

BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza-Forma, 1988.

Maria José Martínez Justicia

En un momento de gran actividad restauradora en nuestro país, y a los 25 años de su publicación (Roma, 1963), Alianza Editorial nos ofrece la primera versión española de esta trascendente obra de Brandi, traducida por Maria Angeles Toajas Roger, siguiendo la reimpresión hecha por Einaudi en 1977 que incluye, además, el texto íntegro de la *Carta del Restauro 1972*.

Hasta ahora quienes nos hemos visto obligados a manejar el texto brandiano, hemos recurrido a la versión que ofrece la *Enciclopedia Universale dell'Arte* que en el vocablo *restauro* lo incluye con ligeras variantes condicionadas por la necesidad de resumir que una enciclopedia exige.

Como el mismo Brandi afirma en la "Advertencia" preliminar a la edición italiana de 1977, esta obra es el resultado de sus experiencias como director del "Istituto Centrale del Restauro" (ICR) de Roma, que él mismo había fundado en 1939 y dirigido hasta 1960, fecha en la que pasó a ocuparse de la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Palermo.

El libro presenta tres partes diferenciadas. En la primera, bajo el título general de "Teoría de la restauración", se recogen una serie de apartados a través de los cuales Brandi formula su teoría, partiendo de la definición del concepto de restauración en general -toda intervención encaminada a poner en funcionamiento un objeto producto de la actividad humana-, y de restauración artística, donde el concepto de restauración adquiere un significado diferenciado que está determinado por la propia naturaleza de la obra de arte y su finalidad.

Así pues, para Brandi la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad histórica y estética. La obra de arte es un producto especial de la actividad humana y se constituye como tal a partir de un reconocimiento singular que se produce en la conciencia del espectador y que es lo que la diferencia del resto de los objetos.

Por otra parte, toda obra de arte posee una doble función: una función práctica y una función figurativa. Y es esta última la que marca la diferencia con respecto al resto de los objetos, puesto que, en su funcionamiento figurativo, la obra de arte contiene valores históricos y estéticos cuya restauración o restitución de funcionamiento no se puede hacer con operaciones semejantes a las de los otros objetos, sin traicionar la propia obra de arte. Es aquí, precisamente, donde radica la gran dificultad de la restauración artística: en la dialéctica que se establece entre la instancia histórica y la instancia estética. Sin cometer una falsificación artística ni histórica, y respetando el paso del tiempo y sus huellas sobre la obra de arte, conseguir el restablecimiento de la unidad potencial de la misma, es decir, su funcionamiento como tal, es algo que implica, en ocasiones, insalvables dificultades. De ahí que la teoría de Brandi haya sido considerada, en determinados aspectos, como una teoría idealista, ya

que en la praxis no siempre es posible respetar las exigencias de ambas instancias. Pues, en efecto, el restaurador, al enfrentarse con la *materia* (materia-estructura y materia-aspecto, esta última insustituible), con el *fragmento* y la *recomposición*, con el problema de las *lagunas* y su tratamiento, con las *limpiezas* y su repercusión sobre las *pátinas*, con las *adiciones* y *reconstrucciones*, estará siempre condicionado por este doble imperativo y se verá obligado a efectuar elecciones en función de esta doble polaridad, estética e histórica, que la obra de arte siempre comporta.

Toda esta problemática es analizada, de forma ordenada y minuciosa, en esta primera parte que concluye con un apartado en el que se pone de manifiesto la importancia de la *restauración preventiva*, como operación previa encaminada a evitar la *restauración efectiva* y, en este sentido, es preciso recabar el esfuerzo y apoyo de las personas o instituciones encargadas de velar por la conservación del patrimonio artístico y transmitirlo al futuro.

En la segunda parte de la obra, titulada "Apéndice", se insertan una serie de trabajos -comunicaciones presentadas a congresos, por Brandi, así como algunos artículos publicados en diferentes revistas especializadas- que constituyen una ampliación de la primera.

Aquí se analiza el concepto de *falsificación* artística; se amplía la teoría sobre el tratamiento de las *lagunas*, esbozada con más brevedad en la primera parte, reafirmando en el respeto total a la obra en el estado en que nos ha sido transmitida y, en consecuencia, rechazando la reintegración analógica de las partes desaparecidas, proponiendo métodos para su tratamiento, efectuados en el ICR, sobre las experiencias de la Gestalpsychologie. Asimismo se plantea el problema de la *restauración arquitectónica*, para la que Brandi considera válidos los mismos principios que se han establecido para las obras de arte muebles (algo que ha sido cuestionado recientemente por los redactores de la nueva *Carta del Restauro 1987*, especialmente por Paolo Marconi). Eso sí, sin olvidar la doble espacialidad -interior y exterior- de todo monumento arquitectónico.

El interesante apartado sobre la *restauración de pintura antigua*, generalmente sobre muro (redactado en 1958), donde Brandi se muestra partidario del traslado para su conservación, puede hoy, en 1989, enriquecerse considerablemente gracias al extraordinario avance de los métodos de análisis científicos, que permiten un conocimiento más exhaustivo sobre las técnicas utilizadas, así como la posibilidad de mantener las condiciones ambientales en las que estas pinturas deban ser conservadas y, en consecuencia, la posibilidad de dejarlas in situ.

Especial interés ofrecen las páginas dedicadas a la defensa de las *veladuras*, *barnices* y *pátinas* (textos correspondientes a dos artículos publicados en el *Burlington Magazine* y en el *Bolletino* del ICR), temas para los que Brandi tenía una especial sensibilidad. Frente a los defensores de las limpiezas a fondo, para quienes las pátinas constituían un *concepto romántico*, una *adherencia emocional*, el autor demuestra, a través de la literatura artística y de las propias experiencias llevadas a cabo en el ICR, cómo estos recursos eran ya utilizados en la pintura italiana desde la Baja

Edad Media, como métodos capaces de controlar los colores y apagar la ostentación de la materia para someterla a la imagen.

En relación con este tema se planteó una viva polémica en 1950 entre Brandi y Neil Mac Laren y Anthony Werner (defensores estos últimos de la limpieza integral de las pinturas), dentro de la denominada *cleaning controversy*, a propósito de las desgraciadas limpiezas llevadas a cabo en la National Gallery de Londres.

La respuesta de Brandi es contundente ante las críticas de los autores ingleses, responsables, en gran medida, de dichas limpiezas, rebatiendo por vía teórica sus formulaciones y presentando documentos gráficos irrefutables en apoyo de su tesis, que defendía el respeto más absoluto a estos elementos integrantes de la pintura.

Concluye esta segunda parte abordando el problema que la conservación o eliminación de los *marcos* de las pinturas plantea a la restauración, desde un punto de vista más teórico que histórico o estético. El marco como elemento que cumple una función muy concreta: servir de referencia espacial, ya que pone en relación el espacio ambiental en el que se inserta la pintura con el espacio fingido representado en ella. Problema importante, éste, que la actual Museografía debe contemplar y resolver de la forma más adecuada. Tarea no fácil que requiere una especial sensibilidad.

La reproducción del texto íntegro de la *Carta del Restauero 1972* constituye la tercera parte del libro. Este texto, con carácter de norma de obligado cumplimiento, ha servido de base a la restauración artística hasta la aparición de la nueva *Carta 1987*, publicada en el *Giornale dell Arte*, en el número correspondiente al mes de junio de 1988.

La base teórica de la Carta del 72 se fundamenta en el pensamiento sobre restauración elaborado por Cesare Brandi y está respaldada por los muchos años de experiencia del ICR. Su formulación supuso un importantísimo avance en la metodología de la restauración de obras de arte, ya que con ella se ampliaron considerablemente las propuestas de las cartas de restauración anteriores (Atenas 1931, Venecia 1964).

A pesar del retraso de la aparición de esta edición, respecto a la fecha en que fue elaborado su contenido y de que algunos de sus criterios hayan sido superados por los nuevos fijados en la Carta de 1987, no dudamos de que se convertirá en un libro imprescindible para muchos estudiosos del arte y, en especial, para los profesionales de la restauración.

SEBASTIAN, Santiago: *La alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Prólogo de John Moffitt. Madrid, Ed. Tuero, 1989. 324 págs. Ilustraciones.

José Miguel Morales Folguera.

Debemos agradecer al Profesor Santiago Sebastián, sobre todo los que nos dedicamos a estudiar el oscuro mundo de los emblemas, la inapreciable labor que está desarrollando con la reedición y los comentarios, precisos y atinados, de los principales libros de emblemas, que circularon por Europa y América durante el Renacimiento y el Barroco. Ya ha publicado, entre otros, los comentarios al *teatro moral* de Otto Vaenius, los *emblemas* de Alciato, *El diálogo de las Empresas ...* de Giovio, y *El fisiólogo*, atribuido a San Epifanio. A ellos viene a unirse ahora la edición crítica de la *Atalanta Fugiens* de Michael Maier (1618), que supone la culminación de un esfuerzo colectivo, en el que han trabajado, además del Profesor Sebastián, la Profesora Pilar Pedraza en la traducción de los epigramas, José María Sáenz Almeida en el estudio musical, y el Profesor John Moffitt, quien, como estudioso y profundo conocedor de estos temas, ha realizado un excelente prólogo. Su lectura, amena y esclarecedora, me ha sugerido una serie de ideas, que quiero comentar brevemente a continuación.

La primera pregunta, que nos podríamos hacer, es la de si la *Atalanta Fugiens* es un clásico libro de emblemas, como pudieran ser, por ejemplo, los de Ripa o Alciato, o si por el contrario pertenece a un grupo diferente. La respuesta no es fácil, ya que por un lado utiliza los argumentos y formas características de la emblemática renacentista y barroca, y por otro su temática difiere de los contenidos morales, políticos y religiosos, predominantes en aquellos. Corresponden, más bien, al mundo peculiar, secreto y hermético de la Alquimia, que puede ser definido, en esencia, como *el arte de la transmutación de los metales cuyo objeto es producir oro real*. Sin embargo, la Alquimia era algo mucho más amplio y, desde luego, en el siglo XVII, cuando Maier escribió su libro, pertenecía a las esferas literaria, filosófica y artística, puesto que empleaba la alegoría y la iconicidad. Por otro lado, Stanislas Klossoxski en su obra *El juego aéreo. Grabados alquímicos del siglo XVII*, incluye a la *Atalanta Fugiens* dentro de la amplísima producción de libros de alquimia.

Por lo tanto, en esa época eran muchos más los elementos que los unían que los que los separaban y tanto unos como otros se consideraban herederos de los jeroglíficos egipcios, con el libro de Horapolo a la cabeza. Se pensaba que los antiguos habían ocultado los secretos de la naturaleza: *Los antiguos ocultaron los secretos de la Naturaleza no sólo en escritos, sino también mediante numerosas imágenes, caracteres, cifras, monstruos y animales representados y transformados de maneras diversas. Y dentro de sus palacios y templos pintaron esas fábulas poéticas, los planetas y los signos celestes, con muchos otros signos, monstruos y animales. Y no eran comprendidos sino por quienes tenían conocimiento de tales secretos.*

Es decir, que esas imágenes alegóricas y simbólicas, presentadas bajo el juego intelectual del acertijo pictórico, constituían también el medio adecuado para la *transmisión secreta de conocimientos*.

La *Atalanta fugiens* es el mejor ejemplo de esta sublime conjunción entre Alquimia y Arte, y de ahí proviene la importancia de que por primera vez se publique íntegramente en español con sus cincuenta grabados y epigramas originales, que se complementan con su traducción al español y los documentados comentarios del Profesor Santiago Sebastián.

La edición de Tuero cuenta con el prólogo del Profesor e Hispanista Norteamericano John Moffitt, quien no se ha contentado sólo con escribir unas líneas en tono elogioso de la edición, sino que ha realizado un excelente estudio titulado *La alquimia y las artes*. A continuación se desarrolla la obra propiamente dicha, que cuenta con una introducción del autor, en la que se ambienta histórica y culturalmente el medio en el que se desarrolló la vida de Maier y sus contactos con la hermandad de los Rosacruces en Praga, Inglaterra y Alemania. Esta introducción incluye una breve biografía de Michael Maier y un comentario sobre su obra la *Atalanta Fugiens*, a la que califica como *singular por la belleza de sus grabados sobre todo, y por su contenido simbólico de difícil lectura*.

La obra de Maier es un libro ciertamente original, ya que combina texto, imagen y música. El mismo título, *Fuga de Atalanta*, alude precisamente a la parte musical del libro. No parece extraña esta inclusión, puesto que desde la Antigüedad había existido una estrecha relación entre la química y la música y se pensaba que el Cosmos había sido construido de una manera armónica, que se correspondía con la música. Estas creencias se seguían manteniendo durante el siglo XVII, y Robert Fludd, amigo de Maier, expuso estas teorías en sus escritos.

Tras estos preámbulos se suceden los comentarios de los grabados. El primero está dedicado a la Portada, en la que se observa una serie de escenas que ilustran el mito de la carrera de Hipómenes y Atalanta, descrita por Ovidio en el libro X de *Las Metamorfosis* y que aquí tienen un significado alquímico, la unión de los opuestos, Atalanta o el mercurio volátil e Hipómenes o el azufre fijo, lo cual se produce gracias a las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. Por eso además de las escenas relativas al mito de Atalanta, la carrera, Venus, el templo de Cibeles, donde se consumó la unión, y los leones, están Hércules y el Jardín.

A continuación de la portada se suceden los cincuenta emblemas, que se componen del mote, la ilustración, el epigrama en latín con su correspondiente traducción al castellano y el comentario crítico de Santiago Sebastián. Como vemos, el esquema es bastante similar al utilizado en sus anteriores ediciones críticas. Las escenas se desarrollan en una gran variedad de paisajes urbanos, arquitectónicos y rurales, en los que se pone de manifiesto el conocimiento que sus autores, seguramente Juan Teodor de Bry y Mateo Merian, tenían de la pintura y de la arquitectura europea de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, es decir del periodo en el que acontece el cambio del manierismo al barroco, con cuyo estilo hay que relacionar las figuras que aparecen en los distintos grabados.

Pero, sobre todo hay algo que destaca especialmente: la naturaleza, que es constante. En esto se siguen las creencias de la época. Como decía Tomás Campanella *Dios ha hablado dos veces, ha pronunciado dos palabras. Una como creador, y es el Cosmos, la Naturaleza., Otra como Salvador, y es la Biblia..* Por lo tanto, con el estudio de los seres naturales, creados por Dios y obedientes sin libertad a su ley, podremos descubrir los secretos del macrocosmos, que son también comunes al hombre que es el microcosmos. También se observa la importante aportación que los filósofos neoplatónicos hicieron a este sincretismo pagano y cristiano.

Se trata, en definitiva, de una excelente obra, que no debe faltar en una buena biblioteca y que puede tener atractivo, por su lectura fácil y amena, para un público amplio y no exclusivamente universitario.

FALCON MARQUEZ, Teodoro: *La Giralda. Rosa de los Vientos*. Colección Arte Hispalense, nº 50. Sevilla, Diputación Provincial, 1989. 188 páginas.

**Rosa María Valladares.**

La colección Arte Hispalense, especializada en monografías de arte sevillano ha querido conmemorar la salida del nº 50 con la publicación de una pieza extraordinaria y de alto valor emblemático para la ciudad de Sevilla: La Giralda. El estudio ha sido realizado con gran precisión y detalle por el profesor Teodoro Falcón Márquez, especialista en arquitectura sevillana que ya en esta misma colección dedicó un trabajo a otro de los hitos urbanos de la ciudad, la Torre del Oro.

El libro sigue la maqueta habitual en la colección, dividido en dos partes, texto y láminas, además de un apartado bibliográfico.

La primera parte comienza con una introducción donde se presentan todas las fuentes historiográficas y referencias bibliográficas que existen sobre la Giralda, desde las musulmanas, contemporáneas a la conclusión del alminar, o las cristianas aparecidas a raíz de la Reconquista, pasando por las descripciones de Antonio Ponz o de Ceán Bermúdez, hasta nuestros días, con "La Giralda, torre sagrada de los vientos", donde Victor Nieto Alcaide manifestó por primera vez la hipótesis de que La Giralda es una versión cristiana de la Torre de los Vientos de Vitrubio.

A continuación hay un capítulo sobre "La Torre en la Edad Media", en el que Teodoro Falcón apunta que el cambio de material de la piedra al ladrillo, a unos dos metros del suelo, se debe no sólo a la búsqueda de estabilidad o al cambio de arquitecto, sino al deseo de eliminar humedades, puesto que otras torres sevillanas de distintas épocas adoptan el mismo criterio.

Al hablar de "La Torre Renacentista", se menciona el proyecto de Diego Vergara, Maestro Mayor de la catedral de Málaga, -proyecto que no fue aprobado por el



Cabildo-y se afirma la sospecha de que Hernán Ruiz trae de Córdoba el proyecto definitivo de como se debería rematar la torre, incluso con maqueta, dada la rapidez de la aprobación del modelo por el Cabildo.

El capítulo más interesante es el de "Interpretaciones de la Giralda" que, en una primera valoración, es presentada como un programa ideológico de la Contrarreforma, que convierte a la Giralda en un tránsito o camino hacia Dios, símbolo de protección divina, y en segundo lugar es presentada como versión de la Torre de los Vientos de Vitrubio, lo cual ya fue señalado por Victor Nieto. Esta última valoración es bastante lógica en la Sevilla del siglo XVI, dado que la ciudad ejercía el monopolio del comercio con América y la Giralda era el centro visual de la ciudad.

Por último, (en esta primera parte del texto), se expone la hipótesis, ya publicada en la prensa local, de que el escultor del Giraldillo fue Juan Bautista Vázquez el Viejo que, durante años, formó equipo con Hernán Ruiz y Bartolome Morel, éste como broncista; los tres colaboraron en una serie de trabajos, de los cuales, por su relación con la torre, hay que señalar el Tenebrario y el Facistol de la catedral sevillana.

La segunda parte de este libro de la colección de Arte Hispalense, son una serie de fotografías en color y en blanco y negro, dedicadas a fragmentos de la Giralda en su situación actual o a reproducciones históricas realizadas en lienzos, grabados, tablas, que nos muestran la Giralda en distintos momentos de su andadura y que permiten ilustrar detalladamente todas las afirmaciones que aparecen en el trabajo.

Por todo ello es conveniente terminar afirmando la importancia de este libro, para cualquier estudioso de una de las más conocidas torres de nuestro país, pero, dada la claridad expositiva y de lenguaje del profesor Falcón, también es recomendable para cualquier viajero aficionado, que quiera mirar la Giralda y entender lo que ella dice.

GOMEZ-MORENO CALERA, Jose Manuel: *Las Iglesias de las Siete Villas: Colomera, Guadahortuna, Illora, Iznalloz, Moclín, Montefrío, Montejícar*. Colección Documentos y Estudios de Arte Granadino, nº 1, Instituto Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez Acosta, Granada 1989.

**Maria Dolores Aguilar**

La obra de José Manuel Gomez-Moreno Calera, inicia la serie de *Documentos y Estudios de Arte Granadino* con los fondos del Instituto Gomez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, publicada gracias al mecenazgo de la Fundación Ramón Areces.

Sus ilustres predecesores habían reunido un ingente material que el autor ordena y transcribe, pero al que añade muchas cosas más:

Una revisión paciente de lo conservado que permite poner al día el patrimonio artístico de las Siete Villas.

Una reinterpretación actualizada de la lectura que hace 100 años hicieron sus mayores, con la visión del Historiador del Arte especializado en temas de Arquitectura del Siglo XVI, clásica y manierista, sin olvidar sus aportaciones al estudio del arte Mudéjar.

Añade las publicaciones de diversos autores que completan el conocimiento hasta nuestros días del arte de Andalucía Oriental y de Granada y su provincia. También vierte sus propias experiencias y nueva documentación sobre el tema extraída del Archivo de Protocolos notariales.

Con todo ello, hace una revisión del arte total de estas villas, donde una interesante arquitectura sirve de marco a excelentes obras retablisticas, muchas por desgracia desaparecidas, escultura, pintura y artes aplicadas.

Su lectura produce una agradable sorpresa y el descubrimiento de una zona particularmente privilegiada por sus circunstancias históricas, políticas y económicas, que hicieron posible un arte esplendoroso donde late la presencia de Siloé y sus discípulos. Una zona que aporta una síntesis en soluciones artísticas, desde las tradiciones mudéjares y del último gótico, a los lenguajes clasicistas propios de la etapa imperial.

Artistas que trabajan en la capital, explican la calidad de tales obras con variedad de soluciones, desde las iglesias dentro de planteamientos mudéjares, como la de Guadahortuna, a otras de salón y columnarias como la de Iznalloz, de amplio espacio diáfano, estadio final de una depurada evolución.

Es interesante constatar la policromía de las armaduras mudéjares, con motivos geométricos, figurativos y de *candeliri* como una puesta al día de la tradición nazarí que tan brillantemente se expresó en la techumbre del Salón de Comares de la Alhambra.

El estudio de José Manuel Gomez-Moreno, es algo más que una aportación documental, es un concienzudo trabajo de investigación, por el que debemos felicitarle al dar a conocer una de las zonas artísticamente privilegiadas de la provincia de Granada.

Una bibliografía puesta al día y un índice onomástico completan el libro en el que aparecen numerosos artistas relacionados con toda Andalucía Oriental.



Dos nuevos libros sobre el Barroco gallego.-

FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> del Carmen; *Simón Rodríguez*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1989.

VILA JATO, M<sup>a</sup> Dolores; *Lugo Barroco*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial. Lugo, 1989.

### Rosario Camacho Martínez

Recientemente se han publicados dos interesantes libros sobre aspectos diferentes de la arquitectura barroca gallega, que valoran y amplían las posiciones presentadas por otros autores, realizados por dos investigadoras, profesoras de la Universidad de Santiago de Compostela, M<sup>a</sup> del Carmen Folgar y M<sup>a</sup> Dolores Vila.

El primero, recogiendo parte del trabajo de tesis doctoral, es una espléndida monografía de una de las grandes figuras del Barroco en Galicia, Simón Rodríguez, cuya publicación esperábamos con ansiedad. Realmente los protagonistas del Barroco gallego no se han prodigado en estudios monográficos; la misma profesora Folgar ya publicó un trabajo sobre *Los Sarela* (Santiago de Compostela, 1985), pero aún quedan personajes importantísimos que sí han sido tratados en estudios de conjunto o a través de sus obras, pero que merecerían un estudio unitario como éste que ahora se publica.

El libro *Simón Rodríguez* es un brillante y enjundioso trabajo, resultado de largos años de investigación. Apoyándose en una amplia base documental, la autora perfila la biografía de un personaje cuya arquitectura de formas duras y abstractas resulta fascinante.

El trabajo se inicia con un capítulo en el que se plantea la situación en Galicia tras la Guerra de Sucesión, los problemas estratégicos, la economía, los promotores y los artífices, para pasar a exponer los datos biográficos de Simón Rodríguez y las etapas de su formación artística, concluyendo con unas consideraciones sobre su estilo, el llamado "estilo de placas", en el que la autora establece una línea evolutiva. La parte fundamental del libro es el análisis de la obra de Simón Rodríguez, espléndido catálogo donde se estudian rigurosamente las arquitecturas y retablos, siguiendo las diferentes etapas, en las que, indudablemente, la de madurez es la más rica. En ellas, cada monumento aparece ante el lector como una monografía a su vez, con un discurso inicial que recoge el marco histórico y social que determinaría la construcción, que analiza exhaustivamente desde el punto de vista documental y estético-formal, completando el estudio con planos y fotografías, que ofrecen una visión total de la obra de Rodríguez.

El libro de Dolores Vila es una lectura barroca de una ciudad, Lugo, que, como indica la autora, ha sido cantada como campamento romano o ciudad medieval, pero que no permaneció al margen de las corrientes de renovación de los siglos XVII y XVIII, como demuestran las obras conservadas de esta época, desarrolladas a la

sombra de la arquitectura compostelana y que permiten esa imagen inédita del Lugo Barroco.

M<sup>a</sup> Dolores Vila plantea su estudio desde los momentos de transición, valorando el mecenazgo de algunos obispos y la presencia de grandes figuras del barroco compostelano que realizaron en Lugo obras iniciales en las que se afirma su personalidad: Andrade, Ferro Caaveiro y sobre todo Fernando de Casas y Novoa. Este será el maestro indiscutible de las obras desarrolladas en la Catedral y donde realiza la que es la joya del templo, la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, pieza excepcional de la que hace un estudio ejemplar, donde a las valoraciones estético-formales, se une un espléndido análisis de corte iconográfico-iconológico. El libro se agrupa por capítulos, que se corresponden con la labor de los citados arquitectos; un corte diferente tiene el que dedica al mecenazgo del Obispo Izquierdo, cuyo recuerdo permanece en la ciudad no sólo a través de obras religiosas, bien fundamentadas en su atribución, sino también en obras civiles y de infraestructura urbanística de gran importancia en la época; el último capítulo es el que dedica a los maestros locales, entre los cuales solamente destaca la figura de González Sierra.

El formato y presentación de los libros es bien diferente. El de *Simón Rodríguez* es una edición de gran calidad, editado por la Fundación Pedro Barriá de la Maza y realizado por Everest, con pasta dura y sobrecubierta, magnífico papel, abundancia de dibujos y planos y espléndidas fotos en color de las que se multiplican los detalles, ofreciendo imágenes extraordinarias. Por el contrario *Lugo Barroco*, es excesivamente austero, casi en formato de folleto, con una letra pequeñísima y apretada y un conjunto de fotos muy bien enfocadas y representativas, pero de las que con los sofisticados métodos de edición que hoy existen, se hubiera sacado mejor impresión, y la Diputación Provincial de Orense hubiera "vendido" una imagen más vistosa de la ciudad de haber cuidado este aspecto. No obstante, en cuanto al contenido, los dos trabajos me parecen igualmente interesantes, productos de una concienzuda investigación que demuestra la profesionalidad de sus autoras.

LAZARO MUÑOZ, María del Prado: *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1988.

Lorenzo Pérez del Campo

En los últimos años estamos asistiendo al fenómeno de la puesta en valor, a través de rigurosos estudios, de numerosos arquitectos y artistas andaluces cuya producción profesional, si no desconocida, si al menos permanecía indiferente sumida, la mayoría de las veces, en una poco rigurosa relación estilística o cronológica con algún destacado maestro. La incorporación a las tareas investigadoras de buen número de jóvenes licenciados, incipientes profesionales salidos de las especialidades de arte de las Universidades de Andalucía, están posibilitando una rápida valoración y conocimiento de nuestro Patrimonio Histórico, sus artífices y circunstancias. Este es el

caso de la autora que nos ocupa, María del Prado Lázaro, y del tema de investigación, el arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz (+ 1748).

Para los historiadores del arte, la arquitectura del siglo XVIII en nuestra Comunidad, se ha encontrado hasta la fecha casi monopolizada por las figuras de Leonardo de Figueroa, Vicente Acero y Hurtado Izquierdo. Estos tres nombres se han relacionado históricamente con buena parte de la arquitectura que, de cierta calidad, conservamos en Andalucía. Poco a poco el panorama historiográfico se fue ampliando con los estudios dedicados a José de Bada, Antonio Ramos y Pedro Silva, entre otros arquitectos, lo que provocó decisivas puntualizaciones en los catálogos de los tres primeros, al tiempo que se enriquecía en forma considerable el conocimiento de la arquitectura andaluza de este importante siglo. Otros interesantes maestros, algo más tardíos, como J. Martín de Aldehuela o Torcuato Benjumea también han sido recientemente estudiados. No obstante aún permanecen faltos de amplio conocimiento otro grupo de arquitectos responsables de importantes cuotas de construcción en la Andalucía del XVIII, como Diego Moreno, Torcuato Cayón, Gaspar Cayón, Manuel Machuca, etc... Este ha sido el caso de Diego Antonio Díaz.

A pesar de que la obra de Díaz se desarrolló durante más de cincuenta años por la Baja Andalucía (Sevilla, Cádiz, Huelva y Málaga), ejerciendo los importantes cargos de Maestro Mayor del Arzobispado de Sevilla y del Cabildo Catedral de esa ciudad, su nombre ha quedado olvidado de las publicaciones científicas, a pesar de las referencias recogidas por Shubert y Sancho Corbacho, sumergido en el amplio círculo de colaboradores de Figueroa.

Se imponía pues, como apunta el profesor Falcón Márquez en el prólogo, una monografía sobre este arquitecto, que permitiera ver cuál era su verdadera dimensión. A partir de un apreciable esfuerzo de investigación, María del Prado Lázaro nos asoma por primera vez, de una forma exhaustiva, a esta interesante personalidad documentando hasta 130 obras en el ámbito geográfico que hemos descrito. Esta extensa labor profesional *supone un claro eslabón en la evolución del barroco sevillano, a caballo entre el arte de gran riqueza ornamental y plantas movidas de Leonardo de Figueroa y el rigor academicista.*

A pesar de todo, Díaz nunca fue un artista de grandes obras. Desde su responsabilidad como arquitecto diocesano tuvo ocasión de proyectar y dirigir un tipo de arquitectura regional, sin demasiadas complicaciones técnicas, excesivamente tipificada, pero no falta de calidad. Junto a obras secundarias como las iglesias de Torre Alháuquime, Jabugo y Aljaraque, Díaz nos revela su notable sentido de la arquitectura en las monumentales iglesias de la Consolación (Umbrete), San Miguel (Morón de la Frontera) y en su intervención en el Palacio Arzobispal de Sevilla. Este perfil profesional hizo que fuera consultado (1723) por el Cabildo Catedral de Málaga sobre los proyectos presentados por José de Bada para la conclusión de este edificio.

No obstante, la monografía que comentamos no soluciona todos los problemas en torno a esta sugerente figura. Además de numerosas incógnitas exclusivamente biográficas (lugar y fecha de nacimiento, etc.), no quedan aclarados sus co-

mienzos profesionales (aprendizajes, primeros trabajos,...) y, sobre todo, no se aprecian avances en el conocimiento de destacadas intervenciones de Díaz como la que hace en la Catedral de Jerez de la Frontera y otras; aspectos en la vida y producción de este importante arquitecto andaluz que, sabemos, estén siendo considerados por María del Prado Lázaro en actuales investigaciones.

El libro se completa con un exhaustivo capítulo gráfico en el que se reproducen significativas imágenes de las más importantes iglesias diseñadas por Díaz. Una esmerada cronología y una bien estudiada colección de índices permiten un acceso fácil por parte del investigador, y del lector interesado, a la vida y obra del arquitecto Diego Antonio Díaz.

NORDSTROM, Folke: *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid, ediciones Visor. Col. "La balsa de la Medusa", 1989.

#### Rosario Camacho Martínez

La figura de Goya ha suscitado numerosísimos estudios, desde puntos de vista muy diferentes, y cada vez más se viene señalando la importancia que en su obra tuvo el mundo de las imágenes y los contenidos, cómo incluso a través de muchos de sus temas costumbristas creaba escenas rebosantes de alegorías, que demuestran que su pintura no fue sólo creación de su genio exuberante e imaginativo, ni tampoco producto de esa enfermedad que se ha convertido en un tópico en su biografía y evolución pictórica, sino que Goya fue un artista culto, políglota, en contacto con los círculos intelectuales de su tiempo y con un importante manejo de fuentes literarias e iconográficas que supo recrear con habilidad.

Este libro del profesor Nordstrom, publicado en 1962 y afortunadamente ya traducido en esta colección que dirige Valeriano Bozal, quien no oculta sus preferencias en la selección, fue uno de los primeros en abordar estos aspectos en la obra de Goya y ha ejercido una influencia extraordinaria, habiendo bebido de él todos los que han pretendido realizar un estudio en profundidad de la obra del gran pintor aragonés.

Nordstrom, haciendo uso preferente de una metodología iconológica, sigue una dirección en la que va integrando una serie de temas, tanto en obra grabada como pictórica, que alcanza desde las primeras producciones amables de los cartones para tapices a las fascinantes pinturas negras de la Quinta del Sordo. El hilo conductor es el tema de la melancolía, que se percibe no sólo iconográficamente sino también emocionalmente, o más bien el binomio Saturno-Melancolía, con el que Goya se identifica, y que conoce bien a través de tratados, siendo evidente la influencia de la *Iconología* de Ripa (tema ya estudiado por otros autores), grabados antiguos y otras fuentes iconográficas tanto de la tradición como de la pintura contemporánea, sin olvidar las fuentes literarias, incluso las más recientes, pues Meléndez Valdés,

Quintana y otros también se proyectan en su obra. Un camino paralelo de cuidadoso análisis, de estudio, de confrontación de imágenes, ha tenido que seguir Nordstrom para fijar la conexión entre imágenes y fuentes, pero sin olvidar el estudio de la vida del pintor en relación con los factores históricos y sociales, su propio carácter y circunstancias personales, y aunque los aspectos formales no son básicos en este libro no se obvian los análisis de color, composición, etc, siempre dentro de la unidad temática elegida, pero es evidente que se amplía la metodología.

Es interesante el estudio de los retratos de los cuatro temperamentos, donde bajo su aparente jocosidad se ofrece una lectura en profundidad de carácter aleccionador y amargo contenido, que refuerzan los dibujos preparatorios, y que según el autor van mucho más allá al constituir como un programa para los retratos de Goya. El interés del pintor por la alegoría se aprecia no sólo en las que realiza con esa declarada intención, como las de las actividades humanas, sino que incluso aparecen en temas costumbristas o pastoriles, como vemos en el enjundioso estudio de los *Cartones para tapices*, o incluso en retratos, de los cuales el de Jovellanos ofrece una gratificante lectura. Especial atención dedica al *Capricho 43*, del que tanto se ha escrito, y mucho ya asumiendo las tesis de Nordstrom, y a los temas de brujas, destacando el estudio de las pinturas negras, cuya significación ya apuntó el profesor Angulo el mismo año que se publicó el libro de Nordstrom. Este analiza solamente la Sala baja (Santiago Sebastián estudiaría las dos salas, 1980), que tiene un programa más coherente y personal, presentando la crueldad de la vida, el tiempo y el genio melancólico como proyección de la propia vida, la vejez y los terrores vividos por el pintor. Pero no como un mero capricho; Angulo ya atacó al sector de la crítica tradicional que así consideraba estas pinturas y Nordstrom insiste en la importancia de la tradición iconográfica en este trabajo tan personal, como "*germen vivificante que aun transformado por su ingeniosa fantasía continua teniendo importancia*".

Un clásico sobre la caricatura.

BAUDELAIRE, Ch.: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, 1989.

#### Fernando Arcas Cubero

Desde la aparición del libro de Michelle Vovelle *Ideologías y mentalidades* se han abierto nuevas perspectivas en la valoración de la iconografía por los historiadores. El avance producido -comprobable por ejemplo en los estudios de iconografía histórica realizados con motivo del II Centenario de la Revolución Francesa- no hace sino enriquecer un campo abordado hace ya tiempo por los historiadores del Arte y por los semiólogos.

La ilustración gráfica es una de las fuentes privilegiadas para este tipo de estudios y en nuestro país, los trabajos de Valeriano Bozal, que dirige la colección



donde se inserta el libro que comentamos, han tenido la virtud de darles un impulso decisivo. Señalemos, por ejemplo, tres aportaciones recientes de interés; un trabajo de Lily Litvak sobre la ilustración anarquista, y otros dos de Antonio Elorza sobre el dibujante Bagaría y sobre la imagen gráfica de la guerra hispano-cubano-norteamericana<sup>1</sup>. Con todo, son aún escasos los historiadores preocupados por la función de la imagen gráfica en la formación de las mentalidades sociales. Como mucho, las imágenes ilustran el discurso escrito, completándolo y enriqueciéndolo, pero sin merecer la atención principal.

La recuperación de un clásico sobre la caricatura como es éste *Lo cómico y la caricatura* de Charles Baudelaire<sup>2</sup>, ha de ser, lógicamente, acogida con satisfacción por quienes investigan en el terreno de la ilustración gráfica contemporánea. El libro recoge tres trabajos del autor de *Las flores del mal*, aparecidos en diversas publicaciones, y una carta. El primero, "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas", apareció en el *Portefeuille* del 8 de Julio de 1855; los otros dos, "Algunos caricaturistas franceses" y "Algunos caricaturistas extranjeros", se publicaron en *Le Présent* el 1 y el 15 de Octubre de 1857 respectivamente. Según afirma en los prolegómenos el editor, Baudelaire habría manifestado en alguna ocasión su interés por llevar a cabo una estética de lo cómico, como se desprende de su anuncio de una *Filosofía de la risa* y un tratado *De la caricatura*. En estos ensayos, sin embargo, Baudelaire quiere alejarse de ese gran proyecto y limitarse a unas reflexiones sobre la esencia de la risa, y sobre la caricatura, pero no de la caricatura narrativa de acontecimientos, sino aquella otra que muestra el genio de los artistas al utilizar lo cómico para llegar a conclusiones profundas sobre la naturaleza humana. De esta última, sin duda la más interesante, nos muestra de forma penetrante sus claves y características, así como los distintos matices que presenta el género en Europa y sus principales representantes en los primeros decenios del siglo XIX.

Para Baudelaire la risa, fenómeno satánico, es el fruto de la contradicción que hay entre nuestra *miseria absoluta* ante Dios y nuestra *grandeza absoluta* ante los animales. La carcajada ante lo grotesco, muestra de nuestra superioridad, refleja al mismo tiempo, con su espasmo violento e incontrolable, la propia debilidad humana.

La caricatura trata de llegar a estos resortes de la risa, y la mejor caricatura es aquella que no se limita al ámbito de las costumbres, sino que se acerca a lo que Baudelaire llama lo *cómico absoluto*, es decir, lo esencialmente grotesco. A diferencia de las artes burguesas, donde *sólo se trata de agrandar*, en la caricatura se combinan dibujo e idea, *el dibujo violento, la idea mordaz y velada*, para provocar una reacción

---

<sup>1</sup>LITVAK, L., *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español*, Eds del Serbal, Barcelona, 1989. ELORZA, A., *Luis Bagaría. El humor y la política*, Anthropos, Barcelona, 1988, y "Con la marcha de Cádiz. Imágenes españolas de la guerra de independencia cubana", en *Estudios de Historia Social*, núms. 44-47, Madrid, Enero-Diciembre, 1988.

<sup>2</sup>BAUDELAIRE, Ch., *Lo cómico y la caricatura*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1989, 140 págs. Una biografía reciente de Baudelaire, PICHOS, C. y ZIEGLER, J., *Baudelaire*, Ediciones Alfons el Magnánim, Valencia, 1989.



moral en el espectador. Porque, en el fondo y pese a su actitud irreverente, el caricaturista es un moralista social.

En su recorrido por las distintas *escuelas* nacionales, señala Baudelaire la hegemonía británica en cuanto a ferocidad se refiere. También dedica unas frases a los caricatos españoles, que en su opinión *están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío*. En la breve semblanza que hace de Goya, único español citado pese a la existencia de un notable grupo de caricaturistas en esta época, le atribuye el mérito de haber introducido *lo fantástico* en lo cómico, y de crear *lo monstruoso verosímil*.

De todos los caricaturistas mencionados, sin duda Daumier recibe los mayores elogios<sup>3</sup>. Daumier, como Philipon (a quien extrañamente Baudelaire dedica apenas unas líneas), se inserta en la vorágine de acontecimientos de las revoluciones de la primera mitad del XIX. en sus dibujos encontramos las simbolizaciones de la libertad con gorro frigio escarnecida por los políticos conservadores que luego se harán habituales en las publicaciones europeas. Pero además, con Honoré Daumier se consolida definitivamente la *caricatura de costumbres*, dejando de hacerse caricatura exclusivamente política y adentrándose en *la sátira general de los ciudadanos*.

Sin duda estas ideas de Baudelaire van a ser de utilidad para el lector en general y para los estudiosos del género en cuestión. Un género insustituible pese al paso del tiempo y al desarrollo de otros medios de comunicación de masas mucho más poderosos. Ello no hace sino aumentar la perspicacia de Baudelaire al haber dedicado su atenta mirada a una parcela de las artes que en su época recibía, como poco, desdén de las gentes bien pensantes. Por el contrario, sus ensayos muestran hasta qué punto aquellos dibujos irrespetuosos servían la causa deslegitimadora del orden social y político vigente, pudiendo llegar con su compleja simplicidad a los ámbitos que el analfabetismo dominante vedaba a la palabra escrita.

---

<sup>3</sup>Una buena colección de los dibujos de Daumier es la de Editions Vilo de Paris. Por ejemplo, véase *Moeurs politiques*, Ed. Vilo, Paris, 1982, o *Les gens d'affaires*, Ed. Vilo, Paris, 1979.