análisis y evolución, se nos ofrece en un soberbio volumen publicado por la Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

Como el autor señala en la introducción a su obra, los límites cronológicos escogidos no corresponden exactamente a los parámetros estrictos que los historiadores del arte vienen señalando al Renacimiento. El uso de estas fechas queda justificado a juicio del profesor Palomero por el hecho de que en Sevilla el concepto de Renacimiento es excesivamente vasto y un tanto vago en el espacio y en el tiempo. A partir de esta consideración el autor ha establecido tres fases en la evolución del retablo hispalense de este período: plateresca (1560-1580), romanista (1581-1600) y purista (1601-1629).

Con una rigurosa técnica de análisis de los diversos ejemplos, acompañada de una impresionante tarea de recopilación documen-

tal, el profesor Palomero estudia todos los ejemplos que dentro de los antiguos límites del Arzobispado de Sevilla existen de este tipo de retablos, incluyendo los actualmente desaparecidos.

Por motivos didácticos se ha escogido la subdivisión por maestros o compañías laborales dentro de cada uno de los respectivos períodos. A cada pieza se le ha abierto una completísima ficha, ejemplo de síntesis y labor de documentación, a través de la cual el autor examina concienzudamente todos los datos de la obra, promotor, fiadores, medidas, materiales, tracistas, ejecutores, etc. Una segunda parte de esta ficha describe las características técnicas de cada retablo: planta, número de cuerpos, calles, entrecalles, ritmo, soportes, remates, etc. Atendiendo a cada caso particular, la ficha se repite tanto para la arquitectura como para la escultura y policromía e incluso la pintura.

Parte del extraordinario interés de esta obra reside en la apertura que por parte del autor se hace hacia modernas innovadoras líneas de investigación en el campo de la historia del arte. En este orden de cosas merece subrayarse la importancia concedida al estudio de los factores y soportes económicos, de decisiva trascendencia en el resultado final de la obra de arte, así como el eficaz uso de una avanzada metodología de cuantificación estadística. De esta manera el estudio que de los precios y tasaciones efectúa el profesor Palomero nos parece trascendental, muy especialmente a causa del intento que supone de insertar de forma cuantitativa la obra de arte en el contexto general económico de una época. No podemos olvidar que las grandes empresas artísticas no han sido ajenas al movimiento alcista de los precios en los siglos XVI y XVII, pudiéndose incluso afirmar que su propia realización contribuyó decisivamente al proceso inflacionista estudiado por Hamilton. En la retablistica esta circunstancia se acentúa si consideramos el factor desmonetización, cuyas consecuencias en la economía española del momento parecen cada vez más funestas.

Mención aparte, por su gran calidad y profusión, merece el capítulo de los diseños. Ejecutados a línea limpia, sin sombras, nos parece el método más adecuado para valorar en toda su dimensión cada retablo. Palomero distingue dos tipos de diseños. Un primer tipo, arquitectónico e iconográfico, tiene como finalidad mostrarnos los valores estructurales del retablo, así como el programa iconográfico y decorativo del mismo. Un completo sistema de claves perfectamente unificado, nos permite conocer todos los detalles iconográficos de cada pieza.

Un segundo tipo de diseño aparece en función de la tipología

y la iconografía escultórica, delineando los perfiles de las imágenes. Aspecto interesante es la reconstrucción ideal de retablos destruidos pero de los que han llegado hasta nosotros fragmentos sueltos. A través de una técnica de fotocomposición se ha procedido a la reinserción de las partes conocidas en el contexto general del retablo, reconstruido a partir de la documentación literaria de la época.

Sería de desear que todas nuestras regiones contasen en un breve plazo con un estudio de su retablística y un catálogo confeccionado con tanto rigor científico y modernos criterios como el que aquí comentamos. Sólo de esta manera podrá alcanzar la retablística española el lugar destacado que en la historia del arte hispánico le corresponde, como una manifestación plástica de decisiva trascendencia sensorial, material e intelectual en la historia de nuestro pueblo.

Lorenzo Pérez del Campo

PENA, M^a del Carmen: Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98. Madrid. Ed. Taurus, 1982. 140 págs., XXVII ilustr.

En la segunda mitad del siglo XIX se produce en España una revalorización del paisaje como género, mediante la presentación del entorno basado en presupuestos científicos. Responsable de ello fue el realismo que, como estética, iría acostumbrando a una postura de sinceridad hacia la visualización del objeto. Esto provoca en el campo del paisaje (como en otros), un proceso de no subjetivización de la imagen en favor de la objetivación.

Pero ¿fue posible reflejar el medio con absoluta objetividad? Esta es la pregunta que Carmen Pena, paso a paso, nos va a deslindar en este trabajo.

En diez capítulos, cortos de extensión pero densos en contenido, analiza las diferentes posturas ante la Naturaleza desde las bases ideológicas del siglo XIX, presentando la concreción de una fórmula, que va de la reivindicación del tema desde su confirmación académica, a la total renovación mediante posiciones de ruptura con respecto a la oficialidad y a sus concepciones manipuladoras de la realidad.

En los primeros capítulos parte de la evolución de Haes y se plantea los primeros pasos renovadores, resaltando la falta de sinceridad, aún, en el tratamiento objetivo y, con ello, ratificando la modificación del natural a partir de la Academia. Tras el análisis de las posiciones de ruptura y su lucha con la oficialidad, pone de evidencia la aceptación del género aunque resalta que la dictadura oficial es la causante del desfase histórico de nuestra pintura. Pero, precisamente, las posiciones que rechazan el esquema establecido, están sustentadas en unos presupuestos ideológicos que intentan justificarse mediante la vindicación de un nacionalismo que queda exaltado por la plástica del Medio.

El trasvase del paisaje "compuesto" a la viabilidad del "apunte" como opción de mayor honradez, la representación del país, real, a partir de la parcelación obligada por los límites del lienzo y el encuadre que puede generar, la pulcritud científica, en cuanto a transposición geológica a través del color, su utilización y la precisión de los materiales, como exponentes de una postura de minorías intelectuales que se sustentan en la ciencia y en la autenticidad de su experimentación, son analizadas en los diferentes capítulos. En ellos, las conclusiones se han basado en una seleccionada bibliografía y en su mejor interpretación, puesta de evidencia en las oportunísimas acotaciones de unos párrafos que, de forma muy evidente, corroboran las conclusiones.

La relación entre paisaje-ideología que conforma estos cinco primeros capítulos se complementa con la búsqueda de su correlación en el campo literario como apoyatura a la tesis. El resultado es la constatación de que, pese a los intentos, el paisaje se utilizará como exponente de unos programas ideológicos que obligan a su mediación, eso sí, con carácter científico, pero al fin, subjetivados y de forma indirecta, manipulados.

El mérito de esta nueva fórmula estará en que esta presentación de la realidad entendida como medio, será una nueva realidad, hecha en base a la ciencia y, más sutilmente que en otras épocas, encubierta la potenciación de los valores que ahora interesa emitir, pero no por ello alejado, igualmente, de la objetividad absoluta.

El análisis del paisaje de Haes, Beruete, Morera..., como figuras esenciales en este proceso renovador y del papel de la Institución Libre de Enseñanza y sus fundamentos ideológicos del tema, presentados en esta primera parte del estudio, nos dan la clave, de una manera magnífica, de este proceso.

Pero precisamente, desde esta perspectiva, la problemática se nos concreta a partir del centro geográfico del país, dejando en

el aire si el proceso se extiende al resto de la nación o se limita a la capital y a su entorno más inmediato: Castilla. El capítulo dedicado al paisaje del Guadarrama parece confirmar esta hipótesis.

Un intento de extender el estudio a niveles más generales sería el capítulo dedicado a la clarificación de las posturas "Impresionistas"- "Luministas" en España, centrándose en el área mediterránea y, que de forma acertadísima plantea. Precisamente por ello, desilusiona el que no haya una mayor dedicación, en este trabajo, a este apartado, que deja abierto y lleno de sugerencias a posteriores estudios pero sin terminar de relacionar con la tesis hasta ahora expuesta. De todas formas, la validez de las ideas expuestas está por encima de suspicacias regionalistas.

Su eficacia está en el acierto de justificar una respuesta plástica a partir del sustento de una base ideológica.

Desde su manera seria, científica y novedosa, incita a bucear en cuestiones que deja sin estudiar, como la proyección que pudieron tener los programas de estas minorías intelectuales en el resto del país, o qué fórmulas adoptaron a partir de esta renovación y qué esquemas generaron en lugares donde los condicionamientos académicos eran incuestionables, por su aislamiento o falta de iniciativa.

Pero, por encima de todo, nos invita al estudio de otros apartados de la plástica decimonónica desde otras coordenadas y, desde luego, a su total revisión.

Teresa Sauret Guerrero

BURCKHARDT, Titus: Símbolos. Impreso en Gráficas Ampurias. Barcelona, 1982.

La colección "Sophia Perennis" que publica aspectos diversos de la sabiduría tradicional, ofrece varias obras de Titus Burckhardt, conocido autor de diversos ensayos sobre el esoterismo y el sufismo.

En Símbolos, nos ofrece ensayos aislados unidos por el hilo conductor de su significación para la humanidad en ambientes culturales diversos, desde las máscaras sagradas al juego del ajedrez pasando por el mito de Ulises.

Uno de los ensayos con más alcance es el que pone en comparación la Jerusalén celestial con el Paraíso de Vaikuntha, morada celestial de Vishnu, afrontando el texto del Skanda Purana que describe este paraíso y el del apocalipsis, sin llegar a ninguna conclusión que es lo mejor de todo, para que sea el lector quien la realice.

Los últimos ensayos vienen referidos a aspectos generales de la cultura islámica y del sufismo en particular o "ciencia del corazón", que en el terreno de lo artístico puede tener un gran alcance porque "Dios prescribe la perfección a toda cosa", con las consiguientes consecuencias para las artes decorativas.

M^{re} Dolores Aguilar García

BURCKHARDT, Titus: Clave espiritual de la astrología musulmana. Impreso en Gráficas Ampurias. Barcelona, 1982.

Titus Burckhardt en este libro aborda la doctrina astrológica del maestro sufí Mohyiddin Ibn Arabi, que vivió en el siglo XIII. Doctrina que combina en su conjunto las teorías heliocéntricas y geocéntricas que se barajaban ya en la Edad Media, gracias al sincretismo propio de la cultura musulmana. A la vez no pierde de vista la metafísica y cosmología de raíz islámica con siete esferas por encima de la esfera solar correspondientes a los siete cielos a los que alude el Corán, a los que corresponden sincréticamente estas siete esferas por debajo del sol.

Una de esas esferas es la de la luna, que es quien recibe todas las influencias para transmitir las a la tierra, y la compara con el corazón del "hombre único" en continuo cambio de forma como una renovación espiritual, una incesante evolución del corazón que jamás quedará inmóvil ante la Unidad trascendente. Sus 28 mansiones corresponden a las 28 letras o sonidos de la lengua sagrada, que vienen a ser la expresión microcósmica de Alá. También las 28 mansiones de la luna son el resumen simbólico de los nombres de Alá que responden respectivamente a una cualidad divina.

La interpretación es enormemente poética y como en el libro anteriormente comentado no llega a conclusiones, lo cual no es defecto sino mérito, pues plantea una serie de cuestiones que pueden inte

resar en distintos campos. Para el astrólogo moderno, conocer la trayectoria e interpretación del Cosmos y el Universo bajo el prisma sufita. Para el historiador, conocer una parcela de la cultura como es la astrología en la Edad Media, que tuvo tan brillante expansión en el mundo islámico. Para el arte, puede brindar posibilidades de interpretación de hechos, monumentos, símbolos, cuyo significado a la luz de estas obras de Burckhardt adquieren gran interés, como es en el caso de la Alhambra, en cuyas inscripciones las continuas alusiones astronómicas, creemos que son algo más que un recurso poético.

En cualquier caso, la mística suff proporciona una visión espiritual a los hechos del universo de gran interés por el contraste con interpretaciones procedentes de otras ideologías.

M^a Dolores Aguilar García

GUTIERREZ, Ramón: Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica. Manuales de Arte Cátedra, 1983, 776 págs.

Los historiadores de arte en general, y particularmente aquellos que nos dedicamos a la enseñanza y/o a la investigación del arte iberoamericano, podemos felicitarnos de poder contar con un manual tan completo y puesto al día como el que oportunamente acaba de publicar la Editorial Cátedra. Completo porque contrariamente a lo que es tradicional en este tema la obra abarca no sólo la época colonial sino también la correspondiente a la América independiente.

Para el análisis y la comprensión del libro se hace necesario saber que Ramón Gutiérrez no es Historiador del Arte sino Historiador de la Arquitectura en la Universidad Nacional del Nordeste de Argentina. Esta situación ha motivado la preferencia por el autor de análisis tipológicos, formales e incluso culturales. De este modo y junto a una historia de la arquitectura y del urbanismo al modo tradicional nos encontramos con capítulos dedicados al "análisis de las tipologías", a "la arquitectura de gobierno", a "la arquitectura militar", a "la arquitectura rural", así como uno referido a "la organización profesional de la arquitectura durante la colonia". Sin duda R. Gutiérrez ha sabido comprender que algunas de "nuestras historias tradicionales" no pueden dar respuesta suficiente y adecuada al hecho arquitectónico y urbanístico americano, por lo que su estudio

se ha basado preferentemente en los temas o tipologías arquitectónicas y urbanísticas. Especialmente esto es observable, en lo que posiblemente sea lo menos conocido y difundido de la arquitectura iberoamericana: la época contemporánea. Basándose en un concepto, que subyace en todo el texto, el de la autonomía e identidad de esta arquitectura, analiza tipologías como la cultural, militar, penitenciaria, religiosa, hospitalaria, asistencial, comercial, conmemorativa, equipamiento urbano, residencial, agrícola, minera, agroindustrial, esparcimiento, etc. Lógicamente no podían faltar en esta metodología un tanto ecléctica estudios dedicados a cuestiones estéticas como son el eclecticismo, el racionalismo, art nouveau, etc.

Las virtudes por lo tanto del presente libro y su carácter novedoso son indudables. No obstante un historiador español del arte, conocedor aunque sólo sea mínimamente de la arquitectura y el urbanismo iberoamericano, echa en falta algunos aspectos de la cuestión. De este modo el autor ha borrado, como si de un plumazo se tratara, toda la colonización y la cultura hispanoamericana al norte de río Grande. Aunque hoy toda esta amplia zona, que abarcaba desde California hasta la Luisiana, pertenezca al territorio de los E.E.U.U., hasta comienzos del siglo XIX, y como todo el resto de la América Española, formaba parte de la corona. Por otro lado su base cultural hispánica, pergeñada en el siglo XVIII por los franciscanos y por distintos personajes claves de la administración española, no se ha borrado ni aún después de dos siglos de dominio yanqui, como así lo atestiguan libros tan esclarecedores como el de Dora P. Grouch y otros, Spanish city planning in north America.

Del mismo modo tampoco comprendo, y menos aún tratándose de un historiador de la arquitectura, la poca importancia que concede a la legislación en la labor de creación de ciudades, la cual fue la base de toda la colonización española. Es verdad que la geografía influyó en algunos casos y que hubo una cierta "reelaboración americana", pero no podemos olvidar que la creación de ciudades se vió en todo momento acompañada del establecimiento de una serie de ordenanzas puntuales a lo largo del siglo XVI, que luego serían recopiladas en las Ordenanzas de Descubrimiento, Nueva Población y Pacificación de las Indias, dadas por Felipe II en 1573. El carácter vivo y orgánico de estas ordenanzas está demostrado por los continuos esfuerzos de recopilación, que finalmente cristalizarían en 1681 con la Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias, que contaba con cuatro volúmenes y que fue generalmente conocida con el nombre de Leyes de Indias. No hay nada más que hacer un breve recorrido por las ciudades hispanoamericanas, para poder comprender que la técnica urbana se apoyaba en una legislación establecida desde la metrópolis.

Otras cuestiones parecen tener menos importancia, aunque es necesario reseñar que el autor cae en ciertos errores, por otro lado lógicos y normales en cualquier obra, como cuando habla del "gaditano" Lorenzo Rodríguez (realmente era de Guadix) o del "zamorano" Jerónimo Balbás (era aragonés), etc. Pero lo que llama más la atención a un historiador del arte es la ausencia en el libro de otros niveles de interpretación y de lectura, con los que quizás los arquitectos actuales, desde su visión socioeconómica o meramente perceptiva y sensorial del hecho arquitectónico, no estén familiarizados. Me refiero a los niveles iconográficos e iconológicos. No cabe duda de que el autor podría haber incorporado estas interpretaciones en sus estudios de obras y edificios. Algo, aunque sólo sea parcial, se ha realizado, y ahí tenemos la obra Contrarreforma y Barroco del profesor Santiago Sebastián.

A pesar de estas objeciones no es mi intención dar una sensación demasiado crítica de un libro, que presenta algunos capítulos verdaderamente inmejorables, como es por ejemplo el caso del estudio realizado sobre el arte mestizo, donde el autor ha alcanzado cotas magistrales. Por otro lado, y como ya he dicho al comienzo, esta obra viene a llenar un espacio vacío existente hasta ahora en la bibliografía sobre arte iberoamericano. De este modo sólo resta ya que la propia Editorial Cátedra u otra similar, que demuestre un interés o una sensibilidad parecida por esta cultura, se decida a publicar el manual correspondiente a las artes plásticas.

José Miguel Morales Folguera

LIBROS Y REVISTAS RECIBIDOS

PUBLICACIONES ENVIADAS POR EL MINISTERIO DE CULTURA DE MADRID.

- GOMEZ MORENO, Manuel
Catálogo Monumental de la provincia de Avila.
(3 vols.). Institución Gran Duque de Alba. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.
- MARTIN GONZALEZ, Juan José (Dirección)
Inventario Artístico de Palencia y su provincia.
(2 vols.). Ministerio de Cultura. Madrid, 1978.
- SEBASTIAN LOPEZ, Santiago (Dirección)
Inventario artístico de Teruel y su provincia.
Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974.
- MORALES, Oliver, PLEGUEZUELO, SANZ, SERRERA, VALDIVIESO
Inventario artístico de Sevilla y su provincia.
(vol. 19). Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.
- LIAÑO MARTINEZ, Emma
Inventario de la ciudad de Tarragona y su provincia.
(3 vols.). Ministerio de Cultura. Madrid, 1983.
- MOYA VALGAÑON, José Gabriel
Inventario de Logroño y su provincia.
(vol. I y II). Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975.

PUBLICACIONES ENVIADAS POR EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA.

- ALMERIA, J.A., ARROYO, T. y otros.
Las artes en Zaragoza en el último tercio del S.XVII (1676-1696). Estudio documental.
Institución Fernando el Católico, C.S.I.C. Diputación Provincial de Zaragoza, 1983.
- HOMENAJE a Don Federico Torralba en su jubilación del profesorado.
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza, 1983.

OTROS.

- Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.
The Warburg Institute University of London. Años 1978-79-80-81-82-83. Vol. 41-46.
- Storia dell'Arte.
Firenze. Año 1983.
- Arquitectura.
Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Años 1981, 1982-1983.
- Bellas Artes.
Madrid. Años 1970-71-72-73-74-75-76-77-78.
- Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme.
Colegio Oficial d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1983, nº 158, 159.
- T. G. Artes Decorativas.
Madrid, año 1984.
- Revista de Archivo Hispalense.
Sevilla, año 1980-82.
- Goya. Revista de Arte.
Madrid, año 1983-1984.
- Archivo Español de Arte.
C.S.I.C. Madrid, año 1983.

- Cuadernos de Investigación. Historia.
Publicaciones del Colegio Universitario de la Rioja. Logroño, 1983. Fascículo nº 1 y 2.
- Trama art. Informativo de las Artes.
Barcelona, año I, nº 1, 1984.
- Figura. Revista de Arte.
Sevilla, año I, nº 1, 1983.
- Letras de Deusto.
Facultad de Filosofía y Letras. Bilbao, 1984.
- Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional.
Madrid, año 1983.
- Liño.
Revista del Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, nº 2, 1981.
- D'Art.
Revista del Departamento de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona, nº 3-4-5-6 y 7. 1979-1980-1981-1982-1983.
- Boletín del Museo del Prado.
Madrid, 1980-81-82, nº 3-4-5-6-7.
- Traza y Baza. Cuadernos hispanos de Simbología.
Departamento de Arte de la Universidad de Valencia. Nº 8.
- Mayurqa de Geografía, Historia i Art.
Universidad de Palma de Mallorca, nº 19, año 1979-80.
- Boletín del Museo de Zaragoza.
Año 1982, nº 1.
- Gades.
Revista del Colegio Universitario de Cádiz, año 1983.



PLAN DE JUBILACION PERSONAL

LA JUBILACION
A SU MEDIDA



BANCO DE BILBAO

