

Giustia), Roma (Augusto Roma de Amicis y Claudio Varagnoli), Nápoles (Valentina Russo), la Toscana (Alessandra Marino), Francia (Jörg Garms), Alemania (Meinrad von Engelberg), Austria y la zona del Danubio (Ulrich Fürst), Bohemia (Pavel Kalina) y España (Javier Rivera).

El objetivo de estos trabajos era analizar situaciones diversas, en una mirada comparativa y transversal a los diversos territorios, para encontrar características comunes, actitudes compartidas sobre la relación entre el barroco y sus precedentes históricos. Esta aproximación, desde una perspectiva continental amplia, permite apreciar la diversidad de actitudes y comportamientos frente a los edificios antiguos, poniendo de manifiesto fenómenos de ruptura y continuidad comunes a toda Europa, y permitiendo realizar una valoración crítica acerca de lo que se pudo perder o ganar en estas intervenciones.

Sin duda, no hay un cuadro unitario de las mismas, aunque los autores detectan una *manera italiana*, un tipo de reforma integral de los edificios, que aparece no sólo en Italia, sino en todo el continente. Frente a ella, en algunos países como Francia se constata una permanencia de los sistemas constructivos góticos, que también se da por otras circunstancias, en la Alemania luterana. En otros casos, lo interesante es observar cómo se produce una relación de equilibrio o desequilibrio entre la preexistencia y la nueva arquitectura, destacando algunos ejemplos como el de la reforma de la basílica de Santa Croce in Gerusalemme, de Roma, por su innovador carácter entre la conservación y la transformación. El caso español destaca por las peculiares circunstancias históricas de nuestra nación. La larga pervivencia del gótico, así como la influencia del herrerianismo y del clasicismo escurialense condicionan la cultura arquitectónica española barroca. Nuestro país, no obstante, comparte con el resto del continente la diversidad de actitudes *alla moderna*: desde reformas parciales tanto en el exterior, especialmente en fachadas (catedrales de Granada, Santiago y Pamplona), como en el interior (Transparente de la Catedral de Toledo), a integrales renovaciones (catedral de Valencia), que sorprenden por su unidad y potencia. En nuestro heterogéneo panorama de intervenciones, destaca la actitud de respeto frente a la preexistencia en la intervención (mínima y reversible) del arquitecto Ventura Rodríguez de la torre oeste de la catedral de Valladolid, que resulta –según Rivera– verdaderamente revolucionaria desde la perspectiva de la historia de la restauración monumental.

En suma, el resultado de este trabajo es un libro de elevado rigor científico, que aporta una visión original sobre un fenómeno cultural tan relevante como la Contrarreforma; asimismo, el libro abre nuevas vías de estudio para el futuro, como es la investigación del “barroco desaparecido”, eliminado en las numerosas restauraciones realizadas por toda Europa desde el siglo XIX.

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Zaragoza

NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.): *Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, [Cat. expo., con la colaboración de R. Alonso Moral], Madrid: Fundación Mapfre, 2016, 446 pp., 267 dibujos, 237 ilus. color [ISBN: 978-84-9844-591-6]

La Fundación Mapfre, de larga tradición de apoyo a iniciativas a favor de las obras de arte sobre papel, ha financiado un proyecto de revisión e inventario del fondo de dibujo español de los Uffizi, cuyo primer resultado es este volumen que sirve como catálogo de la exposición celebrada en las salas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre el 12 de mayo y el 24 de julio de 2016. Era sabido que la Galería florentina atesoraba, desde la generosa donación del escultor Emilio Santarelli (1801-1886) en 1866, la colección de dibujo español antiguo mas notable y numerosa de las existentes fuera de España. Los antiguos estudios de Diego Angulo en los años veinte y la exposición celebrada en Florencia en 1972 y comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez, ya nos habían advertido de la riqueza del fondo de los Uffizi. La investigación realizada en el Gabinete de dibujos florentino por Benito Navarrete con la colaboración de Roberto Moral, que se refleja en el catálogo, contiene dos aportaciones de calado. La primera trata la historia de la colección, mientras que la segunda trae a colación una serie de nuevas atribuciones que amplían considerablemente el número de piezas tenidas en cuenta por Pérez Sánchez en 1972, así como en los cuatro

volúmenes del *Corpus of Spanish Drawings* de 1975, 1977, 1985 y 1988, publicados en colaboración con Diego Angulo, además de precisar otros muchos datos en relación con los dibujos ya conocidos.

La reconstrucción de la historia de la colección española de los Uffizi es un gran paso adelante en la todavía incipiente historia del coleccionismo del dibujo en España. A partir de estas investigaciones se ha podido establecer que el origen del fondo florentino hay que buscarlo en las adquisiciones realizadas en Madrid hacia 1745 por el oscuro comerciante Giovanni Filippo Michelozzi (¿-1777), que llegó a reunir a lo largo de su vida una colección compuesta por más de 27.000 dibujos y estampas. La Galería italiana compró a sus hijos en 1779 un lote de originales, mientras que el resto se dispersó y fue en gran parte adquirido por Emilio Santarelli a partir de 1840, para llegar finalmente por donación al museo florentino en 1866. Nada sabemos aún sobre la personalidad intelectual y la actividad comercial de Michelozzi en Madrid, ni sobre la duración de su estancia. Es probable que acostumbrado a los parámetros italianos en que la gráfica de los grandes maestros tenían alta valoración, viese en el mercado artístico madrileño una evidente oportunidad de compra masiva. En la época, los interesados en el dibujo eran normalmente los artistas, que entendían de su valor utilitario en la práctica del taller, o de su valor documental para la historia de la plástica, como hicieron los artistas-estudiosos, el mismo Solís, Vicente Vitoria, Palomino, y Pedro González de Sepúlveda y, algo más adelante, los primeros aficionados-historiadores como Jovellanos y Ceán Bermúdez.

Se ha acreditado, pues, que el fondo español de los Uffizi tiene un antiguo y único origen en el Madrid dieciochesco, a pesar de que su entrada en el museo se produzca en dos tiempos muy distintos. Merece también destacarse la nueva información que nos ofrece Roberto Alonso en su ensayo acerca de Emilio Santarelli en donde se expone su estrecha amistad con el ilustre pintor y coleccionista francés François-Xavier Fabre (1766-1837), que ejerció de mentor en su formación y a quien designó como heredero de sus cuantiosos bienes, circunstancia que facilitó el desarrollo de la afición coleccionista del escultor italiano.

Es difícil establecer con absoluta precisión el volumen total de los dibujos españoles que se conservan en los Uffizi. Tenemos, por una parte, los 56 ejemplares de la primera adquisición a los herederos de Michelozzi en 1779, que pueden ampliarse hasta los 70 ejemplares, si añadimos los originales de Ribera de otras procedencias, y por otra parte, tenemos 486 dibujos considerados de escuela española en la donación Santarelli. Alguna de las piezas de este amplio conjunto habrá de ser descartada como española, mientras que cabe aventurar que en el futuro se realice alguna pequeña adición a la sección. El volumen que acompaña la exposición, además de los ensayos introductorios a cargo de Benito Navarrete, Manuela Mena, Roberto Alonso y de Marzia Faietti, presenta la catalogación científica de 267 dibujos, de los cuales, unos pocos no se expusieron por razones de conservación y de espacio. Es decir, más de la mitad del conjunto hispánico del Gabinete florentino ha sido objeto de un nuevo estudio. Si recordamos que el catálogo de la exposición de 1972, redactado por A. E. Pérez Sánchez, presentaba sólo 132 piezas, es muy evidente la magnitud del esfuerzo realizado, que resulta aún de mayor empeño si consideramos que la novedad no consiste sólo en publicar algunos dibujos inéditos pero bien clasificados, sino que la tarea ha consistido en rescatar, para el patrimonio español, originales conservados en el museo con atribuciones a artistas italianos, alemanes, flamencos o franceses, o bien supuestos anónimos, a partir de una muy amplia exploración del enorme fondo del Gabinete de los Uffizi, labor que ha permitido finalmente identificar como españoles y con autoría reconocible 70 nuevos dibujos.

El estudio detallado de cada pieza configura el grueso del catálogo, pues resulta imprescindible para cada dibujo descifrar las diversas inscripciones, precisar la técnica de ejecución, incluir la bibliografía, y naturalmente, justificar la atribución de autoría, a partir de razones de estilo, de *ductus* gráfico, pero también hay que ocuparse del análisis del carácter del dibujo, de su condición —si es el caso— de estudio preparatorio de obras pictóricas, escultóricas o de artes decorativas. Desde este punto de vista el contenido del catálogo es ejemplar, pues son constantes las referencias a otras obras o modelos con las que se relacionan los dibujos y que, en ocasiones, son determinantes para establecer con seguridad la autoría y el contexto de creación de los mismos. El grueso de las fichas han sido elaboradas por Benito Navarrete y en menor medida por Roberto Alonso, que además han solicitado, con buen criterio, la colaboración de diversos especialistas para el estudio de algunas piezas, como Fernando Marías, Delfín Rodríguez y Alfredo Morales para los dibujos de arquitectura, de Gabriele Finaldi para los originales de Ribera, junto con otras puntuales aportaciones de Ángel Aterido, Carmen Morte, Eduardo Lamas, Elena Santiago, Fuensanta García de la Torre, Manuel Arias, María Cruz de Carlos, Mark McDonald y Teresa Zapata.

I Segni nel tempo es una aportación muy importante al conocimiento del dibujo español antiguo, pues desvela las mejores piezas de la colección florentina, aclara su origen y realiza numerosas y bien documentadas aportaciones al catálogo de un buen número de maestros españoles. Por desgracia todavía subsisten misterios o incertidumbres entorno a determinados artistas españoles antiguos, cuya capacidad gráfica nos sigue siendo desconocida o muy dudosa. Este es el caso de Siloé, de Bartolomé Ordóñez, de Forment, de Morales, de Navarrete, del Greco, de Sánchez Coello, de Pantoja, de Alonso Vázquez, de Luis Tristán, de Sánchez Cotán, de Roelas, de Martínez Montañés, de Zurbarán, de Velázquez, por citar sólo algunos de los grandes nombres. A buen seguro estas clamorosas ausencias guardan relación con azarosos episodios concretos de destrucción voluntaria o accidental de sus fondos de taller, pero son también un indicio de la debilidad del coleccionismo español en relación a la obra gráfica. Los que guardaron los papeles durante los siglos XVI y XVII fueron sólo los artistas: nos faltó un grupo social con criterio y medios económicos para dar valor y atesorar estas obras de arte tan frágiles y de expresión tan íntima y directa.

BONAVENTURA BASSEGODA
Universidad Autónoma de Barcelona

VIGO TRASANCOS, Alfredo (dir.). *La ciudad y la mirada del artista: visiones desde el Atlántico*, Santiago de Compostela: Teófilo, 2014, 455 pp., ilus. a color. [ISBN 978-84-942086-9-0]

Esta obra está formada por trece estudios en los que se analiza visualmente la ciudad en distintos contextos atlánticos. Se abordan en el libro multitud de miradas artísticas sobre la imagen urbana abarcando una amplitud considerable de tiempo, desde finales de la Edad Media hasta el siglo XIX. Sus textos muestran distintas investigaciones referidas concretamente a las ciudades atlánticas. El libro se divide en cuatro bloques: “De Francia a España. Tres miradas de artistas al norte y sur del Arco Atlántico”, “La Cornisa Cantábrica. Representaciones artísticas de las ciudades norteanas de los siglos XVI al XIX”, “Galicia. Imágenes urbanas del país del Finisterre” y “El norte de Portugal. Villas y ciudades de una tierra fronteriza en el siglo XVI”. Este conjunto de estudios urbanos se centran en analizar la ciudad, no sólo desde su perspectiva estética, sino a través de una variedad interdisciplinar de perspectivas desde las que se puede apreciar cómo las ciudades han crecido o mermado, cómo ha cambiado su estructura y cómo se ha modificado profundamente su sentido a lo largo de los siglos.

Entender el espacio urbano y su representación es posible únicamente a través de la observación y reflexión de sus diversos significados. La ciudad es un concepto urbano, pero que abarca multitud de información estética, histórica y social, por su carácter de espacio colectivo. Es decir, que la ciudad es a la vez hecho histórico y fenómeno cultural, y así lo muestran las distintas aproximaciones que recopila esta obra. En sus páginas se analizan monumentales obras geográficas como *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), entre otras, además de varias descripciones hechas por viajeros en la península como *A journey through Spain in the years 1786 and 1787* (1791), *Spanish Scenery* (1838) y *Scenery of Portugal & Spain* (1839).

Estéticamente, el libro se corresponde con lo que promete, mostrando una amplia selección de imágenes de diversas ciudades atlánticas. Las distintas miradas que se sucedieron a través de pintores, grabadores y dibujantes son tratadas a través de los ejemplos pictóricos que dieron fruto distintos viajes en Francia, Galicia, la cornisa cantábrica y el norte de Portugal. Según el contexto histórico, el dibujante o grabador extrae el valor de la ciudad y la traduce a través de sus formas. La *mirada del artista*, es decir, la visión peculiar que proyecta el creador sobre los objetos que representa, queda patente a través de sus más de ciento treinta ilustraciones, donde los textos nos guían meticulosamente a través de estas distintas visiones del paisaje atlántico urbano.

ELISA GARRIDO
Universitat de València