

RECENSIONES

WILLIAMS, John: *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus. Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*. (Edición de Therese Martin, *Late Antique and Early Medieval Iberia*), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017, 291 pp., 167 ilus. b/n y color. [ISBN: 978-94-6298-062-4. Open access: <http://www.oapen.org/search?keyword=9789462980624>]

J. Williams falleció en 2015. A su muerte dejó sin concluir esta reflexión final sobre los Beatos ilustrados que había publicado minuciosamente en cinco volúmenes (*The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Harvey Miller, Londres 1994-2003). En el interin aparecieron también algunos ejemplares nuevos, un fragmento en Milán y un Comentario en Ginebra, los dos suritálicos y de mediados del siglo XI. De ambos registros trata el libro que ha dado a imprenta su discípula Therese Martin, Científica Titular del CSIC, bajo amparo de la *Amsterdam University Press* y que presentó en abril de 2017 en Tábara (Zamora) durante unas jornadas sobre *Los Beatos medievales. Una herencia compartida*. En él se compendia y sintetiza toda una vida dedicada a lo que siempre consideró uno de los grandes tesoros de España. Williams comenzó a preparar este texto para el catálogo de una exposición sobre los Beatos en la *Morgan Library* de Nueva York que, por distintas razones, como en 1993 con *The Art of Medieval Spain: 500-1200* en el *Metropolitan Museum*, tampoco llegó a buen puerto. Apenas un video, su obra de vocación más participativa: *Beatus. Spanish Apocalypse* (dirigida por Murray Gregor y editada por Hamid Shams), acabó estrenándose en dicha biblioteca en octubre de 2014.

A partir de ahí, con la aparición de las novedades y las aportaciones bibliográficas más recientes, especialmente las de P. Klein y R. Gryson, Williams redactó el libro que T. Martin ha tenido a bien revisar y editar. Por primera vez, en una apretada síntesis se reúnen y analizan intertextualizados las 29 copias ilustradas de los Beatos, ordenados en un Ensayo introductorio y un censo de todos los ejemplares completos o fragmentos. Un esquema similar al de la publicación original (1994-2003) cuyo Tomo I era un extenso estudio preliminar seguido por otros cuatro con el corpus exhaustivo de los Comentarios.

De los tres *scriptoria* que desempeñaron un papel relevante en la producción de copias (Tábara, Sahagún y San Millán de la Cogolla) una de las novedades, sin duda, de la publicación es la importancia que otorga a San Salvador de Tábara al que dedica casi 30 pp. (28-57 y 66). Una especial relación, incluso personal, que culminó en la deposición de parte de sus cenizas, en dicha iglesia (hoy Santa María). Allí se realizaron tres Beatos (Morgan, Tábara y Gerona) y otros tres perdidos según se deduce del *stemma* textual de los Comentarios, más aún, algunos ejemplares tardíos: Huelgas, Rylands, Cardaña y Arroyo, dependen del mismo arquetipo que sirvió para realizar Gerona y Tábara, por no hablar del Turín, directamente asociado al Gerona. En los últimos años de su vida Williams consideró a Tábara la cuna del renacimiento de los Beatos que les garantizó una segunda vida. El autor de esta revolución pictórica fue Maius (Magius) —el “*Picasso of his time*”— allí enterrado, según reza el colofón del Beato de Tábara y por los excepcionales restos de un sarcófago tardoantiguo de los denominados “aquitanos”. Responsable del Beato Morgan, que no se haría para San Miguel de Escalada, donde realmente sí que estuvo, sino para San Miguel de Moruela, cerca de Tábara; ambas fundaciones de Froilán y Atilano a fines del siglo IX.

La segunda parte del libro versa sobre el Beato de Ginebra, excepcional hallazgo reciente (2007), uno de los cuatro Comentarios fuera de España (Berlín, Saint Sever y Fragmento de Milán), con estudio, colación completa de cada una de las imágenes y apéndice codicológico. A tenor de la escritura (beneventana y carolina) apunta a un origen suritálico de mediados del siglo XI. Se trata de un manuscrito incompleto con 65 miniaturas, encuadernado con una copia tardía de *Institutiones grammaticae* de Prisciano. Ocupa del folio 149 al 245. Mediocre en todo: pergamino tosco, escritura desigual con frecuentes errores en la copia, ilustraciones descuidadas disarmonicas con el texto, aberrante, al decir de Gryson.

El texto identifica la rama original de los Comentarios, cercano a las copias riojanas (San Millán de la Cogolla) sobre un arquetipo común con el Beato de El Escorial. Aunque las ilustraciones se basan en modelos hispanos —de estilo, sin embargo, muy diferente— las composiciones son muy peculiares (Apertura del Sexto Sello) y el uso extravagante y caprichoso del color, sin paralelo en la historia de los Beatos, podría parecer pensado para imágenes originalmente sin color (como el Berlín). Por otra parte, las relaciones entre Ginebra y Lorrão confirman un vínculo desconocido de San Millán y otros *scriptoria* más occidentales, quizás Sahagún. Un interrogante más que todavía se cierne sobre el manuscrito.

Solo nos falta felicitar a la editora por su impecable trabajo y confiar en que no tardando podamos ver traducida al castellano esta obra, como a John Williams le hubiera gustado.

FERNANDO REGUERAS GRANDE

Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo

REYERO, Carlos: *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Madrid: Cátedra, 2017, 364 pp. 35 ilus. b/n y color. [ISBN: 978-84-376-3726-6]

Mariano Fortuny y Marçal (Reus, 1838-Roma, 1874) ha pasado a la posteridad como uno de los artistas más completos y prolíficos del siglo XIX. Reconocido tanto a nivel nacional, como internacional, la fortuna crítica le acompañó en vida desde muy temprano. La historiográfica le advino tan repentina como su muerte, ya que tan solo una año después del dramático suceso se publicó: *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance* (1875), firmada por uno de sus coleccionistas, el escritor y barón francés Jean-Charles Davillier. Su prematura marcha del mundo de los vivos entonó con las señas de identidad que le han seguido durante casi dos centurias y que, como se recoge en la contracubierta del presente título, lo han situado “más allá de los avatares terrenales”. Una imagen de artista genial que había quedado fijada sobre el lienzo desde 1866 cuando su suegro, el pintor Federico Madrazo, lo immortalizó en un retrato conservado hoy en el MNAC de Barcelona y convertido en la iconografía más famosa del pintor catalán. Sin embargo, el Fortuny de Madrazo no es solo el rostro de un saturnino héroe romántico, también el de un hombre que posa y viste con “dignidad aristocrática”, “con clase”, como así lo señala el propio autor del libro (capítulo 2). Sirve esta valoración como indicador del principal *leitmotiv* del texto: el arte como distinción de clase, elemento que al mismo tiempo se erige como diferenciador con respecto a otros monográficos dedicados al artista.

La propuesta de Carlos Reyero, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, huye así de la biografía en el sentido clásico del género para encontrarse con un híbrido en el que su profundo entendimiento del siglo XIX no solo se deja sentir en la exposición del contexto en el que inserta al protagonista, sino también en un estilo literario que permite la emergencia de reflexiones de carácter personal. En su metodología tampoco han faltado enfoques más contemporáneos provenientes de los estudios de género y la sociología. Especialmente, este último es evidente en el cruce de miradas que establece con Pierre Bourdieu, autor convocado textual e intertextualmente en la valoración del arte como capital simbólico y, en concreto, del interés que suscitó el de Fortuny como “signo selectivo de distinción, que sirvió para asociar clase y buen gusto” (p. 12). Para ello, ha dispuesto un total de siete capítulos que, aunque ordenados con un criterio cronológico, permiten una lectura libre en función de los intereses del lector. La claridad en la expresión, habitual en otros textos del autor, no está reñida con su erudición, ni con el manejo de un ingente número de fuentes primarias, sobre todo hemerográficas, también de interés para un público más especializado interesado en conocer las circunstancias que rodearon a Mariano Fortuny.

El libro arranca con los inicios del artista como alumno de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, su etapa de pensionado en Roma y su misión como pintor en Marruecos durante la Guerra de África. Todo ello permite al lector conocer la formación canónica de un pintor decimonónico (capítulo 1) que, sin embargo, se desmarcó muy pronto del modelo del artista de salón, Exposición Nacional y/o cuadro de enormes dimensiones. Los nexos entre el arte y la política que cruzan esta primera sección dejan paso a otro nivel de relaciones que incluye lo personal y lo afectivo (capítulo 2), lo mercantil (capítulo 4) o la crítica artística y la reputación (capítulo 3). Los aspectos socioeconómicos son dos constantes en el resto de apartados dedicados a la complejidad de la fama (capítulo 6) o al papel de la mujer y “lo femenino” en su obra (capítulo 5). El cierre del ejemplar se alcanza no tanto con la muerte, como con la gloria del artista que en su sentido más póstumo y a través del caso de las múltiples reapropiaciones de su famosa obra *La vicaría* (1870) muestra el peligroso envés de la fama (capítulo 7). Lo contradictorio no solo se aloja en esta última parte sino que, como se puede leer, de un modo u otro caracteriza el medio en el que se movió Fortuny. En la monografía tampoco falta la reflexión sobre otros conceptos de interés para el estudio como el de genio, gusto, clase, distinción o estilo. Unos y otros se vuelven interdependientes en una trama que funciona como

los colores que encabezan cada capítulo: primarios, secundarios y complementarios. Con esa nueva paleta Reyero no solo se aproxima —esboza— un “hábitat” (p. 13), sino que elabora otro retrato del artista.

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Instituto de Historia-CSIC

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier: *El museo ausente. La evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao a Francia durante la Guerra Civil*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017, 229 pp., 79 ilus. b/n y color [ISBN: 978-84-9082-610-2]

El libro que comentamos, de título tan elocuente y atinado para describir lo ocurrido con el Museo de Arte Moderno de Bilbao durante el enfrentamiento bélico español iniciado en 1936 y los inmediatos años de posguerra, viene ahora a reparar, con su documentado estudio, otra ausencia bastante prolongada en el tiempo: la de un estudio condensado, riguroso y solvente que arroje luz sobre ese oscuro trayecto de esta interesante entidad museística vasca.

Con un gran trabajo previo de búsqueda documental y de síntesis sobre los estudios últimos, referidos a la protección del patrimonio en aquellos tiempos bélicos, el libro se articula en tres grandes capítulos que historian con gran solidez el proceso de evacuación y recuperación del Museo. Capítulos precedidos por un pequeño prólogo —con el que se pone en situación al lector sobre la investigación— y a los que sucede un breve epílogo que, acaso de manera demasiado sucinta, recoge unas concisas conclusiones y traza a grandes rasgos las líneas generales de la evolución subsiguiente del Museo y los protagonistas de su gesta bélica (Víctor Artola, Mauricio Flores Kaperotxipi, Juan de Irigoyen, Manuel Losada, Ignacio María de Smith, Julián Tellaeche y José María Ucelay). Un nutrido apéndice documental, finalmente, complementa el estudio recogiendo una pequeña cronología, las biografías de los citados protagonistas, unas relaciones de cargos y empleados de la Dirección General de Bellas Artes vasca en el Museo y diversos documentos (como el catálogo del Museo en 1935, normativas, notas, correspondencia destacada, etc.).

La aportación más sustancial y amplia del libro la constituyen, no obstante, los tres capítulos aludidos, en los cuales se desgrana y reconstruye lo sucedido con este “museo ausente”. Así, en el primero de ellos, se aborda la creación del Museo de Arte Moderno (1924), complementario del de Bellas Artes (1908), y su realidad al inicio del conflicto bélico. Una realidad estrechamente vinculada a la Dirección General de Bellas Artes del Gobierno de Euzkadi, constituida en octubre de 1936, presidida por José María Ucelay y que asumió la inmediata misión de velar por la salvaguarda y difusión del patrimonio vasco en tan convulsa situación, rentabilizando su actuación en clave nacionalista y propagandista. Así, fruto de sus decisiones, sus fondos fueron trasladados primero a depósitos más seguros y, seguidamente, se evacuaron en parte a Francia, junto a los de otras instituciones y particulares, para tomar parte en exposiciones promocionales de lo vasco. De este modo, en el segundo capítulo, se estudia la presencia del Museo en Francia. Allí, parte de sus obras se exhibieron en la Sección de Euzkadi del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937 y en otras muestras celebradas en esa capital, Bruselas y La Haya. Con todo, la inminente caída de Bilbao también decidió a la referida Dirección General a evacuar entre mayo y junio de 1937 el resto de los fondos del museo y otras obras de arte. A su llegada al puerto de La Rochelle, no obstante, las autoridades judiciales francesas decidieron que las obras fueran embargadas, dando lugar a un largo proceso judicial entre quienes reclamaron su propiedad (los gobiernos de la II República, de Euzkadi y de Burgos). El tercer capítulo, finalmente, aborda el regreso a Bilbao de este museo peregrino por tierras francesas. Precedido de un largo y costoso proceso diplomático y judicial, finalmente las instituciones del nuevo régimen lograron la devolución de los diferentes fondos, arribando en agosto de 1939 las obras embargadas en La Rochelle y en marzo de 1941 las que se hallaban en París. Pero, sin embargo, su reunión en Bilbao se hizo de una manera provisional y sin las necesarias condiciones para su exhibición, quedando almacenadas en diferentes depósitos hasta que se construyó e inauguró en la ciudad, en junio de 1945, la nueva sede que acogería los museos de Bellas Artes y Arte Moderno.

Se puso fin, de este modo, a la ausencia de un museo y un patrimonio obligados a peregrinar y a mantenerse almacenados casi ocho años. Reconstruir la historia y las circunstancias de tal privación museística también ha tardado, pero con este nuevo trabajo sin duda se contribuye, por un lado, a llenar ciertas lagunas historiográficas existentes sobre la amplia variedad del proceso de reintegración patrimonial español y, por otro, a ensanchar el conocimiento en singular del proceso de restitución de la memoria museográfica vasca.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC

GALANTE GÓMEZ, Francisco José: *Esculturas de Dámaso entre la arena y el mar*. Fuerteventura: Ayuntamiento de Pájara, 2017, 202 pp., 68 ilus. color. [ISBN:978-84-697-7448-9]

El libro *Esculturas de Dámaso entre la arena y el mar* está bellamente ilustrado con imágenes de las pinturas del artista en diversas etapas, así como fotografías de Dámaso y de los paisajes que le han inspirado. El texto de este libro que nos ocupa, realizado por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, Francisco José Galante Gómez, es el fruto de un profundo conocimiento de la obra del artista Pepe Dámaso (Agaete, 1933). La forma en que introduce el libro, desde su prefacio, propone una lectura trabajada con cuidado exquisito en la que no deja fuera ni un solo elemento para comprender la obra de Pepe Dámaso.

Realizado al calor de la propuesta de Pepe Dámaso para el Ayuntamiento de Pájara, en la isla de Fuerteventura, que acogerá en un nuevo museo parte de la obra donada por el artista al Gobierno de Canarias, Galante no se limita a realizar una lectura crítica de la obra, sino que plantea en un recorrido de siete capítulos todas las referencias visibles e invisibles de la pintura de Dámaso. Galante plantea pues, a modo de árbol que se abre en siete ramas, otras tantas propuestas de lectura, de las que a continuación hacemos un breve resumen.

En “Dámaso y Agaete. La plenitud de la naturaleza”, el texto se abre a los inicios de la pintura de Dámaso, aunque también menciona, necesario es decirlo, su obra cinematográfica, compuesta por tres películas: “La Umbria” (1975), “Réquiem por un absurdo” (1979) y “La Rama” (1988), pues las tres, que podríamos encuadrar entre el neorrealismo y el surrealismo, configuran una de las obras más originales de la cinematografía de su época en Canarias. En este capítulo, Galante realiza la exégesis del paisaje natal del artista, un lugar de naturaleza poderosa entre las altas montañas y el *Atlántico sonoro*, tal y como escribió el poeta Tomás Morales, al que Dámaso tanto admira.

Esta relación con la poesía encuadra el segundo capítulo, “Las primeras influencias literarias y plásticas”. En el caso de Dámaso, un artista cuya biblioteca no deja de sorprender por su riqueza y amplitud, la literatura es esencial. Desde las primeras influencias recibidas del citado Tomás Morales, así como de Alonso Quesada y Saulo Torón, el texto nos conduce a su gran referencia plástica desde los inicios de su carrera: el “Poema del Mar” de Néstor Martín Fernández de la Torre, la trasposición plástica de la poesía modernista de Tomás Morales.

En el tercer capítulo “El Atlántico Insular: Mito y realidad. Los paisajes marinos”, Galante Gómez disecciona los referentes simbólicos de la pintura *damasiana*. No se limita a la observación del mito pintado, sino que va más lejos y recupera las voces de los grandes iniciadores de la literatura canaria: Cairasco de Figueroa y Viera y Clavijo. Enlaza estas referencias literarias con las plásticas, como las del citado Néstor y llega hasta los contemporáneos de Dámaso, como el artista de Tenerife Pedro González.

En “Identidades del territorio: paisaje y flora”, Galante analiza la presencia de la flora insular, especialmente de los legendarios dragos, en la pintura de Dámaso. Aquí da una lección de erudición remontándose hasta *Le Canarien* en la versión de Gadifer de la Salle y trasladándonos en el tiempo hasta las anotaciones científicas de Alexander von Humboldt. Este capítulo lleno de referencias es necesario para quien desee investigar en profundidad la historiografía sobre Canarias.

En “La fascinación de Dámaso por Fuerteventura”, el eje del capítulo se centra en la propuesta actual del artista, el Espacio Expositivo que este ha diseñado para la isla mayorera, sin olvidar la realización en el mismo de otro símbolo: una gigantesca caracola, arena y mar, que convierten el paisaje en obra de arte. Este proyecto sigue siendo analizado en el siguiente capítulo: “Un proyecto de esculturas entre la arena y el mar”, en el que el historiador erudito da paso al conocedor del paisaje y del proyecto arquitectónico, sin que por ello el texto y la fluidez de la lectura sufra un desequilibrio. Las referencias al Land Art, a la fotografía contemporánea y al proceso creativo de Dámaso logran que este capítulo mantenga la tensión intelectual que anima los anteriores.

El último capítulo, “Dámaso y Manrique en Pájara”, es sin duda el más personal y cercano. La relación de Pepe Dámaso con César Manrique se expone en este caso como la relación de dos artistas, tan diferentes entre sí y al mismo tiempo tan rompedores en sus esquemas, pero, esencialmente, dos artistas extraordinarios cuya mirada al Arte y a la Naturaleza de Canarias ha sido fundamental para el mundo contemporáneo.

En definitiva, un libro único para comprender la obra de este artista multidisciplinar y brillante que es Pepe Dámaso y, además, para adentrarnos en la historia y la mitología de las Islas Canarias guiados por el texto de Galante.

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

GALASSI, Susan Grace/ PAYNE, Edward/ ROGLÁN, Mark A. (eds.): *Zurbarán. Jacob and His Twelve Sons. Paintings from Auckland Castle*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica-New York / Center for Spain in America-Dallas / Meadows Museum-New York / The Frick Collection-County Durham / Auckland Castle Trust, 2017, 224 pp. con ilus. color y b/n [ISBN: 987-84-15245-72-8].

La importante labor de mecenazgo desarrollada por Jonathan Ruffer evitando en su momento la venta y dispersión de la serie de los Hijos de Jacob conservada en el Auckland Castle de Durham (Reino Unido) gracias a la creación del Auckland Castle Trust, así como su encomiable labor al impulsar el Auckland Project, ha tenido su primera visibilización en el mundo científico gracias al estudio técnico de los once lienzos de Zurbarán en el Kimbell Art Museum y a la exposición posterior llevada a cabo en el Meadows Museum de Dallas, del 17 de septiembre de 2017 al 7 de enero de 2018, y en The Frick Collection de Nueva York, del 31 de enero al 22 de abril de 2018. En esta iniciativa ha sido crucial la unión de voluntades y de apoyos, contando con una importante ayuda de la Meadows Foundation para los estudios técnicos y la exposición impulsada por Mark Roglán, así como la edición del catálogo gracias al Centro de Estudios Europa Hispánica, que promueve cada vez con mayor empeño y voluntad el arte español fuera de nuestras fronteras, desarrollando una encomiable y ejemplar labor de difusión del conocimiento dirigida por José Luis Colomer.

Desde que César Pemán diera cuenta de esta serie en el número 83 de 1948 de esta misma revista, el interés por la misma tuvo un primer momento culminante en 1994 cuando pudo verse en la exposición comisariada por Gabriele Finaldi en la National Gallery de Londres en 1994 y que fue objeto de un preliminar artículo de este autor en la revista *Apollo* y posteriormente en 1995 en la organizada en el Museo Nacional del Prado, cuyo catálogo incluía textos del citado autor y del que esto escribe que ampliaban y daban más información sobre el conjunto. Ya en esa ocasión se daba buena cuenta de las fuentes grabadas usadas por Zurbarán para idear estas sofisticadas pinturas, aportando los paralelos con Alberto Durero, Gerard de Jode, Philippe Galle sobre composición de Maarten Van Heemskerck y Jacques de Gheyn II, y se avanzaba en la historia material de las mismas y, sobre todo, en el impacto de las pinturas en el Nuevo Mundo, aspecto al que dedicamos un artículo en esta misma revista en el número 268 del año 1994 titulado “Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán” donde dábamos cuenta de la mayor parte de esas fuentes y que ha sido completamente ignorado en el catálogo de esta exposición, dándose ahora como nuevas las fuentes ya propuestas en ese artículo y en nuestro texto del catálogo del Museo del Prado.

El libro presentado en esta ocasión cuenta con once ensayos, destacando de todos ellos la solvencia científica y el rigor de los textos de Alexandra Letvin, “A Terrifying Object: The Invention of Zurbarán” y el de Akemi Luisa Herráez Vossbrink, “Zurbaranesque Tribes of Israel in the New World”. En el primero la Dra. Letvin analiza con nuevas evidencias e información clarificadora la construcción historiográfica de la personalidad de Zurbarán, haciendo gala de un profundo conocimiento de los textos y de un rigor extremo en sus juicios. En el mismo sentido podemos comentar el artículo de la investigadora Herráez Vossbrink que arroja nueva luz apoyándose en los autores que la han precedido y citando escrupulosamente las contribuciones de todos ellos e incidiendo aún más en la relación entre teatro sagrado y pintura para entender el uso y función de este tipo de series en el Nuevo Mundo. Quizás se podría precisar que es necesaria una mayor exigencia a la hora de deslindar lo que es obrador de Zurbarán de lo que es un imitador del artista en las derivaciones de los modelos príncipes, como ocurre en las pinturas conservadas en el Museo Universitario de la Casa de los Muñecos de Puebla (México) que diera a conocer también en esta revista Antonio Bonet Correa y que he tenido ocasión de estudiar directamente en 2016. Sin duda estas pinturas son producto de un obrador sevillano del siglo XVII, pero no creo que puedan ser estudiados ni como taller ni como círculo, sino más bien como un imitador de los muchos que hubo en el XVII trabajando para el Nuevo Mundo, alejados de Zurbarán pero trabajando con sus modelos, tal como por ejemplo ocurre en las pinturas de las Clarisas de Carmona en la provincia de Sevilla y que se situarían en el último de los círculos establecidos por María Luisa Caturla. En este sentido creo que está muy bien vista por esta autora la apreciación de que la serie de los Hijos de Jacob conservados en el convento de San Francisco de Lima pueda ser un trabajo limeño, quizás como señalamos de la pintora local Juana de Valera y Escobar en línea con lo aportado por César Pacheco Vélez en 1985 y Luis Eduardo Wuffarden en 2014, pues en el inventario del marido de esta artista figura una serie similar, como dijimos en 1995.

También considero de interés para circunscribir y justificar el proyecto, el texto de Susan Grace Galassi sobre la presencia de la obra de Zurbarán en los Estados Unidos así como las nuevas evidencias que presenta Christopher Ferguson acerca de la compra de los Hijos de Jacob para el Auckland Castle de Durham junto a la labor que desarrolló en el siglo XVIII el Obispo Richard Trevor como coleccionista de arte, así como sus gustos y preferencias en la remodelación llevada a cabo en el Palacio Arzobispal.

Un capítulo que indudablemente merece la pena destacarse en este proyecto y en el catálogo es el apurado estudio de Clarie Barry, “Revisiting an Old Testament Subject for the New World: Uncovering the Artist’s Process in Zurbarán’s Patriarch Series” donde se realiza un completo estudio técnico centrado en los soportes, los lienzos reutilizados por su taller, y la preparación usada en los mismos, aportando un material importante para una mejor definición del funcionamiento del taller del maestro y en especial de los pigmentos empleados. Un material fundamental para poder tener en cuenta el día que se acometa la urgente y necesaria restauración de esta importante serie que arrojará luz sobre el grado de intervención de Zurbarán en la misma y, sobre todo, del estatus que ocupa esta serie en el catálogo del artista; especialmente por lo habitual que es en su producción la desigualdad de calidades, como ha demostrado Odile Delenda. En definitiva se trata de un proyecto importante que ha arrojado luz sobre la técnica y que nos ha servido para descubrir el talento y las capacidades de los emergentes investigadores apoyados por el Centro de Estudios Europa Hispánica.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Alcalá

CORTÉS ARRESE, Miguel (coord.): *Arte en Castilla-La Mancha. I. De la Prehistoria al Gótico. II. Del Renacimiento a la actualidad*. Ciudad Real: Almud (Col. “Biblioteca Añil”), 2017, 302 pp. (vol. I) y 319 pp. (vol. II), ilus. color [ISBN 978-84-946676-8-8 (vol. I) y ISBN 978-84-948075-1-0 (vol. II)].

Las historias del arte de Castilla-La Mancha no son abundantes. Pese a la existencia de ejemplos destacables desde el mismo año de creación de esta joven comunidad autónoma (1982) —fecha en que la editorial Noguer publicó el doble volumen *Castilla-La Nueva*, donde José María Azcárate Ristori se ocupó de la parte artística—, era necesaria una revisión actualizada de la abundante bibliografía de investigación desarrollada a lo largo de las últimas décadas sobre el ingente patrimonio de las provincias de Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Cuenca y Albacete. Coordinados por Miguel Cortés Arrese, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, los dos tomos que componen *Arte en Castilla-La Mancha* ofrecen nuevas metodologías —incluida una mirada a los parques arqueológicos de la región y una abierta percepción de las dos primeras décadas del siglo XXI, con realidades como la actividad de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca o la reciente creación de la Escuela de Arquitectura de Toledo— y un abundante aparato crítico.

Arte en Castilla-La Mancha, en este sentido, amplía horizontes más allá de la síntesis coordinada a finales de los años noventa por Clementina Díez de Baldeón, que dio como resultado el VII tomo de la *Enciclopedia de Castilla-La Mancha* (Edicsa, 1999), bajo la dirección de Ramón Tamames y Raúl Heras. En la elaboración de aquel breve volumen, ágil en la organización de contenidos aunque limitado en exceso, participaron investigadores y profesores del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), como Palma Martínez-Burgos, Fernando Llamazares, Esther Almarcha o Enrique Herrera Maldonado. Más amplia y mejor estructurada, abundante en imágenes a cambio de la supresión de fuentes de referencia (a excepción de una pequeña bibliografía), fue la *Historia del arte en Castilla-La Mancha* que coordinó Pablo Peñas Serrano para la editorial toledana Bremen en 2001. Este amplio libro de casi 600 páginas fue durante años un texto de obligada consulta, al tiempo que otros proyectos cada vez más diversificados, tanto por etapas (*Historia del arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*, coordinado por Gianna Prodan, JCCM, 2003, en dos tomos) como por provincias (la serie de libros que el Servicio de Publicaciones de la JCCM editó con el título conjunto de “Patrimonio histórico de Castilla-La Mancha”). Durante estos últimos años, cabría destacar por su interés tanto trabajos globales —los tres densos volúmenes que forman la *Guía de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha* (JCCM, 2011), coordinada por Santiago Palomero y Alfonso Vázquez González— como aportaciones por tipologías o períodos publicadas por editoriales como AACHE (Guadalajara) y Almud (Ciudad Real), desde *Museos de Castilla-La Mancha* (José María Ferrer, AACHE, 2006) hasta *Castilla y La Mancha en el siglo XVIII* (coord. Alfonso González-Calero, Almud, 2016).

Los once autores que han participado en este nuevo proyecto —entre ellos el coordinador de *Arte en Castilla-La Mancha*, Miguel Cortés, autor de los capítulos “Carranque”, “Andalusí y Mudéjar” y “Domenikos Theotocópoulos, El Greco”— pertenecen vinculados en su mayoría al actual departamento de Historia del Arte de la UCLM, como el especialista en arte del Renacimiento Pedro Miguel Ibáñez Martínez (catedrático de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de Cuenca), el cervantista Fernando González Moreno (profesor titular en la Facultad de Humanidades de Albacete) o el estudioso de la arquitectura románica José Arturo Salgado Pantoja (Facultad de Letras de Ciudad Real). Completan el

conjunto arqueólogos como Rosario Cebrián y Antonio de Juan García, entre otros investigadores y docentes.

Arte en Castilla-La Mancha es también fruto del esfuerzo editorial de Alfonso González-Calero, responsable de Al mud, la única firma con proyección en las cinco provincias de Castilla-La Mancha actualmente. Un libro interesante, para finalizar, por su mirada panorámica y renovada. Sin duda alguna, un buen punto de partida para que algún día, con los necesarios apoyos, fuera posible alcanzar en esta comunidad autónoma unas metas que desde hace ya tiempo son una realidad en regiones vecinas, como los ocho magníficos volúmenes sobre *Historia del Arte de Castilla y León* que Ámbito Ediciones publicó en 1994, bajo la dirección de Simón Marchán Fiz, Javier Rivera y Francisco Javier de la Plaza Santiago.

ADOLFO DE MINGO LORENTE

Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo

COLORADO CASTELLARY, Arturo: *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Cátedra, 2018, 498 pp., 84 ilus. b/n. [ISBN: 978-84-376-3790-7]

Estamos ante un libro que, por necesario, se hacía muy deseable. Aborda el tema de la instrumentalización del patrimonio histórico-artístico que generó el régimen franquista durante los días de la II Guerra Mundial. Un asunto amplio y complejo, aludido por su representatividad y significación de forma recurrente, fragmentaria y dispersa en muy diferentes análisis y oportunidades historiográficas, pero hasta ahora escasamente configurado y documentado.

El objetivo del autor, en consecuencia, ha sido estudiar unitariamente la diversa actuación de la política patrimonial franquista en tan autoritario y convulso momento, poniéndola en relación con su doble contexto de actuación. Esto es enmarcada, hacia fuera, en los intereses del régimen respecto a los países contendientes en la conflagración mundial y, hacia dentro, en la propaganda y simbología de construcción de la “Nueva España”. En ambos contextos, las actuaciones respecto a los citados bienes patrimoniales, aparecen instrumentalizadas y enfocadas hacia las respectivas necesidades de afirmación o de propaganda del régimen; con lo que la labor tutelar del patrimonio, a la vez que utilizada para perfilar a conveniencia la presencia e imagen del nuevo régimen, se trocaba en simple moneda de cambio supeditada a los intereses de su política interior o exterior.

Este planteamiento unitario, que asocia las actuaciones encuadrándolas en esa doble mirada contextual, desde mi punto de vista es uno de los logros más relevantes del estudio. Pero no es el único. Lo complejo, variado y escurridizo de las acciones, fuentes y referencias —a menudo incompletas, sesgadas, falseadas, censuradas o interpretadas propagandística o interesadamente—, también han llevado al autor a prestar una especial atención a documentar y analizar con rigor los hechos relatados y sus fuentes.

A partir de tales asientos, el libro se estructura en seis grandes apartados temáticos y cronológicos que abarcan de 1939 a 1945. El primero de ellos, bajo el epígrafe “La hora del rescate: 1939-1940”, aborda la diferente recuperación de las obras que salieron de España en la guerra por la vía oficial republicana o la clandestina, cuyo regreso se sazonó propagandísticamente en el interior con multitudinarios y solemnes actos religiosos en casos como el *Cristo de Medinaceli*, la *Virgen de Covadonga* o la *Santa Faz*. Le sigue “La hora de las reparaciones históricas: 1940”, apartado en el que se desgranar los prolegómenos y negociación del acuerdo franco-español o Pétain-Franco de intercambio de producción histórico-artística, por el que pusieron rumbo a España obras como la *Inmaculada Sault* de Murillo, la *Dama de Elche*, seis coronas del *Tesoro de Guarrarzar*, los relieves ibéricos de Osuna y otras diferentes piezas y objetos arqueológicos, pero dejando por restituir los miles de documentos sustraídos del Archivo de Simancas durante la invasión napoleónica, también contemplados en el acuerdo. La tercera parte, titulada “La hora de la tentación nazi: 1940-1941”, analiza el enfrentamiento entre germanófilos y francófilos, pugna a la que acompañaron las tentaciones franquistas no solo de entrar en la guerra mundial, sino también de regalar a Hitler *La marquesa de Santa Cruz* de Goya y un apostolado del Greco, además de otras variadas negociaciones, como las referidas al *Patio de la Infanta* de Zaragoza o los documentos de Simancas. La cuarta parte —“La hora de la revancha: 1941”—, desde mi punto de vista, no solo se convierte en la medular del libro, sino también en la que mejor explicita la consideración e instrumentalización del patrimonio por parte de las autoridades franquistas. Así, la fortaleza de su posición frente a Francia no solo ayudará a consumir el convenio de intercambio franco-español obteniendo el resto de los citados documentos, sino también en parte el suplemento de los llamados *papeles Tiran*, aunque la contrapartida fuera entregar al país vecino —entre lo más destacado— un Velázquez, un Greco y un tapiz basado en un cartón de Goya. Continúa luego un quinto

apartado, “La hora de la búsqueda sin tino: 1941-1944”, que aborda la menguada y errática actividad de la Comisión de Reivindicación de Bienes en el Extranjero hasta su disolución en 1946, en cuya estela dejará ejemplos tan claros de ineficacia como los referidos al cargamento republicano del yate *Vita* o las supuestas obras desaparecidas del duque de Alba. Finalmente, el sexto y último apartado —“La hora de buscar el perdón: 1944-1945”— pasa revista a las actuaciones durante los últimos momentos de la conflagración mundial, en los que —como acercamiento a los aliados— surgirá la propuesta franquista de evacuar el Louvre a España, mientras pasado el peligro aparecían en Francia diversos intentos de revisar el convenio de 1941. Completa el estudio, además de unas útiles relaciones de fuentes bibliográficas, hemerográficas y gráficas, cronología e índice onomástico, un epílogo y conclusiones que no solo apuntan por donde continuó la actuación franquista respecto al patrimonio, sino que también resumen y ponen en valor los principales resultados alcanzados y expuestos en el libro.

En consecuencia, nos encontramos con un amplio e importante trabajo, al que el autor ha dedicado varios años de indagaciones y análisis y que, como apunta desde sus primeras páginas, en cierto modo supone la continuidad de otros estudios anteriores, especialmente *Éxodo y exilio del arte* (Madrid: Cátedra, 2008). Libro que, a su vez, como ya comentamos al reseñarlo (*Hispania* 234, 2010: 281-283), reactualizaba y completaba su anterior *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939* (Madrid: Museo del Prado, 1991), pionero en ahondar en el desarrollo de la actuación exterior republicana respecto al patrimonio en tiempos bélicos. Esta continuidad, remarcada con la dirección del congreso internacional *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra* (Madrid: UCM-SECC, 2010), celebrado en 2010 en el Museo del Prado —y que tuvo una segunda edición en 2017, ahora realizada en el IPCE—, apuntaba ya, como lógica derivación, a investigar las vicisitudes e instrumentalización del patrimonio español durante los tiempos de la guerra mundial, con los resultados que nos ofrece el presente libro. Un libro con el que, a la vez que se desbrozan y aclaran numerosos aspectos, se da un gran paso en la documentación y mejor conocimiento de esta atrayente temática, estando llamado a convertirse en una ineludible referencia.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC