

Recensiones

- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores y PÉREZ GIL, Javier (coords.), *El conjunto histórico de Grajal de Campos*, León, Universidad de León, 2018. 437 páginas, 160 ilustraciones.
- CURESES, Marta, *Joan Miró-Mestres Quadreny. Suite miroir*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2017. 178 páginas, 242 ilustraciones.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2017. 201 páginas, 68 ilustraciones.
- MORENO CUADRO, Fernando, *Iconografía de santa Teresa II. Las series grabadas*, Burgos, Grupo Editorial Fonte - Editorial Monte Carmelo, 2017. 300 páginas, 210 ilustraciones.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Catálogo de platería. Museo Carmelitano de Alba de Tormes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y CARMUS. Museo Carmelitano de Alba de Tormes, 2017. 222 páginas, 137 ilustraciones.
- PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *La imaginería medieval en Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos y Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2015. 272 páginas, 343 ilustraciones.
- POZA YAGÜE, Marta, *Portadas románicas en Castilla y León. Formas, imágenes y significados*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2016. 264 páginas, 211 ilustraciones.

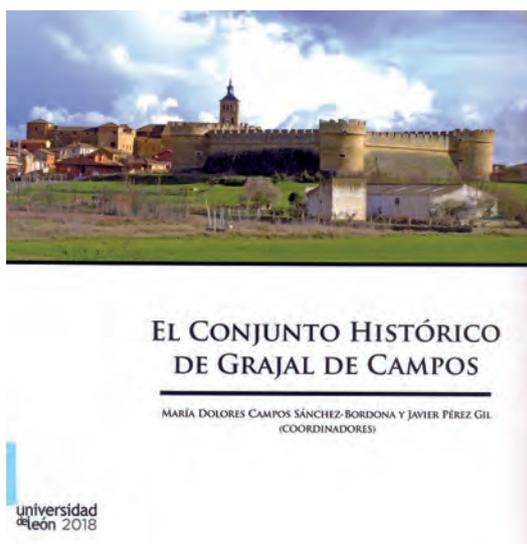
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores y PÉREZ GIL, Javier (coords.), *El conjunto histórico de Grajal de Campos*, León, Universidad de León, 2018. 437 páginas, 160 ilustraciones.

Los bienes culturales deshabitados a causa de la progresiva despoblación de algunas zonas peninsulares constituyen una realidad que bien merece la atención de los historiadores del arte y un esfuerzo conjunto con las administraciones públicas. Un apremio que ha sido atendido por este libro coordinado por María Dolores Campos Sánchez-Bordona y Javier Pérez Gil. La publicación, editada por la Universidad de León como resultado del convenio firmado en 2013 por esta institución con la Univer-

sidad de Valladolid y el Ayuntamiento de Grajal de Campos, reúne catorce textos sobre esta villa, un lugar singular de la provincia de León catalogado bien de interés cultural como conjunto histórico desde 2007, que reclamaba un estudio integral del rico patrimonio histórico-artístico que afortunadamente aún mantiene *in situ*.

Tras un primer acercamiento a los elementos sociales, culturales y económicos que la han caracterizado, J. L. Solana y J. Pérez Gil adelantan la voluntad integradora e interdisciplinar del equipo investigador con un segundo texto en el que reconsideran, desde postulados teóricos, la noción de paisaje urbano histórico y su validez como figura de protección que engloba otros aspectos a pro-

teger como la actividad humana consuetudinaria o el entorno ecológico. Por tanto, desde un primer momento se reivindican en el libro, además de los asuntos tradicionalmente propios de los estudios histórico-artísticos, otras cuestiones que posteriormente gozan de estudios particularizados, por ejemplo, la delimitación espacial, las características geográficas de la población o su conexión con el territorio circundante tratadas en los textos de L. Santos y Ganges. Asimismo, se ponen de relieve otras especificidades de Grajal respecto al reto de poblaciones de Tierra de Campos: la ocupación secular del emplazamiento trazada a través de los vestigios arqueológicos en el ensayo de J. M. Vidal Encinas o la historia medieval de la villa y sus vínculos con la monarquía y el importante Monasterio de Sahagún, tal y como H. Salvador Martínez remarca en su contribución.



Por otro lado, el lector podrá comprender gracias a estas aproximaciones cómo el desarrollo de una cultura gastronómica y económica alrededor de la producción vitivinícola influyó decisivamente en la historia de la vida cotidiana de Grajal y en la conformación del paisaje y el subsuelo urbano. De este modo lo revelan las ordenanzas municipales que reglaban la producción y venta, así como la documentación histórica sobre sus bodegas subterráneas analizadas en un texto

ex profeso de J. Pérez Gil y V. Jimeno Guerra. Este recurso a la etnología y su convergencia con la historia de la arquitectura antecede la catalogación de la edificación vernácula en la villa y la comarca desarrollada por F. Linares García en un ensayo rico en imágenes y comparativas establecidas gracias a la documentación gráfica histórica.

Por tanto, en este libro se han conjugado pertinentemente la relación entre la construcción de la historia secular de Grajal con el estudio de las actuaciones monumentales de sus propietarios durante la Edad Moderna. La familia Vega, enseñorizados de esta villa en el siglo XV por voluntad regia, intervinieron en su urbanismo con el objetivo de convertirla en una ciudad condal: centro simbólico y administrativo del estado territorial formado por la casa nobiliaria.

Cabe destacar en primer lugar el capítulo firmado por J. García Nistal que examina la fortificación de Grajal de Campos desde la mota medieval hasta la construcción del siglo XVI que hoy podemos visitar, adaptada ya al uso balístico moderno. En este capítulo, el autor analiza el castillo de Grajal de Campos inserto en la red de poblaciones del señorío formado por Fernán Gutiérrez de Vega en el valle de Valderaduey a partir de la segunda década del siglo XV como un "símbolo de poder, justicia e imagen proyectada por su señor". Así, incide el autor en el traspaso hereditario de la villa en 1513 a Hernando de Vega, nieto de Fernán Gutiérrez de Vega, cuando el castillo enfrentó la transformación hacia su fisonomía actual desde su estructura en tapial o adobe con barbacana o antemuro hacia una fortificación artillera similar a las *rocche* italianas. En este sentido destaca la habilidad del autor para enlazar la trayectoria de Hernando de Vega al servicio de los monarcas como una relación útil para explicar las innovaciones de esta fortificación. Así demuestra cómo su participación en los últimos años de la Guerra de Granada y los cargos de gobernación y alcaldía al servicio de la Corona supusieron un aprendizaje que don Hernando supo trasladar a Grajal. De ahí que García Nistal concluya justamente

que el mantenimiento de algunos elementos bajomedievales de fuerte impronta simbólica, pero poco eficaces en el uso de la artillería, no pudiesen explicarse por la impericia del señor de Grajal, sino como una elección consciente de una escenografía simbólicamente autoritaria que conservase la memoria del poder en sus habitantes.

El capítulo dedicado al palacio ocupa la mayor extensión en el libro y está firmado por M. D. Campos Sánchez-Bordona y J. Pérez Gil. En el texto se comprende cómo la residencia se construye en el siglo XVI como ordenador del escenario urbano, fruto de las aspiraciones de sus tres principales comitentes: Hernando de Vega, su esposa Blanca Enríquez y su hijo Juan de Vega. El texto combina el análisis de los elementos constituyentes del conjunto áulico junto a su proyección hacia la parroquia de San Miguel Arcángel y al urbanismo de la villa, con un amplio conocimiento del panorama arquitectónico del Quinientos hispano. De este modo, los autores ayudan a comprender la adecuación de su arquitectura a los usos cotáneos de confortabilidad combinados con los métodos de representación y exhibición del poder en Castilla, manteniendo como referente principal las iniciativas de la poderosa familia Mendoza.

Mención especial merecen las indagaciones contenidas en este capítulo sobre los conocimientos arquitectónicos de sus patronos gracias a sus ocupaciones y relaciones en la corte de la monarquía hispánica, asunto de gran interés que se complementa con el ensayo de E. Bermejo Malumbres sobre la actividad de Juan de Vega durante su virreinato siciliano. Por último, V. Jimeno Guerra cataloga las reliquias y los relicarios depositados en la iglesia de San Miguel Arcángel por Leonor Osorio, esposa de don Juan, con el objetivo de subrayar su patronato sobre el templo, remarcar su condición de benefactor y conseguir beneficios para sus almas.

El contenido se acompaña de un amplio número de imágenes a color y en blanco y negro, así como de algunas planimetrías de

los edificios, el urbanismo de Grajal y mapas de la comarca que facilitan la aproximación del lector a este enclave tan necesitado de una revitalización que facilite la conservación de su patrimonio. Los beneficios de las nuevas tecnologías no han pasado desapercibidos para el equipo investigador que también ha incluido la contribución de empresas de recreación tridimensional bajo la coordinación de especialistas universitarios de Cantabria y Valladolid. De este modo, resultan particularmente útiles los modelos virtuales del urbanismo de Grajal, cuya metodología se explica pormenorizadamente por Ó. J. Cosido Cobos en un texto muy clarificador. La publicación se cierra retomando el contenido inicial con una aportación conjunta de V. Pérez Eguiluz y J. L. Lalana Soto sobre las características de la población que se nutre del análisis de datos demográficos, legislativos y urbanísticos que clarifican el expediente de protección de 2007. Finalmente, una última evaluación a modo de epílogo redactada por L. Santos y Ganges sobre las estrategias puestas en marcha por el ayuntamiento de la localidad, y otras aún pendientes, pone de relieve la perentoria salvaguarda de un conjunto que merece estar, como esta publicación lo acredita, entre los puntos significativos del patrimonio histórico-artístico español.

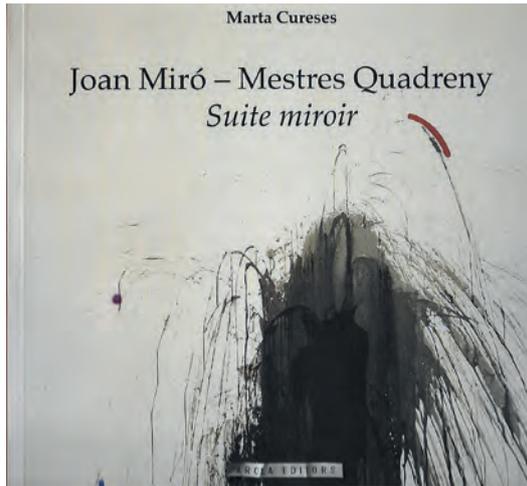
Sergio Ramiro Ramírez

Universidad Complutense de Madrid

- CURESES, Marta, *Joan Miró-Mestres Quadreny. Suite miroir*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2017. 178 páginas, 242 ilustraciones.

Plantea en este libro Marta Cureses, profesora de la Universidad de Oviedo, una interesantísima incursión en el mundo de la música experimental y sus relaciones con la pintura a propósito del estudio que realiza sobre los catalanes Joan Miró y Josep María Mestres Quadreny. Se trata, por tanto, de un texto que supera la estricta linealidad que impone un análisis centrado en un arte concreto, adentrándose por el contrario en el difícil objetivo de establecer nexos o inte-

rrelaciones entre formas de expresión aparentemente muy distanciadas, como son la música y la pintura; todo ello contando con una excelente aportación de escritos y declaraciones de ambos creadores y un buen soporte de imágenes a color y blanco y negro que hacen de su lectura una experiencia atractiva y grata.



No se propone la autora en este estudio un desarrollo estrictamente cronológico, sino que cada capítulo del mismo se organiza en torno a determinados temas de los que participan tanto Miró como Mestres Quadreny desde la especificidad de sus respectivos lenguajes artísticos. Por otra parte, Cureses deja ver ya en la primera parte del libro cómo a pesar de la diferencia de edad entre el pintor y el músico, ambos participan de una actitud creadora llena de complicidades que permiten encontrar analogías en sus respectivos trabajos. Los dos comparten un carácter transgresor en su actividad creadora y, a pesar de la importancia del azar, no hay una renuncia a un cierto orden que aleja las obras de los planteamientos más irracionales asociados al surrealismo. Se entiende mejor esta cercanía cuando la autora señala la dimensión musical de series mironianas como las *Constelaciones* (1939-41) y la importancia de la correspondencia mantenida por el artista catalán con compositores como Messiaen, Varèse, John Cage, Stockhausen o Pierre Boulez. Por su parte, Mestres Qua-

dreny, que comparte con Miró la amistad con la figura clave de la vanguardia catalana que fue Joan Prats, mostró pronto un interés por una línea experimental, representada inicialmente por el serialismo, y luego por la música estocástica y la aleatoriedad, a lo que habría que añadir, gracias a la influencia de Joan Brossa, el *happening*.

Una primera aproximación temática que busca la relación entre ambos creadores tiene al ballet y a las bailarinas como asuntos centrales. Miró, que conoce a Mestres Quadreny por primera vez en 1953, se había iniciado en la pintura para ballets ya en los años veinte, cuando, junto a Max Ernst, trabaja en los decorados y vestuarios de *Romeo y Julieta* de Diaghilev. Procede la autora en este capítulo a desvelar la preferencia de ambos artistas por el mundo del baile y la danza, señalando determinados momentos significativos como el que corresponde a las tres obras ideadas por Mestres Quadreny en 1962 en colaboración con Brossa (*Roba i ossos*, *Perit diumenge* y *Vegetació submegida*), para las que se solicita los decorados a Miró; colaboración que finalmente se vio abortada. Obras claves de Mestres, como la *Suite bufa* (1966), no solamente está pensada a partir de una obra de Miró, sino que también coincide con este y otros autores como Tristan Tzara en la importancia del azar en su gestación. En fin, otra, *L'armari en el mar* (1978), se asocia a la producción mironiana a través del personaje de la bailarina.

Por otra parte, será a través del análisis que Cureses realiza sobre la obra titulada *Cop de poma* (1962) cómo se pone de manifiesto el grado de colaboración entre artistas de la vanguardia catalana de la postguerra, pues a la participación de Miró con sus grabados hay que añadir no solamente la de Mestres, sino también la de Tàpies, Brossa y Villèlia. Precisamente las obras móviles de Villèlia y también las de Calder sirven de inspiración al músico catalán para la creación de *Invençions mòbils*, también de 1962. Son años en los que las relaciones entre Miró y el músico se vuelven más estrechas y quien dice Miró dice también el círculo de amigos ligados

a Joan Prats, como son Artigas, Josep Lluís Sert, Calder y los ya citados Tàpies, Brossa y Villèlia. A todos ellos dedicará más adelante Mestres Quadreny la suite *Mirall de sorra* (2007), un homenaje a un pasado compartido. La autora no olvida en cualquier caso que el propósito fundamental del libro no es otro que el de valorar las relaciones existentes en los procesos de creación del pintor y el músico, algo que en este apartado se subraya de manera especial cuando se refiere a piezas como *Triade per a Joan Miró*, la primera que dedica al pintor (1962), donde, por ejemplo, la superposición de sonidos tiene su correspondencia en el repinte de varias telas del periodo mironiano de las *Constel·lacions*. Más adelante, en el *Trío* (1968) dedicado a Miró, Mestres saca a relucir algo tan esencial en la obra del primero como es el proceso de metamorfosis.

Se interesa Cureses en el siguiente capítulo de su libro por las relaciones de Mestres con la experimentación derivada del mundo de la informática, en el que se inicia en gran medida por influencia de Abraham Moles. Entre Mestres y Miró se interpone también la figura de Edgar Varèse, impulsor de la música concreta y entusiasta del románico catalán. En todo caso, como resultado del interés del músico catalán por integrar las nuevas tecnologías en los procesos de creación musicales surge en los años setenta el proyecto Phonos, que cuenta con la colaboración técnica de Lluís Callejo. Resultado temprano de esta colaboración y el uso del ordenador es *Ibèmia* (1969), una obra que le permite a la autora, basándose en observaciones de Carlos Barral, establecer nexos con la creación mironiana por la naturaleza mural de la partitura de Mestres. De hecho, la coincidencia, aparentemente no buscada, con el *Mural IBM* de Miró resulta ciertamente sugerente. También concibe Mestres como gran mural la pieza *Doble concert* (1970), definida por el músico como un continuo de sonoridad. Será, sin embargo con *Aronada* (1971), y, sobre todo, con *L'Estro aleatori* (1973-78), cuando el compositor catalán lleve a cabo su apuesta más arriesgada por los

procesos aleatorios, a la vez que no olvida la dimensión mural, tan querida por Miró.

En coherencia con el estudio comparativo de las características aquí subrayadas, cabe pensar también en las posibilidades que ofrece el diálogo con el arte del pasado y cómo este se interpreta desde la perspectiva personalísima de los dos artistas considerados. En el capítulo titulado «*Intérieurs hollandaises, campos de probabilidad*», la autora atiende a las obras de Miró que llevan el mismo título, obras que resultan de una reflexión sobre la pintura barroca holandesa, especialmente la representada por Jan Steen, transformada en imágenes que se alejan de la delectación de lo cotidiano y son resultado de una inquietante metamorfosis de la figura humana y animal. En términos semejantes cabe hablar también de sus retratos imaginarios, elaborados también a partir de pinturas del pasado. Hay, por tanto, una mirada a la historia que en el caso de Mestres Quadreny se concreta de forma elocuente en las piezas de *Sonades sobre fons negre* (1982), donde procede a transformar de manera aleatoria obras de Bach, Beethoven, Chopin y Liszt. Además, para Cureses las *Sonades* suponen un momento clave en la historia creativa de Mestres, toda vez que con ella se abren nuevas posibilidades expresivas a través de una composición muy determinada por los procedimientos del azar. En la misma línea interpretativa de las *Sonades sobre fons negre* sitúa la autora la *Simfonia I en mi bemoll major* (1983), obra con la que Mestres profundiza en la recreación de elementos preexistentes al modo de Miró, esta vez tomando como referencia la *Sinfonía n.º 3 (Heroica)* de Beethoven, como muy bien explica el propio Mestres en unas declaraciones recogidas en el libro.

En la última parte del libro, la autora apunta a otro eje temático muy sugerente, como es el mundo del circo y el carnaval, tan presente en la vanguardia histórica, en la obra de Picasso y en la de los surrealistas, por supuesto también en la de Miró. Es ahora cuando se quiere subrayar además la gran importancia de la relación mantenida

entre Mestres Quadreny y Joan Brossa, que se extiende de 1959 a 1993. En este contexto se valoran obras de Mestres como *Satana* (1962), *Concert per a representar* (1964), *Conversa* (1965) y, la más relevante, la ya citada *L'armari en el mar* (1978). Significativamente, la obra que cierra la colaboración de Mestres y Brossa será un homenaje a Joan Miró: *Acció per a Joan Miró* (1993). La naturaleza experimental de estas obras se entiende perfectamente cuando se explica, por ejemplo, que en *Satana*, son los ruidos y sonidos emitidos por los actores los que sustituyen a la música y el texto. Cureses se interesa también en este capítulo por *Carnaval del arlequín* (1925), una pintura cuyo proceso de creación es explicado por el propio Miró como resultado de unas vivencias alucinatorias, lo que le permite a la autora establecer una relación con *Homenatge a Robert Gerhard* (1977), una pieza de Mestres basada en una experiencia onírica. En fin, otras relaciones, como la que se establece entre el *Ballet romántico* (1974) de Miró y el *Carnaval* del Liceu (1997) de Mestres, redundan en la especificidad del tema y en la importancia de los procesos azarosos en la realización de la obra de ambos.

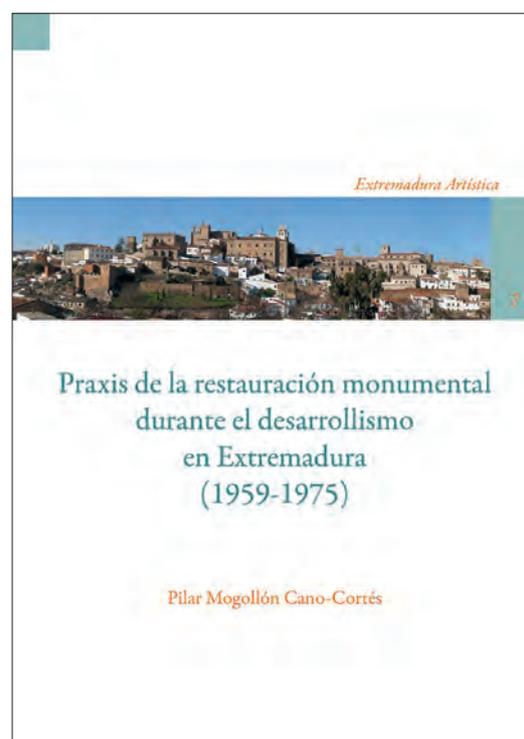
Remata Cureses su estudio comparativo con un capítulo final dedicado a la importancia visual y plástica de la escritura, también del collage. Siguiendo esta dirección tan importante en la obra de Miró, calificado con toda justicia como pintor-poeta, encontramos probablemente las producciones más atrevidas de Mestres, aquellas en las que la valoración plástica de la escritura musical (véase el ejemplo de *Self-Service*, de 1973) deriva hacia la pura música visual; esto es, aquella en la que las partituras están pensadas para ser contempladas únicamente, como sucede con *Cançonner* (2001), o *Sac de sons* (2008), por citar algunos ejemplos nada más. Con anterioridad, la partitura visual titulada *Homenatge a l'amic* (1992) había servido una vez más de testimonio de los lazos profundos de afecto y compenetración artística habidos entre los dos creadores que son estudiados en este magnífico libro con una profundidad estimable y al que hemos que-

rido aquí acercarnos mediante esta breve y limitada aproximación.

José Luis de la Nuez Santana
Universidad Carlos III de Madrid

- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2017. 201 páginas, 68 ilustraciones.

Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975) ingresa, con derecho propio, en la selecta nómina de contribuciones que en los últimos años han abordado la restauración monumental durante el franquismo mediante un renovado enfoque teórico y metodológico que favorece el desarrollo crítico de la literatura dedicada a esta disciplina. Y lo hace desde un planteamiento en el que rigurosidad científica y discurso didáctico se asocian para ofrecer al lector una audaz revisión sobre los principales criterios empleados en las labores de conservación y restauración llevadas a cabo en Extremadura a lo largo de la denominada etapa del desarrollismo.



Estructurado en cuatro capítulos, su autora, la profesora Pilar Mogollón Cano-Cortés, parte de otros tantos hitos del patrimonio extremeño para desgranar conceptos como los de autenticidad y analizar prácticas como las emprendidas en los conjuntos histórico-artísticos para configurar itinerarios, la adaptación de edificios históricos a nuevos usos o el traslado de monumentos. Una tarea para la que se vale de un amplio repertorio de fuentes documentales y gráficas –estas últimas de gran valor ilustrativo– y con la que también revela tanto el particular contexto político, social y cultural en que se gestaron estas actuaciones, como el papel desempeñado por algunos de los principales protagonistas de la restauración monumental del momento.

En el primer capítulo del libro se aborda el concepto de autenticidad a través de un análisis crítico de la iglesia del monasterio de Guadalupe (Cáceres). La autora parte para ello del estudio de los añadidos y transformaciones a los que se vio sometido el edificio a lo largo de los siglos para desembocar en la labor restauradora del arquitecto Luis Menéndez-Pidal, quien intervino ampliamente en el conjunto con la finalidad de dotarlo de la infraestructura necesaria para acoger y potenciar el turismo y cuya práctica de reintegraciones habilita a la investigadora a ahondar sobre el tema de los falsos históricos, al tiempo que desenmascara algunos de los criterios restauradores empleados con asiduidad durante el periodo franquista.

En estos años del desarrollismo, especialmente a partir de la década de los sesenta, también despertó una conciencia e interés por la conservación y renovación de los conjuntos histórico-artísticos, tema al que se dedica el segundo capítulo del libro proponiendo como paradigma el caso de la ciudad de Cáceres, en la que el Régimen, atendiendo a la creciente demanda turística, puso en marcha diferentes actuaciones. A lo largo de este apartado, se invita al lector a conocer las planificaciones y ordenaciones acometidas en el Cáceres intramuros y la codificación y configuración de un itinerario turístico

con el que se pretendía que lo monumental, ambiental y la historia cobrasen vida. Para ello se estudian labores como la liberación parcial de la cerca almohade, la nueva pavimentación e iluminación o el aislamiento de edificios monumentales –amén de otras intervenciones en edificios históricos en las que se observan criterios intervencionistas y conservadores a partes iguales–, con las que el arquitecto José Manuel González Valcárcel renovarían definitivamente el aspecto del casco histórico.

El tercer capítulo nos sumerge en la reutilización de edificios históricos para albergar nuevos usos. Una práctica común durante el franquismo para cuya valoración se propone el ejemplo de un palacio señorial de la ciudad de Badajoz, que la historiografía identificó con titubeos e imprecisiones como la casa-palacio de los Duques de la Roca o Condes de Feria. El edificio, que presentaba las características de una casa fuerte y que se encontraba emplazado dentro de la alcazaba almohade, se hallaba en un avanzado estado ruinoso cuando, en 1971, se aprobó el proyecto de los arquitectos José Menéndez-Pidal y Manuel Cuadrado para recuperarlo y convertirlo en Museo Arqueológico de Badajoz. El capítulo tercero desvela las vicisitudes de esta ardua y prolongada empresa de adaptación museográfica, que aún a comienzos del presente siglo ha tenido que hacer frente al reto de la revitalización de un área aislada de la ciudad.

Para completar el recorrido por la restauración monumental en Extremadura, la autora dedica el cuarto y último capítulo a otra de las asiduas prácticas instauradas durante el desarrollismo: el traslado de monumentos. Se aborda en este caso el obligado traslado de las ruinas de la antigua ciudad romana de Augustobriga ante la inminente construcción del embalse de Valdecañas (Cáceres) en el río Tajo, para lo que reconstruye, a través de un riguroso análisis documental, el proceso de estudio y excavación de los restos romanos, así como las operaciones de desmonte, traslado y remontaje posteriores. Unos procesos que permiten a la autora eva-

luar los criterios seguidos y sacar a la luz las aportaciones del arqueólogo Antonio García y Bellido y de los arquitectos José Menéndez-Pidal y José Manuel González Valcárcel.

En suma, la publicación de la doctora Mogollón Cano-Cortés no sólo cubre el vacío existente sobre la restauración monumental en Extremadura durante la etapa del desarrollismo, sino que también aparece para contribuir al enriquecimiento de la literatura dedicada a esta disciplina y confirmar el renovado impulso que ha cobrado en nuestro país durante los últimos años.

Joaquín García Nistal
Universidad de León

- MORENO CUADRO, Fernando, *Iconografía de santa Teresa II. Las series grabadas*, Burgos, Grupo Editorial Fonte - Editorial Monte Carmelo, 2017. 300 páginas, 210 ilustraciones.

La representación de santa Teresa se convirtió en una de las más repetidas en el arte del Barroco, entre otros motivos porque desde el principio fue una santa muy popular al percibirla muy cercana la gente corriente, el pueblo llano de acreditada religiosidad, que veía en ella un ejemplo de virtud y una muestra de que la santidad era algo asequible para todo aquel que siguiera unos códigos de actuación que podían aplicarse también en la vida diaria de cada uno. No obstante, también fue elegida en el arte religioso oficial para protagonizar mensajes más complicados e intelectuales, destinados a las capas más ilustradas de la sociedad española, aportando así una dualidad en ciertas imágenes que se pudo conseguir gracias a la estudiada ambivalencia barroca. Por estas razones, entre otras que tienen que ver con la importancia de la orden religiosa que fundó o la propia inercia de los valores religiosos de la época que ella encarnaba de manera tan eficiente, la iconografía de santa Teresa es tan compleja y múltiple que necesita de estudios concienzudos y documentados para su esclarecimiento, como es el caso que nos ocupa.



El profesor Moreno Cuadro publica el segundo volumen dedicado a la iconografía de santa Teresa, continuando con la prometedora serie que irá viendo la luz en entregas sucesivas hasta llegar a la cuarta. Cada monografía tiene un eje temático distinto con la intención de explicar mejor y con mayor detalle tan amplio repertorio de una forma sistemática. De esta manera se facilita el acercamiento a todos aquellos interesados, por una u otra razón, en un tema tan diverso, además de ofrecer un método de organización fluido que los investigadores siempre agradecemos.

El libro aborda como cuestión principal el estudio de la estampa religiosa, materia que hasta ahora no había tenido mucha importancia en la historiografía de la historia del Arte, pero que últimamente diferentes investigadores la están prestando la atención adecuada debido a la vital importancia que tiene como medio para interpretar la iconografía de la época barroca; pero no solo por eso, sino porque incluso sirve para desentrañar la composición de muchos cuadros cuyos pintores, faltos de ingenio, recurren a los modelos presentes en los grabados. El asunto

to no es baladí, pues, como nos explica el autor, las series de estampas estaban pensadas por historiadores y teólogos relevantes con el fin de expandir una visión oficial que pudiera servir de referente a la cristiandad en general, surgiendo así las series dedicadas a la santa y otros santos y beatos miembros de la Orden.

El libro está organizado en dos grandes capítulos: *Las grandes series seiscientistas* y *Las series menores del setecientos*, marcando de antemano la diferencia, fundamentalmente cuantitativa, entre ambas, entendiéndose las segundas como una derivación de las primeras con las variaciones lógicas y necesarias para adaptarse a los cambios conceptuales y estéticos promovidos por el paso del tiempo y la evolución de la sociedad. A su vez, cada capítulo se divide en tres apartados para estudiar por separado los repertorios más destacados. En cada uno de ellos Fernando Moreno Cuadro no solo explica minuciosamente y con sobrada solvencia la iconografía patente en las estampas grabadas con una erudición envidiable, sino que también analiza y nos presenta las consecuencias artísticas de las mismas mediante la comparación con grabados, pinturas, relieves y esculturas posteriores que tomaron como patrón las imágenes estampadas previamente.

El primer capítulo comienza con el análisis de la serie inicial, *Vita B. Virginis Tere-siae*, publicada en Amberes en 1613, por lo tanto antes de su beatificación. A través de 25 estampas numeradas, marca el punto de partida para dar a conocer la vida de Teresa, causar admiración y mover los espíritus de los fieles hacia la imitación de vida tan ejemplar. Destaca el autor que 9 carecen de firma, 14 aparecen firmadas por Adriaen Collaert y el retrato que encabeza la serie lo rubrica Cornellio Galle, por lo que estamos ante una obra flamenca que relata la biografía de la santa mediante escenas escogidas y significativas de su trayectoria vital que puede considerarse como el origen de la compleja iconografía teresiana. Tuvo una amplia difusión por Europa y América y sirvió de modelo para diferentes artistas, como pone de

manifiesto Moreno Cuadro con su amplio conocimiento de la imagen barroca.

A continuación, en el apartado titulado *El recuerdo de las posiciones. De los testigos "de visu" a los testigos de referencia de la capilla Cornaro*, analiza el papel de los testigos que aparecen en los grabados, que tanta importancia tuvieron en el proceso de beatificación, mostrando como la espiritualidad de la santa fue observada directamente por diferentes espectadores que podían dar fe de lo acontecido ante cualquier tribunal para justificar su santidad, de la misma manera que asisten en directo al éxtasis de santa Teresa los personajes del palco de la capilla Cornaro en la magnífica obra de Bernini.

Termina el capítulo analizando las series publicadas en 1670 en Roma (*Vita effigiata et Essercizi Affettivi di s. Teresa di Gesu Maestra di Celeste Dottrina*) y Lyon (*La Vie de la seraphique Mere Sainte Teresa de Iesus, fondatrice del Carmes Déchaussez*), además de la versión que hizo de las mismas Arnold van Westerhout en 1715 para adaptarlas a los gustos estéticos del siglo XVIII (*Vita effigiata della Seráfica Vergine S. Teresa di Gesù Fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo*). Las dos diferencias principales de estas series son que no presentan orden cronológico y que llevan al pie sonetos con la intención de facilitar la comprensión y significado de la escena. Son series más amplias, con 68 escenas la romana y 54 la francesa, lo que amplía considerablemente el corpus iconográfico y permite incluir nuevos temas al tiempo que renovar la imaginería teresiana con la intención de abarcar más temas persuasivos.

El segundo capítulo trata las series menores del setecientos, consideradas así por el menor número de estampas y no por su importancia, que presentan interesantes novedades, principalmente porque, una vez que ya estaba establecida la iconografía básica, que podemos considerar canónica, se preocupan ahora de otras finalidades con un mayor carácter ideológico.

Comienza por el estudio de *Mistico ritratto della seráfica Vergine Santa Teresa de Gie-*

su dileneato con dieci meditazion sopra le di lei piu eroichi vertu, che possevo serviré per la novena, editado por primera vez en Módena en 1697 y reeditado varias veces a lo largo del siglo XVIII (1719, 1737...), que propone al devoto una meditación sobre las virtudes de la santa, explicitadas a lo largo de una novena, como los grandes valores espirituales que son un ejemplo a seguir.

En el segundo apartado se ocupa de dos series que tienen como principal objetivo destacar el excelso valor de la santa, utilizado como un medio eficiente para revalorizar de esa manera el de su Orden dentro del ámbito geográfico en el que se publican y al que van dirigidas. La primera, grabada por Anton Birkhart en Praga, estaba destinada a dar a conocer el Carmelo en la parte oriental de Europa, razón por la cual las estampas todavía se mantienen temáticamente en la tradición y repiten motivos ya vistos, pero estéticamente se aprecia una variación para adaptarse a los principios artísticos de su siglo.

La serie de Juan Bernabé Palomino para ilustrar las *Cartas y Obras de la Gloriosa Madre Teresa de Jesús*, editadas en Madrid en 1752, es la primera que se graba en territorio español. Podemos entenderla como una síntesis de conceptos carmelitanos con otros temas tradicionales que han sido renovados para calar mejor en la nueva sociedad española. Estilísticamente es un ejemplo del cambio que se estaba produciendo en el gusto, desde el Barroco al Neoclasicismo.

Por último, Moreno Cuadro analiza los grabados que los hermanos J. S. y J. B. Klauber hicieron para el libro del carmelita descalzo F. Anastasio de la Cruz, *Vita S. V. et M. Theresiae á Jesus Solis Zodiaco Parallela*. Lo curioso de esta obra es que plantea una relación entre la trayectoria biográfica de Teresa, desde su infancia hasta su muerte, y el Zodíaco, entendido este como la rueda de la vida dividida en 12 partes marcadas por las constelaciones, de manera que cada signo zodiacal se asocia a un hecho cronológico

vivido por santa Teresa, nombrada significativamente como *Parelion* (el otro Sol).

Este amplio estudio de las principales series grabadas sobre santa Teresa, le permiten a Fernando Moreno Cuadro desgranar la múltiple iconografía teresiana, mostrar la evolución estilística e ideológica llevada a cabo durante el Barroco, aclarar su adaptación a los distintos espacios geográficos con sus peculiaridades sociales o religiosas y, además, establecer las conexiones de los grabados con obras posteriores realizadas por artistas que utilizaron las planchas como inspiración o simplemente copiaron.

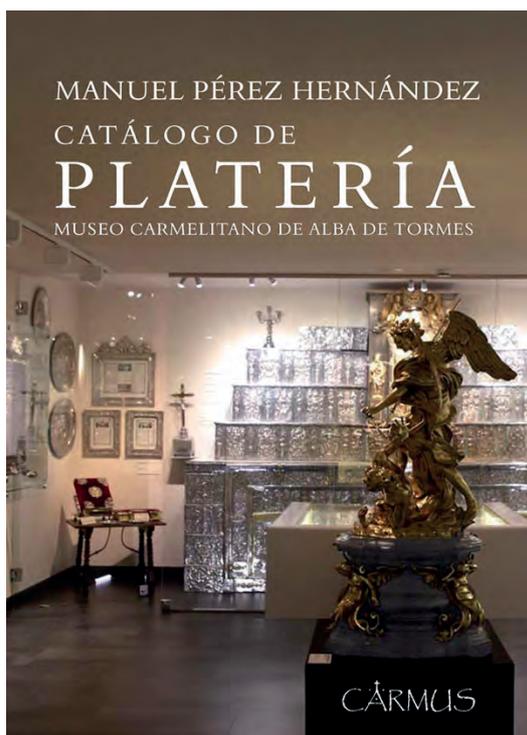
Nos mantenemos expectantes ante la esperada aparición de la nueva entrega de esta admirable obra sobre un tema iconográfico de continua actualidad.

Emilio Morais Vallejo
Universidad de León

- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Catálogo de platería. Museo Carmelitano de Alba de Tormes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y CARMUS. Museo Carmelitano de Alba de Tormes, 2017. 222 páginas, 137 ilustraciones.

El estudio de la platería del Museo Carmelitano Teresa de Jesús (CARMUS) de Alba de Tormes se inicia estableciendo los objetivos del trabajo, que son el conocimiento de los objetos de orfebrería expuestos en él y la valoración de este patrimonio artístico en el marco de la historia y vida conventual de la Orden en la localidad. De entrada, vaya por delante que este libro, de formato y extensión adecuados al objeto de estudio, del profesor Manuel Pérez Hernández, gran especialista en la materia –como se pone de manifiesto en la metodología, notoria claridad expositiva, corrección lingüística y léxica, y bibliografía especializada empleadas–, da a conocer de manera rigurosa a la comunidad científica la espléndida colección de piezas de orfebrería conservadas en el convento de carmelitas descalzas de Alba de Tormes, hasta hoy inédita casi en su totalidad, a excepción de los relicarios del brazo y del co-

razón de la Santa, el frontal y gradas de altar de la iglesia (que labrados en 1743 ó 1746 se atribuyen al platero salmantino Francisco Villarroel) y aquellas obras, muy pocas por otra parte, que han formado parte de alguna exposición, careciendo el resto hasta el momento de estudios previos al haber estado guardadas en la clausura.



De entrada, se aborda de manera precisa la formación del magnífico tesoro que custodia esta comunidad carmelitana a través de *Los donantes*, de las personas que lo hicieron posible a lo largo del tiempo, desde monarcas, obispos o nobles, hasta las propias hermanas que allí se recluyeron o los anónimos devotos que veneraban a la Santa fundadora en el lugar donde reposan sus restos. En este capítulo, clave para entender y valorar en su justa medida la “colección” de platería del Museo, se abordan las piezas más sobresalientes y su relación con los comitentes, precisando su procedencia y el nombre, momento y motivo de la donación, aludiendo incluso a algunas de gran relevancia que no nos han llegado.

A continuación, los capítulos sobre *Los artistas y sus marcas* y *Las piezas. Tipologías y estilos*, facilitan, gracias a la minuciosa búsqueda documental llevada a cabo, la comprensión de los valores de las obras estudiadas, identificando la procedencia de las creaciones, sus autores conocidos o posibles, el sistema de marcaje conservado o la tipología y estilo de los objetos, además de la peculiaridad formal que tienen algunos y el uso litúrgico, y también socio-religioso, que se les dio por parte de la comunidad en su vida cotidiana. Así, en un amplio recorrido por la platería de diversos centros, de los que el autor demuestra un gran conocimiento, el profesor Pérez Hernández analiza piezas orientales, hispanoamericanas, italianas, francesas, británicas o españolas.

En el pormenorizado *Catálogo*, siguiendo un orden cronológico y por tipos desde el siglo XVI al XX, se analizan con rigor y minuciosidad todas las piezas del excelente tesoro carmelitano de Alba de Tormes, un total de 137, aportándose datos técnicos, descripción y análisis formal, y los datos históricos de cada una de ellas. De este extraordinario conjunto destacan, solo a manera de muestra, obras de gran relevancia como la custodia de origen romano regalada por Antonio Álvarez de Toledo, virrey de Nápoles y presidente del Consejo de Italia, entre 1622 y 1629; por su complejidad y calidad el escaparate procedente de Trapani conocido como “la alhaja”, que muestra en su interior un relieve de marfil con el tema de la Anunciación rodeado de un marco de plata, cobre, coral, nácar y piedras preciosas; o por su rareza dos piezas perfectamente conservadas de arte urushi-Namban, en concreto un atril y una arqueta-relicario, realizadas en Japón hacia el 1600. Por último, el trabajo se cierra con una amplia, completa y actualizada *Bibliografía*.

Este libro, que está llamado a convertirse en un estudio de referencia para el conocimiento de la historia de la platería, tanto en el ámbito nacional como internacional, ve avalada su calidad científica por la metódica presentación de sus contenidos y por la

fundamentación crítica de las afirmaciones, hechas a partir de las abundantes referencias documentales obtenidas en el archivo del convento y de una apropiada interpretación de las referencias bibliográficas consultadas. Por todo ello, consideramos que este libro resultará de gran interés para los especialistas en las artes decorativas, sobre todo en la platería, pero también para un público/lector más generalista, profano incluso en este campo pero interesado en conocer las vicisitudes y parámetros de valoración de las obras de orfebrería expuestas en el Museo Carmelitano de Alba de Tormes.

Eduardo Azofra
Universidad de Salamanca

- PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *La imaginería medieval en Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos y Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2015. 272 páginas, 343 ilustraciones.

El libro *La imaginería medieval en Zamora (siglos XII-XVI)* viene a llenar un hueco bibliográfico y contribuye a ampliar el conocimiento de la imaginería medieval hispana que algunos autores como Franco Mata y Ara Gil ya habían desarrollado para otros territorios próximos como las provincias de León y Valladolid y se presenta como una obra de referencia para el estudio de la escultura del antiguo reino de León en la Edad Media.

Los autores, tras plantear el estado de la cuestión recurriendo a la no muy abundante y específica bibliografía precedente, en la que destaca el Catálogo Monumental de la Provincia y algunos estudios pioneros de Sánchez Rivera, trazan las líneas generales de su trabajo en tres grandes capítulos. En primer lugar, se analizan las piezas románicas conservadas en Zamora, un catálogo de apenas 16 esculturas, ejecutadas esencialmente en madera, aunque también hay algunas realizadas en piedra cuyas tipologías se reducen a las de Cristo Crucificado y la Virgen con el Niño, donde se reproducen los

modelos característicos de otros territorios lo que prueba la fluidez en la circulación de las formas. El análisis de estas piezas se detiene en las modificaciones que han vivido a lo largo de los tiempos sobre todo en lo referente a las transformaciones en su policromía.



Mucho más amplio es el estudio de las producciones góticas del siglo XIII al XVI cuyo catálogo está conformado por varios centenares de esculturas labradas sobre todo en madera, pero también en piedra. Dominan las imágenes de Cristo y de María, aunque comienzan a desarrollarse otras representaciones iconográficas ligadas al culto a los santos. En las tallas de Cristo Crucificado, sobre todo del siglo XIV, destaca el notable conjunto de imágenes del denominado grupo tipológico del *Cristo Patético*, definido por un notable expresionismo y que contrasta con las formas de otros crucificados que, aunque evolucionados, derivan de la tradición románica. Llama la atención el amplio conjunto de Calvarios conservados (siglos XIII al XV) así como de las tallas de Cristo Yacente, sin duda vinculados a ceremoniales de carácter paralitúrgico. No falta un

buen número de representaciones de Cristo Maestro en las que se atestiguan las profundas relaciones con la escultura monumental. Los autores logran trazar la evolución de la imaginería mariana zamorana a través de un amplísimo conjunto de obras en el que se hace un enorme esfuerzo en lo relativo a la organización de estas piezas en distintos subtipos. Muy interesante es el análisis de la imaginería en piedra, ligada en algunos casos a la arquitectura (como los grupos de la Anunciación entre los que destacan los de La Hiniesta, Toro y Benavente), y a los monumentos funerarios. Otras piezas, ejecutadas en ese material, evidencian modelos ampliamente difundidos en la península como el de la Virgen Blanca.

El estudio se cierra con el acercamiento a un conjunto de piezas vinculadas a maestros nórdicos con tallas bien importadas (de los talleres de Malinas) o bien realizadas por profesionales de estas tierras instalados en los territorios españoles. La figura de Alejo de Vahía se halla perfectamente representada en la magnífica Virgen de la Leche de Morales del Vino que constituye una de sus más destacadas producciones o en el Crucificado de Villafáfila. La tradición tardogótica, ya en los años iniciales del siglo XVI, queda representada en algunas figuras como Gil de Ronza y Juan de Bruselas, escultores a los que se les han asignado un grupo de obras de caracteres retardatarios.

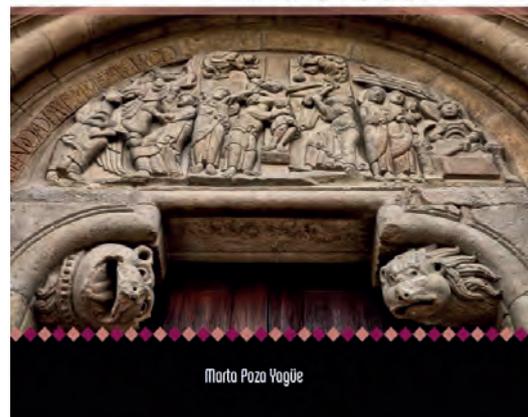
En definitiva, nos encontramos ante una obra de gran importancia, fruto de un profundo conocimiento del territorio y de la bibliografía preexistente, que nos presenta de manera ordenada por momentos cronológicos, tipos iconográficos y materiales un amplio conjunto de piezas, muchas de ellas escasamente conocidas y que desde estos momentos se convierte en un estudio ineludible a la hora de trazar el panorama de la escultura medieval en Castilla y León y en España.

René Jesús Payo Hernanz
Universidad de Burgos

- POZA YAGÜE, Marta, *Portadas románicas en Castilla y León. Formas, imágenes y significados*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2016. 264 páginas, 211 ilustraciones.

La obra que pasamos a reseñar es producto de un trabajo de investigación con el que la autora obtuvo su título de Doctor. Por lo tanto, la versión que hemos leído es un segundo esfuerzo para adaptar una ingente cantidad de información a las 264 páginas del libro.

portadas ^{de} Castilla y León
románicas
formas, imágenes y significados



Aunque la fecha de publicación ya no es reciente, los tiempos marcados por la llegada del volumen al Instituto de Estudios Medievales de la Universidad leonesa y la edición anual de la revista *De Arte*, han demorado un poco esta reseña.

El interés del trabajo es grande para todos los que se dedican al estudio de la Historia del Arte medieval español. Pero, además, es interesante ver que las investigaciones que en la actualidad se están haciendo en este campo del Arte Románico se van sustentando sobre anteriores indagaciones que se han venido realizando, sistemáticamente, desde, al menos, los últimos treinta años.

Por lo tanto, nos encontramos ya ante un trabajo que se quiere alejar del acercamiento formal a la obra de arte, aunque no tendrá más remedio que recurrir a ciertas descripciones para poder hacer más clara la disertación, pero lo que de verdad importa es intentar llegar a una interpretación más profunda del significado de los accesos a los edificios románicos.

El objetivo que se ha propuesto la autora es muy ambicioso ya que tuvo que revisar un buen número de portadas diseminadas por un territorio muy extenso. Por otra parte, la calidad de las obras difiere mucho de unas a otras y el número de realizaciones insertas en zonas rurales, secundarias, es importante; junto a todo ello, los estados de conservación no siempre son óptimos, lo que dificulta la lectura de la escultura. Además, no es uniforme el tipo de edificios en los que se encuentran las puertas, pues se tienen que analizar desde iglesias parroquiales, de más o menos entidad, a catedrales o monasterios de mayor o menor envergadura. Todas estas circunstancias han debido ser tenidas en cuenta a la hora de valorar el sentido y significado de los conjuntos desde el punto de vista iconográfico y simbólico.

El trabajo, en el que se advierte su origen científico, pormenorizado y riguroso, se desarrolla a lo largo de cuatro capítulos, en los cuales, tras una presentación del asunto a estudiar, se va avanzando en su conocimiento, con la ayuda de la bibliografía pertinente, para intentar desentrañar el valor intrínseco de las portadas.

Para ello, se hace, desde el segundo epígrafe, una revisión, provincia por provincia, de los ejemplos más destacados con su contenido figurado y, como la propia autora dice en la página 26, un mapa facilitaría la comprensión de lo expuesto. Esperemos que en la reedición de la obra se incluyan estos instrumentos gráficos.

Este comienzo más descriptivo, pero necesario, provocará que, posteriormente, al tratar los asuntos iconográficos, se tenga que volver a incidir en formalismos ya vis-

tos, por lo que, en ocasiones, resulta algo repetitivo el discurso. No obstante, es inevitable en un estudio académico, que busca asegurar los antecedentes y los porqués del razonamiento con precisión minuciosa, que la exposición, a veces, sea reiterativa.

Por lo que respecta a la interpretación simbólica global de los conjuntos, nos encontramos, como es habitual en este periodo, con dificultades para poder entender las imágenes de forma completa, ya que aunque, a veces, hallemos fuentes medievales que nos ayudan a su comprensión, no podemos estar totalmente seguros de su pertinencia para el caso que nos ocupa, ya que faltan eslabones textuales directos y generalizar es arriesgado. Por otra parte, cada cierto tiempo, las publicaciones sobre ciertos asuntos que están muy presentes en la plástica románica, como pueden ser, por ejemplo, las representaciones de la lujuria, la soberbia y la simonía, nos demuestran que existen más lecturas a tener en cuenta que las clásicas consabidas.

Además, como es propio de un libro con espacio limitado, es imposible incluir en los aparatos críticos todas las versiones interpretativas, que, para colmo, dejan de estar actualizadas rápidamente. Ya la autora lo advierte y para el caso de la provincia de León el recorte es evidente. En esta línea, echo de menos un listado, escogido y ordenado, de bibliografía final que considero muy útil e instructivo para nuestros estudiantes.

Como colofón, debo resaltar que la puerta de un templo medieval, estudiada como lugar de acogida que llama la atención y muestra, generalmente, un mensaje a los fieles que vayan a franquearla, es un concepto que se ha demostrado, sin ambages, en este trabajo.

María Concepción Cosmen Alonso
Instituto de Estudios Medievales.
Universidad de León