

HERRÁEZ ORTEGA, María y DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago, *La actividad artística en la catedral de Toledo en 1418. Libro de obra y fábrica OF 761*, Colección Folia Medievalia, 4, Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, León, 2016
María Pilar García Cuetos.

Esta obra nos ofrece un trabajo interdisciplinar de María Victoria Herráez y Santiago Domínguez, que reúne una transcripción de uno de los libros de fábrica de la catedral de Toledo y un análisis de los datos que nos proporciona. Se trata de un trabajo que debe enmarcarse en el proyecto de investigación HAR2014-44536-R, financiado por el Ministerio de Educación y los Fondos FEDER.

En concreto, el libro que se transcribe es el primero de los conservados en el archivo capitular toledano correspondientes al siglo XV y nos aporta información de la etapa previa a la llegada de los maestros Hanequin y Egas Cuanan. Debe destacarse su esmerada edición y cuidadas imágenes, oportunamente seleccionadas para enriquecer e ilustrar la lectura.

La primera parte del trabajo nos ofrece una síntesis de la actividad artística en la Catedral de Toledo a comienzos del siglo XV. María Victoria Herráez señala la importancia decisiva que por encima de unos casi siempre ausentes obispos, tuvieron los miembros del cabildo en la gestión de las obras y precisa también el papel destacado de los encargados de la Obra.

La doctora Herráez comienza su repaso por la actividad artística en la catedral de Toledo durante el período de gobierno del arzobispo don Pedro Tenorio (1377-1399), que fue muy fructífero desde el punto de vista arquitectónico y artístico. Bajo su episcopado, se amplió el claustro, se construyó la librería y se fundó la capilla funeraria de San Blas, que debía acoger los restos del arzobispo. Para acometer estas obras, fue preciso crear un taller de cantería que permaneció activo a lo largo de las primeras décadas del siglo XV. Además, Pedro Tenorio enriqueció la capilla mayor con un retablo que fue fabricado por el pintor Esteve Rovira de Chipre y promovió la construcción del trascoro, donde se hace patente la influencia del gótico italiano.

Otro papel muy importante fue el que jugaron los reyes, responsables de la creación de algunos ámbitos característicos de la actual configuración de la catedral primada. Este es el caso de la capilla funeraria de los Trastámara, fundada en 1374 por Enrique II, pero que no se había concluido a la muerte de su nieto, Enrique III.

En el segundo apartado se hace un análisis muy interesante y rico de la información que nos ofrece el libro de obra de 1418. La revisión sabia de la doctora Herráez nos acerca a la realidad de los responsables de la fábrica, a la promoción de unos obispos no siempre presentes en su sede, a las identidades de los maestros canteros, de los vidrieros, a los encargos que recibieron. También nos describe la organización de la Obra, las cantidades que recibían el deán y otros cargos de la misma y nos permite conocer la realidad compleja de la estructura que sustentaba la construcción de la catedral.

También se aporta información sobre el maestro de la obra, de Alvar Martínez, los canteros, o pedreros, a sus órdenes y el resto de operarios al servicio del complejo entramado de la fábrica catedralicia: albañiles, carpinteros, iluminador, librero, pintores, plateros, sederos, vidriero. Podemos conocer, asimismo, datos de las canteras que surtían de piedra a la catedral toledana. Eran tres en concreto y al frente de cada una de ellas había un maestro de cantería que ocupaba el puesto de aparejador. En pocas ocasiones podremos acercarnos, como podemos hacerlo mediante la información que nos ofrece este libro, a la realidad de la organización del sistema constructivo de una de nuestras grandes catedrales.

Del mayor interés es el apartado relativo a los materiales de construcción e infraestructuras que, de nuevo, nos ofrece datos de gran relevancia para la historia de la construcción de la catedral de Toledo en concreto y que pueden ilustrar igualmente los estudios sobre otras canterías españolas y europeas.

En el capítulo cuarto, y apoyada en su gran conocimiento de las fábricas catedralicias castellanas, María Herráez aporta un análisis sobre la planta de la catedral y sus capillas. Guiada por el libro de la obra de 1418 y por otros documentos, la autora ofrece una rigurosa reconstrucción de la distribución de los espacios de la sede primada que, sin duda, enriquece la lectura de su evolución. Para completar esta revisión, el capítulo quinto recoge una síntesis

de los trabajos en marcha en 1418, acercándonos también a las ceremonias y su inseparable ajuar litúrgico, de manera que se integran las labores constructivas con la vida de la catedral toledana. Se hace un repaso completo que abarca la arquitectura, los retablos, los órganos o la orfebrería. Muy acertadamente, el análisis de la doctora Herráez se dilata en el tiempo para permitirnos constatar la evolución y culminación de las obras emprendidas o en marcha en 1418. Igualmente, se hace una interesantísima referencia a las obras de restauración, o reparación, de la fábrica antigua a lo largo del siglo XV. De esa manera, la información ofrecida por el libro de 1418 se incardina en la evolución de la catedral y cobra sentido más allá del dato aislado.

La segunda parte del libro nos ofrece la transcripción del *Libro de Cuentas de la Obra y Fábrica* de la Catedral Primada de 1418, que se completa con un índice de referencias que incluye una relación pormenorizada de artífices.

La conjunción de ambos trabajos nos ofrece sin duda, una obra de gran importancia para el mejor conocimiento de una de nuestras grandes catedrales, pero también un ejemplar ejercicio de labor interdisciplinar. Su lectura y los datos que aporta podrán ser útiles, tal y como señala la doctora Herráez, para los historiadores del arte y también de los especialistas en otras materias relacionadas con la sociología, el urbanismo, la historia de la Iglesia, la historia de la música o la historia económica. Asimismo, creo que puede servir de referencia ineludible para análisis vinculados con las disciplinas de la arquitectura, la ingeniería y la restauración de bienes culturales.

COMPANY CLIMENT, Ximo, *Velázquez. El placer de ver la pintura*, Universitat de Lleida, CAEM y ACEM, Lleida, 2017
María Pilar García Cuetos

Ximo Company aborda una revisión de nuestra disciplina enfrentado a la visión de la obra de Velázquez. Y lo hace de forma valiente y honesta. Desde la experiencia acumulada y la serenidad. Una serenidad que, como comentamos a diario, nuestra disciplina parece haber perdido, envuelta en el ritmo frenético de la productividad ligada al rendimiento de la carrera académica.

El doctor Company nos pide que nos detengamos, que miremos, que dejemos a la reflexión llegar pausadamente, sin apriorismos ni ideas elaboradas. Se trata de abandonar la erudición para dejar paso a la contemplación. Comparto plenamente la propuesta del autor, refrendada por la Ciencia. Es bien sabido que lo que caracteriza a un buen investigador de Humanidades no es, como se pensaba hasta fechas relativamente recientes, la memoria de erudición: nuestra disciplina se fundamenta en la memoria de relación. Una memoria que precisa de tiempo, de calma. De esa manera, todas las reflexiones, los conocimientos y las sensaciones acumuladas, nos permitirán abordar de una forma más rica, más poliédrica, el objeto de nuestro estudio, la obra de Arte.

Por este motivo, este libro de sólida base científica y ricas referencias historiográficas, atrae desde el principio. Como bien dice Jonathan Brown en el prefacio, fue el Renacimiento quien descubrió el valor de la visión como forma de conocimiento, pero ante la multiplicación de la imagen en nuestro ámbito cultural contemporáneo, se ha perdido la práctica de lo que se conoce como *mirada atenta*.

La relación del público con el arte se limita cada vez más a la visión rápida y hasta parcial en unos museos que se han convertido en espacios de consumo del arte más que de disfrute y contemplación del mismo. Y, como afirma Company, las grandes pinturas parecen haberse perdido en la bibliografía de la interpretación y

se han convertido en *objetos de interpretación* y no en *medios para la contemplación*.

Partiendo de esa premisa, Company aborda las obras de Velázquez dejando muy claro que es momento de romper con la herencia de la corriente positivista decimonónica. Señala, además, que también debemos reorientar nuestra docencia universitaria, puesto que hemos tendido a mantener la transmisión de la Historia del Arte con un criterio que determina a las jóvenes promociones de graduados y graduadas, que *invierten casi todo su tiempo, y mucho de su aprendizaje en acumular (antes que en ver y contemplar) datos históricos y artísticos*. Tal y como expresa el autor: *Les puedo asegurar que me siento historiador e historiador del arte de pies a cabeza. Nada que objetar, pues, a la imprescindible necesidad de conocer y acumular datos de índole teórica, documental, literaria e historiográfica. Pero también tengo derecho a proteger y blindar mi capacidad de percepción estética y a utilizarla, precisamente, en bien y en aras de una mayor y más completa interpretación de los hechos históricos existentes e inherentes en toda obra artística. Dilato así, contemplando una obra de arte, mi capacidad intelectual, crítica e interpretativa*. En sustancia, las obras de arte no son solamente datos históricos concretos por lo que representan y significan, sino porque existen. No son hechos transcurridos, como los históricos. Siguen transcurriendo en el presente y no debemos embotarnos con lo exclusivamente erudito, no debemos hipertrofiar el dato a costa de atrofiar la percepción y la contemplación.

El autor nos llama a una profunda reflexión en el segundo capítulo. Señala la falta de oportunidad de contemplar las obras de forma sosegada, las pocas ocasiones en que nuestros estudiantes pueden acercarse a las obras y no a sus imágenes. También recuerda nuestra errada forma de guiar esas visitas: la exposición de datos que anima a la toma de apuntes y no a la contemplación. Porque para contemplar, sugiere Company, lo primero que debemos hacer es desprendernos temporalmente de lo que creemos saber. Esos datos y esa sabiduría que, entiendo, suponen un filtro que determinará nuestra mirada y limitará nuestra capacidad de contemplación. Frente a *Las hilanderas*, nos invita a reflexionar sobre su compleja y dilatada elaboración, a fijar nuestra mirada en los detalles supuestamente menores, como la rueda,

que tiembla y vibra de una manera única en la historia del arte universal.

Los siguientes capítulos del libro se centran en algunas obras de Velázquez. En el tercero aborda la contemplación del retrato de Juan de Pareja, *El Moro*. Reflexiona Company sobre el desafío que mediante este retrato enfrentó a Velázquez al estandarizado criterio técnico, estético, creativo y representativo de la *Congregazione dei Virtuosi di Roma*. Como secuencia del retrato de Juan de Pareja, el capítulo cuarto se centra en el del papa Barberini, que Company sintetiza expresando que nos encontramos ante el paso del cartón piedra a lo veraz en la Historia del Arte. En el quinto se contempla *Venus en el espejo* y nos vuelve a recordar la imperiosa necesidad de la visión directa de las obras y a señalarnos que solo el historiador del arte que ha visto muchas pinturas, puede educar su sensibilidad en las sutilezas de las obras del maestro.

El capítulo sexto nos acerca a la contemplación de perros, bufones y el Cristo crucificado. Puede parecer sorprendente que el autor haya unido en una misma reflexión representaciones, a priori, tan diversas, pero su sentido es evidente tras la lectura. Company se acerca al retrato de Felipe Próspero centrandose su mirada en el perrillo que aparece sobre el sillón y que, a su juicio, transmite la mirada sin ideas, triste y atribulada de la monarquía española del siglo XVII. Otro perro que llama la atención del autor es el que aparece en la obra *Jaboc recibe la túnica de José*. Company nos señala la genialidad de las manchas de bermellón esparcidas por la alfombra y el desafío que supone la introducción ante ella de un diminuto y crispado perro que Velázquez supo convertir en una especie de oráculo de la verdad bíblica: descubre, delata, testifica y denuncia. De la misma manera, la mirada del bufón llamado *El Primo*, penetrante y humanísima, nos interpela y cuenta más de la España del Siglo de Oro que montañas de literatura escrita. En el retrato del bufón Calabacillas, el autor centra su mirada en un personaje que no es *nadie* y ha sido pintado con *nada*, pura pintura diluida, suelta y restregada cuya magistral belleza se plasma, por ejemplo, en el cuello y los puños de encaje desmaterializado, mientras que, al contrario, en la representación de Cristo en la cruz, la belleza define la figura y el sutil tratamiento pictórico y cromático. Frente al *Esopo*, se nos ofrece una aguda reflexión sobre las diferencias entre Velázquez y Rubens

y sobre la capacidad del primero de plasmar, más allá de la imagen, la realidad profunda de los humanos europeos del siglo XVII cruda y magistralmente narrada.

A partir del capítulo séptimo, Company nos propone la contemplación de *Las meninas* desde diferentes puntos de vista. Vuelve a señalar nuestra limitación posmoderna a la hora de sentarnos o plantarnos serenamente ante la obra y, ya frente a ella, sugiere la necesidad del *desprendimiento* y recuerda la frase de Emilio Pérez Sánchez: *Velázquez posee una mano infalible para detener la realidad*. Una realidad detenida a la que podemos acercarnos. Ahora el autor la presencia de sillas cómodas en los museos para poder realizar el ejercicio de contemplación, verbalizando algo que, a menudo, hemos pensado frente a una obra que no nos es permitido contemplar con serenidad y comodidad. Y con esa mirada tranquila, cada persona tendrá su propia experiencia, porque como bien señala Company, más que preguntarnos el significado de la obra, deberemos disfrutar de una creación única que, por encima de todo, expone *simplemente el hecho de pintar, la grandeza de pintar, la grandeza de ser pintor*.

Para terminar, el capítulo final retoma la reflexión disciplinar que abre el libro. Se propone que Velázquez y *Las meninas* nos exigen practicar una Historia del Arte más en consonancia con el siglo XXI. Se trata de salir del aula para acercarnos al arte, a las obras de arte reales y a su contemplación. Y Company plantea preguntas que, en un momento crítico para nuestra disciplina, nos obligan a reflexionar sobre nuestro presente y nuestro futuro: ¿Por qué en nuestros Departamentos de Historia del Arte solo hay libros y no precisamente obras artísticas?; ¿por qué no superamos de una vez el método analítico y cognitivo de la Historia?; ¿por qué vemos tan deprisa y tan mal?; ¿por qué somos tan adictos a la letra y tan poco avezados en la contemplación de la pintura?. Como respuesta a algunos de estos interrogantes, Company apunta que, dado que hemos aprendido a vivir y convivir con los libros, debemos hacerlo ya con las obras de arte *de verdad y en directo*, para desarrollar el ejercicio diario de la *pura visibilidad* kantiana.

Puesto que estamos en el siglo XXI, Ximo Company nos reta cambiar, a asumir que la literatura escrita y el papel no lo son todo. En el breve epílogo, el autor enfrenta finalmente a Velázquez y Leonard Cohen, que a su juicio se

hubieran entendido a la perfección, y nos invita a ver a Velázquez escuchando a Cohen cantando su *Hallelujah*. A escucharlos y contemplarlos a los dos. Quizás, después, encontremos la serenidad necesaria para intentar dar respuesta a las sugerentes preguntas que este hermoso libro nos plantea sobre la pintura, sobre nuestra disciplina y sobre nosotros mismos.

María del Mar Lozano Bartolozzi (textos),
Arte y belleza en el desnudo. Nicolás Megía y su colección de modelos fotográficos en revistas impresas, Colección "Rescate", nº 11, Museo de Bellas Artes de Badajoz y Diputación de Badajoz, 2017.
ISBN: 978-84-697-3367-7.
Jose María Rodríguez-Vigil Reguera

La biografía del pintor extremeño Nicolás Megía Márquez (Fuente de Cantos, Badajoz, 1845-Madrid, 1917) bien podría considerarse un caso paradigmático dentro del contexto cultural de la España de finales del siglo XIX e inicios del XX. Tras terminar el bachillerato, Megía desarrolló estudios de medicina en Madrid, pero finalmente optó por la vía artística, matriculándose en 1866 en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la ciudad. Tras obtener una pensión a finales de 1872, el pintor continuó su formación en Roma (1873-1874), residiendo posteriormente en Madrid (1875-1877) y París (1878-1881), para terminar regresando a la capital española, donde permaneció el resto de su vida, compatibilizando su carrera como creador con la labor docente en diversas instituciones. Destacado retratista, Megía también cultivó temas de género y desnudos, dentro de una tendencia realista *beaux-artiana*, ecléctica y post-romántica, en la que alternaría el óleo, la acuarela y el dibujo.

Durante el primer trimestre del año 2011, sin duda con la intención de reivindicar la figura del pintor fuentedecanteño, el Museo de Bellas Artes de Badajoz –contando con el apoyo de la Diputación pacense– dedicó una exposición temporal a Megía Márquez, que fue comisariada por María Teresa Rodríguez Prieto. Dicha muestra motivó igualmente la edición del que, hasta la fecha, constituye el más completo ca-

tálogo de su obra, con textos de Francisco Javier Pizarro Gómez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura. Tras la celebración de la exposición, nuevos datos han permitido identificar creaciones inéditas de Megía, manteniendo vivo el interés por el artista.

Llegado el año 2017, y coincidiendo con el primer centenario de la muerte de Nicolás Megía, el Museo de Bellas Artes de Badajoz –de nuevo junto a la Diputación de Badajoz– editó el libro aquí reseñado, que lleva por título *Arte y belleza en el desnudo. Nicolás Megía y su colección de modelos fotográficos en revistas impresas*, y que incluye un breve estudio introductorio firmado por María del Mar Lozano Bartolozzi, también catedrática de Historia del Arte en la universidad extremeña. El volumen, que establece el undécimo número de la “Colección Rescate”, aprovecha la citada efeméride para homenajear una vez más a Megía. No obstante, *Arte y belleza en el desnudo* conforma una publicación singular que, lejos de ceñirse exclusivamente al universo personal del pintor, nos invita a profundizar en la estrecha relación que, durante la época contemporánea, se estableció entre el ejercicio de la práctica artística, el desarrollo de la fotografía y el empuje de una rica cultura visual ligada al ámbito editorial.

Tal como indica su propio título, la publicación que nos brinda el Museo de Bellas Artes de Extremadura se fundamenta en la curiosa y nutrida colección de fotografías, postales y revistas dedicadas al “desnudo artístico” que Nicolás Megía Márquez fue reuniendo a lo largo de su vida. El texto de Lozano Bartolozzi, que ocupa las primeras páginas del libro, explora el repertorio de materiales recopilados por Megía y plantea distintas apreciaciones que permiten comprender, de manera contextualizada, tales documentos, en relación no solo con el oficio particular del pintor extremeño, sino con la profesión artística intersecular y, de un modo más amplio, con la existencia de un consumo de imágenes “recreativo” y voyerista que trascendería, en clave erótica, el ámbito estrictamente artístico-estético. La segunda parte del libro –el grueso del volumen– se consagra a los documentos que, precisamente, motivan la publicación y sirven de base al trabajo de Lozano Bartolozzi: se nos ofrece así una cuidada selección de láminas extraídas de la colección de Megía. Dentro de la misma encontramos, por ejemplo, los denominados “muestrarios de academias”, series fotográficas de desnudos

en miniatura, en las que mujeres, hombres y niños realizan posados individuales, en pareja o grupales, adoptando un amplio abanico de posturas y gestos. No obstante, la colección del pintor extremeño se compone principalmente de revistas ilustradas dedicadas al desnudo, en principio dirigidas a complementar la práctica artística, pero habitualmente teñidas de sugerentes matices lascivos.

En su ensayo, María del Mar Lozano Bartolozzi revisa la naturaleza de las fuentes atesoradas por Nicolás Megía, examinando con especial atención el enfoque y los contenidos de varias revistas francesas (*Mes modèles, L'Étude académique, Le nu esthétique, Mes études de nu*) y españolas (*Galería de Bellezas, Belleza y arte en el desnudo, Mundo Galante*) de comienzos del siglo XX. Más allá de la excepcional presencia de algún posado masculino, la inmensa mayoría de las fotografías procedentes de dichas revistas son *études d'après nature* –estudios del natural– protagonizados por mujeres. En ellos, muchachas jóvenes exhiben su anatomía en distintas posturas y actitudes, dentro de escenarios que evocan estampas académicas y refinadas, pero también escenas mitológicas o antiguas, ambientes orientalistas, etc. Otras veces, las revistas incluyen desnudos procedentes de pinturas y esculturas realizadas tanto por artistas clásicos de la Historia del Arte como por coetáneos del pintor extremeño.

La colección reunida por Nicolás Megía contribuye a perfilar una parte del método de trabajo cultivado por el artista. Método que, tal como advierte Lozano Bartolozzi, Megía compartió con otros muchos compañeros de profesión de su época, quienes igualmente recurrieron a los muestrarios fotográficos, postales y revistas de desnudo con voluntad pedagógica, para así perfeccionar sus conocimientos sobre el cuerpo humano. Ciertamente, estos repertorios proporcionaron a los artistas una valiosa y útil alternativa a los modelos en vivo –no siempre a su alcance ni exentos de inconvenientes–, permitiéndoles disponer de numerosas referencias realistas a la hora de mejorar su formación y afrontar el proceso creativo.

Sin embargo, el interés de estos documentos supera los límites de la mera esfera artística, al funcionar como dispositivos culturales más complejos y codificados. Enlazando con las aportaciones de especialistas como Lynda Nead, Carlos Reyero o Maite Zubiaurre, María del Mar Lozano Bartolozzi pone de manifiesto la di-

mención sexual secundaria de estos productos: más allá de su utilización para nobles fines académicos –el mejoramiento de la destreza en la plasmación precisa de la naturaleza–, las fotografías y revistas de desnudo abrían una ventana al estimulante mundo sicalíptico, un espacio visual de fronteras no siempre claras que podía ser reconocido y explorado, a modo de divertimento, por coleccionistas y lectores fuera del circuito artístico. En ocasiones, la mirada erótica hacia la mujer se adivina en detalles sutiles: ademanes, miradas, encuadres... Otras veces, la intención sexual se hace patente: tal es el caso de la revista *Galería de Bellezas*, que intercalaba entre sus láminas de “anatomía pictórica y escultórica” relatos cortos de cariz más o menos licencioso. Así, el desnudo fotográfico femenino de las revistas *belle époque* quedaría ubicado en unas coordenadas intermedias e imprecisas, oscilando entre lo admisible y lo prohibido, entre la belleza de lo artístico y el prosaísmo de lo obscuro.

El libro *Arte y belleza en el desnudo* consigue acercarnos a la figura de Nicolás Megía Márquez desde una nueva perspectiva, invitándonos a conocer su condición de coleccionista de fotografías y revistas de desnudo, con un doble interés artístico y sociológico. En cualquier caso, el planteamiento del libro no se reduce en modo alguno a la relación de Megía con dichos materiales. De hecho, a nuestro juicio, el principal mérito de esta publicación reside en su visible esfuerzo por reclamar la justa valoración estética y patrimonial de una vertiente de la cultura visual contemporánea que ha sido habitualmente ignorada o denostada, al ser considerada un producto “menor”, ligado a un uso secundario, anecdótico e incluso furtivo. En este sentido, *Arte y belleza en el desnudo* aporta, a través del trabajo de indagación de Lozano Bartolozzi, una visión científica y crítica de este acervo documental y gráfico reunido por Megía. Pero además, el libro pone a nuestra disposición las fuentes estudiadas –verdadero núcleo de la publicación–, conformando un cautivador “álbum” que puede ser contemplado en toda su ambigüedad. En última instancia, el libro no solo defiende el valor de la colección de Megía, sino de esta clase de documentos gráficos en general, ofreciendo una referencia que será útil para aquellas personas interesadas en investigar el desnudo en el arte y la cultura de masas: cabe recordar que, desde hace déca-

das, las humanidades han venido concediendo especial atención a este tema desde una óptica sociocultural, intentando desentrañar los procesos de conceptualización, construcción y representación del cuerpo, el género y la sexualidad.

Fernández Martínez, Carla, *Pontevedra. La memoria rescatada. Vistas y visiones de una ciudad atlántica*. Diputación de Pontevedra Editorial, Pontevedra, 2015.
ISBN 978-84-8457-440-8.
Laura Mier Valerón

Esta monografía, recientemente publicada por la Diputación de Pontevedra, nace de una investigación previa llevada a cabo por Carla Fernández Martínez en el seno del grupo “Iacobus” (GI-1907), perteneciente al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. En este sentido, *Pontevedra. La memoria rescatada. Vistas y visiones de una ciudad atlántica* recoge algunas de las reflexiones apuntadas en la tesis doctoral de su autora, un trabajo que ha sido el resultado de cuatro años dedicados al análisis de las representaciones plásticas conservadas de las poblaciones marítimas del noroeste peninsular. Sin embargo, la presente obra se centra en el ámbito geográfico concreto de la ciudad de Pontevedra. En buena medida, esta elección queda condicionada por los ricos testimonios gráficos custodiados en su Diputación, así como por la abundante cantidad de dibujos, grabados y pinturas presentes en los fondos de los museos, los archivos y las colecciones particulares que han podido ser consultados.

Desde los estudios de la cultura visual y a caballo entre la historia de la ciudad y la historia del arte, Carla Fernández Martínez se aproxima al patrimonio lerense a través de sus distintas visiones gráficas, eligiendo para ello una serie de criterios que condicionarán la estructuración de los contenidos. Al respecto, se puede apreciar una correcta división de los mismos en tres partes o bloques temáticos que, a su vez,

se subdividen en una serie de capítulos apropiadamente articulados. En la primera parte, “Iconografía urbana de las ciudades portuarias del noroeste peninsular”, se advierte una fuerte impronta de su tesis doctoral, puesto que se trata de un primer contexto general donde se expone, de forma razonada y casi a modo de prólogo, una introducción para los contenidos posteriores.

Con una intención similar se desarrolla “Memoria e identidad visual de Pontevedra. Breve nota sobre su devenir histórico”, un segundo bloque integrado por la evolución histórica del asentamiento que, desde el nacimiento del enclave hasta el siglo XIX, termina por enriquecer y dotar de rigor el estudio comparado de las imágenes. Así, esta parte se concibe en los capítulos I-VI, que analizan pormenorizadamente los aspectos más destacados del pasado histórico, urbano y cultural de la ciudad a través de “El nacimiento de Pontevedra”, “El desarrollo de la villa medieval”, “La Edad Moderna. Del esplendor a la decadencia”, “La ciudad burguesa del siglo XIX”, “El ambiente cultural finisecular y la creación de la *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*” y “Pontevedra en las publicaciones periódicas del siglo XIX”.

“Vistas y visiones de la ciudad del Lérez”, el tercer y último bloque, se erige como la aportación protagonista y la más destacada de la publicación, abordando mediante un tratamiento tripartito las visiones urbanas estudiadas. Asimismo, la organización de este bloque, que integra los tres últimos capítulos, denota una clara voluntad metodológica que facilita la comprensión del vasto conjunto patrimonial contenido en las imágenes artísticas analizadas. De este modo, el capítulo VII se centra en las “Vistas generales” mientras que los capítulos VIII y IX desarrollan respectivamente lo tocante a “La ciudad desaparecida” y “El legado urbano conservado”. Resulta sumamente interesante la evocación de aquel imaginario urbano ahora inexistente, principalmente representado por la antigua villa y algunos elementos de su arquitectura civil, como la muralla imaginada, la fortaleza arzobispal, la antigua bastida o el palacio municipal. Este repertorio patrimonial también se nutre de ejemplos provenientes de su arquitectura sacra, como la antigua iglesia de San Bartolomé o la iglesia y el hospital de San Juan de Dios, aunque el capítulo se concluye con el estudio del arrabal marinerío de A Moureria.

Por su parte, el legado urbano conservado recibe un tratamiento análogo al denotar una organizada exposición de los contenidos desde una perspectiva también tipológica. De este modo, nos encontramos con un primer grupo de edificaciones de uso colectivo, como son las plazas y las calles -con especial atención a las plazas como espacios públicos significativos-, al que se le suma un segundo grupo que fija su atención en las edificaciones sacramentales. De entre éstas se cuentan muestras de la arquitectura mendicante lerense, como son las ruinas de Santo Domingo, el convento de San Francisco y el convento de Santa Clara. Sin embargo, el capítulo se cierra mediante el análisis de las imágenes conservadas para la iglesia de Santa María la Mayor y para la capilla de la Peregrina.

Finalmente, habremos de subrayar algunas de las fortalezas de esta publicación, en especial aquellas que se concentran en el último bloque - en donde quedan recogidos los contenidos más novedosos de la misma-. Así, en el octavo capítulo encontramos un exhaustivo análisis de las zonas y de los hitos urbanos desaparecidos, tanto en la topografía real como en la artística, insistiendo para ello en el impacto que las transformaciones decimonónicas tuvieron sobre la ciudad. No obstante, este estudio se acompaña de una reflexión en torno a las nociones de memoria urbanística y memoria histórica asociadas a los procesos de demolición y de concienciación patrimonial descritos por la autora. En la misma línea, a lo largo de todo el bloque se advierten con claridad las distintas dinámicas que someten y condicionan la producción artística, como si de un rompecabezas se tratase. Tanto es así que, si bien la ciudad fue objeto de representación plástica en siglos pasados, se percibe que buen número de las obras conservadas coinciden cronológicamente con el periodo histórico de mayor efervescencia cultural y riqueza económica. En estos términos, el periodo bisagra que tiene lugar entre los siglos XIX y XX constituye un importante fenómeno de dinamización urbana, en todos los sentidos posibles, comportando en consecuencia un gran estímulo para la producción de imágenes.

SALAS GONZÁLEZ, Carlos, *Pinceladas de cine. Influencias cinematográficas en las artes plásticas vanguardistas*, Universidad de Murcia, Murcia, 2016.
ISBN: 978-84-16551-41-5.
Vidal de la Madrid Álvarez

La influencia de las artes plásticas sobre el medio cinematográfico hace tiempo que ha sido abordada por algunos autores, que, en general, se han interesado de forma especial por las películas de las primeras décadas del siglo xx. Aumont, Bonitzer, Vancheri o Camón Aznar y Piqueras y Ortiz para el caso español, entre otros, han tratado tanto cuestiones teóricas, como aspectos de composición, iluminación, iconografía y temática que revelan el ascendente de las obras de arte, esencialmente las realizaciones pictóricas, sobre los filmes de diversas épocas y estilos. Al igual que había sucedido con la fotografía, que reprodujo recursos y asuntos característicamente pictóricos para acceder a un determinado estatus creativo y social, el cine recurrió en ocasiones a motivos extraídos de las artes plásticas como inspiración o testimonio de prestigio.

Así, el influjo pictórico puede rastrearse en el empleo de determinados colores o contraluces, en la traslación de una atmósfera o un ambiente concreto, en el tratamiento de personajes o situaciones o en la interpretación animada de imágenes más o menos asumidas socialmente. Además, la huella pictórica está presente de forma singular en la obra de algunos autores como, por ejemplo, Sergei Eisenstein, fascinado por los efectos pictóricos de El Greco, Jean-Luc Godard, que hace su interpretación personal de varias obras de Goya, o Edgar Neville, quien en *Domingo de Carnaval* (1945) insufló vida al espíritu de Solana aderezándolo con matices goyescos. Este compromiso con las artes plásticas adquirió mayor trascendencia en el periodo de las vanguardias, pues algunos artistas fueron capaces de utilizar el medio cinematográfico como un instrumento más de su inquietud creativa y la imagen animada reflejó también la renovación artística.

Sin embargo, el trayecto inverso no ha gozado de similar interés. La influencia del medio

cinematográfico sobre las artes plásticas apenas cuenta con un escaso número de publicaciones y alguna exposición. Esta relación, reconocida por los artistas tan sólo en contadas ocasiones, tal vez haya permanecido aletargada a causa del carácter popular de un medio desprovisto por entonces de prestigio artístico, pero que ya había transformado radicalmente tanto la percepción del mundo, como la comprensión y el acceso a la imagen de la población. Por este motivo resulta de especial relevancia la edición del estudio que reseñamos de Carlos Salas, donde recoge las aportaciones esenciales de su tesis doctoral. Su planteamiento, que profundiza en la vía de investigación abierta por el profesor Ramallo Asensio en algunos trabajos previos sobre el paralelismo entre el cinematógrafo y la obra pictórica, ofrece un análisis preciso, original y sugerente acerca del influjo de las películas sobre las artes plásticas vanguardistas.

El autor sitúa los límites de su trabajo en las tres primeras décadas del siglo xx para centrar su estudio en la influencia del cine de la época sobre las vanguardias artísticas, sin olvidar que algunas manifestaciones cinematográficas forman parte esencial de estos movimientos. Además, consciente de algunos problemas metodológicos, como el derivado del protagonismo de la fotografía, selecciona un nutrido grupo de obras de artistas del periodo y estructura el trabajo en cuatro bloques, que recogen los aspectos más característicos del medio cinematográfico: la representación del movimiento (Dinamismo y velocidad), la iluminación y el color (Transparencias y sombras), el encuadre y el montaje (Una nueva forma de encuadrar la pintura) y la iconografía (Imágenes que trascienden la pantalla).

La primera parte examina la representación del dinamismo en las artes plásticas, que hunde sus lejanas raíces en la investigación fotográfica sobre el movimiento. Además, repasa la relación del futurismo y el cubismo con el cine y revisa obras concretas de Marcel Duchamp, Yuri Annenkov, George Grosz, Kazimir Malévich, René Magritte y Frantisek Kupka, cuya obra *La taladradora* (1925) ejemplifica muy bien esta propuesta analítica por la relación que el autor sugiere con el cine soviético (Vertov, Eisenstein).

La segunda parte investiga la influencia que pudo tener la iluminación y el primer color cinematográfico (virados o coloreado a mano) en el arte del momento. Tengamos en cuenta que

el cine, al igual que la fotografía, frente a las artes tradicionales, proporciona un incremento de la sensación de la realidad, pero también con indudables limitaciones, que ya advirtió en su momento Máximo Gorki cuando describió una sesión de cinematógrafo como un viaje al “Reino de las Sombras”, donde todo participaba de un “gris monótono”. Así, los virados azulados, desarrollados, al igual que otros tonos, para proporcionar al espectador una interpretación convencional de tiempos y situaciones del relato, han podido inspirar obras de Pablo Picasso, Marcel Duchamp y, tal vez, la melancólica *Un cisne para Tamara Taumanova* (1946) de Joseph Cornell. Además, este apartado trata también la interpretación de la iluminación del *Guernica* (1937) de Picasso como un efecto de luces movidas provocado por la agitación de la lámpara, que ya había sugerido Ramallo, y la traslación del vigoroso protagonismo de las sombras del cine de Weimar a ciertas obras como el inquietante *El intelectual* (1937) de Marcello Pogliotti.

En la tercera parte se reflexiona acerca de la aparición en las artes plásticas de escalas derivadas del cinematógrafo como el gran primer plano, la utilización de angulaciones forzadas o la interpretación del montaje como una sucesión de escenas. Por último, el cuarto capítulo recoge aquellos repertorios iconográficos genuinamente filmicos que fueron transferidos a las artes plásticas del momento. Entre ellos se encuentran personajes y estrellas de cine, como el Charles Chaplin que inspiró a Fernand Léger o el Mickey Mouse que Ignacio Zuloaga introdujo en su *Retrato de la joven duquesa de Alba* (1932), aunque *La bestia fascista* (1937) de Ricardo Boix sigue fascinando por su interpretación del gran gorila cinematográfico.

En resumen, un trabajo novedoso e interesante, ejecutado con rigor y honestidad, que tiene también el atractivo de ensanchar nuestra disciplina histórico-artística con asuntos apenas tratados hasta el momento.

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)*. Colección Extremadura Artística, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2017
Noelia Fernández García

Pilar Mogollón Cano-Cortés, profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Extremadura y especialista en la historia de la restauración, entre otros campos, presenta aquí su última investigación referente a las diversas intervenciones restauradoras y los criterios que a ellas dieron lugar durante la etapa del desarrollismo en España. Este período, comprendido entre 1959 y 1975, supuso el fin de la fase de reconstrucción en el país, así como la ruptura con la política autárquica, junto con una nueva valoración del patrimonio monumental, ligada a la creciente importancia del turismo y al desarrollo económico.

Este trabajo ha sido desarrollado dentro del marco de sendos proyectos de investigación *Los arquitectos restauradores en la España del franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea* (Ref.: HAR2015-68109-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y los Fondos FEDER, y *Cartografía digital de la restauración monumental en Extremadura durante el período del desarrollismo franquista (1959-1975)* (Ref.: IB16130), financiado por la Junta de Extremadura, Consejería de Economía e Infraestructuras y la Unión Europea en el V Plan Regional de Investigación. De esta forma, el trabajo de la profesora Mogollón se encuentra indiscutiblemente vinculado a las nuevas líneas de investigación vigentes en el campo de la Historia del Arte, en las cuales se pone de manifiesto que la arquitectura no se entiende como un ente aislado del paso del tiempo sino en el cual se acumulan diversas actuaciones, incluyendo las restauraciones, producto de su propio devenir.

La obra se estructura a través del estudio de casos concretos, acercándonos al complejo y variado panorama de la restauración extremeña, pero siempre sin perder de vista el profundo

conocimiento sobre la situación de la restauración monumental en los ámbitos nacional e internacional durante este arco temporal: “El informe Weiss reconoce que en la Europa de los años sesenta se están produciendo algunos factores que pueden suponer una amenaza para el patrimonio cultural como es el desarrollo económico, la homogeneidad del lenguaje artístico y arquitectónico contemporáneo y el aumento de los turistas. El reto de los correspondientes organismos europeos será dar respuesta a las exigencias del desarrollo moderno, sin desfigurar ni destruir el pasado [...]”. Y son, precisamente, las diversas formas de afrontar este reto las que se van revelando al lector a lo largo del trabajo.

En el primer capítulo, una de las cuestiones de mayor relevancia es el concepto de la autenticidad y su preservación en los monumentos, centrándose en el caso de la iglesia del Monasterio de Guadalupe, en la provincia de Cáceres. A través de un cuidadoso análisis de las intervenciones del arquitecto Luis Menéndez-Pidal, la profesora Mogollón realiza una reflexión, apoyada por un excelente aparato gráfico al igual que en los sucesivos casos, sobre la recreación y la nueva imagen de los monumentos, y sobre hasta qué punto se preserva la autenticidad en ellos. No debe perderse de vista que, en ocasiones, el conocimiento de la verdadera imagen de nuestro patrimonio se ve alterada por las restauraciones, llegando incluso a la creación de falsos históricos que han sido perpetuados dentro de la historiografía. Por tanto, el análisis científico realizado por la autora se revela más que necesario para redescubrir al lector la verdadera imagen, en este caso, de la iglesia del monasterio de Guadalupe.

El siguiente capítulo se centra en el estudio del conjunto monumental de Cáceres, con las intervenciones dirigidas por el arquitecto José Manuel González Valcárcel. En este caso, se realiza un pormenorizado estudio de las diferentes intervenciones, propiciadas desde los ámbitos local, provincial y nacional, que dieron lugar a la actual configuración de este conjunto. Comenzando este recorrido en el siglo XIX, se presentan las restauraciones, traslados y demoliciones con la intención de identificar, de nuevo, la autenticidad del conjunto. Así mismo, también se analizan los aspectos que, poniendo en valor ciertos sectores, dieron lugar a diferentes itinerarios, los cuales podemos denominar turísticos, y que supusieron la declaración de

esta ciudad monumental como Patrimonio de la Humanidad, por parte de la UNESCO, en 1989.

El tercer capítulo trata la rehabilitación de las ruinas de una casa-palacio donde actualmente se ubica el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. En este caso, la profesora Mogollón presenta cómo un monumento en ruinas puede recuperarse completamente tras proporcionarle un nuevo uso. El encargado inicial de esta empresa fue el arquitecto José Menéndez-Pidal, quien a lo largo de la década de los setenta realizó numerosos proyectos, y cuyos trabajos fueron, posteriormente, continuados por Antón González Capitel y Antonio Riviere Gómez. A pesar de que, en este caso, realizar una precisa crítica de autenticidad se revela como una tarea ardua debido a que el monumento fue prácticamente reconstruido, resulta innegable que los trabajos en él realizados supusieron la recuperación total del mismo.

Para finalizar, el último capítulo se dedica a una cuestión de gran relevancia: el desmonte, traslado y nuevo montaje de las ruinas romanas de Augustobriga, Talavera la Vieja (Cáceres), debido a la construcción del Salto de Valdecañas en el río Tajo. Gracias al preciso estudio de este caso, podemos conocer detalladamente el desarrollo de tal operación: selección de ruinas a trasladar, debates sobre el nuevo emplazamiento, el proceso a seguir por los responsables técnicos dentro de un equipo multidisciplinar de arqueólogos y arquitectos, etc. Aquí, resultan particularmente interesantes algunas cuestiones como son el interés del vecindario por el traslado del conjunto de ruinas, declarado Monumento Nacional en 1931, por considerarlo un elemento de su identidad; la decisión de trasladar únicamente dos templos, a pesar de lo antes mencionado; y la ubicación final de las ruinas consolidadas, aislándolas, al decidir poner por encima de motivos identitarios e históricos, el equilibrio entre monumento y paisaje.

En suma, la excelente investigación de la profesora Mogollón materializada en *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)* se presenta como un libro de referencia obligada dentro del campo de estudio que suponen la restauración y la conservación de monumentos, tanto en el ámbito nacional como internacional, ya que muestra, a través de los cuatro casos de estudio propuestos, cuáles fueron las formas de proceder referidas a distintas casuísticas en nuestro pasado reciente, de forma

que puede ayudar a constituir unas políticas de acción patrimonial más certeras de cara a un futuro. No obstante, esto no es óbice para afirmar que la obra no pueda resultar de especial interés a un público menos profesionalizado, cuyo interés por el patrimonio va más allá del aspecto puramente superficial.

Cano Ramos, Javier, *Wolf Vostell. Más allá de la catástrofe*, Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, Museo Vostell Malpartida, Cáceres, 2016.
ISBN: 978-84-9852-475-8
Marcelino García Sedano

La figura de Wolf Vostell, artista clave para entender el arte del siglo XX y sus transformaciones, pionero de Fluxus y de disciplinas artísticas como el *happening* o el *dé-coll/ age*, permanece eternamente ligada a España y en concreto a Extremadura a la que estuvo unido a partir de 1958 y donde llevó a cabo gran parte de su producción artística. Algo más de diez años después de la última revisión exhaustiva de su figura en lengua hispana, llevado a cabo por María del Mar Lozano Battolozzi, llega este interesante libro escrito por el doctor Javier Cano Ramos. El trabajo se desprende, sin ser un catálogo al uso, de la exposición que bajo el mismo nombre tuvo lugar en el Museo Vostell entre el 16 de octubre de 2016 y el 14 de enero de 2017 y que fue comisariada por Nuria María Franco Polo y el propio autor.

Entender la obra de Vostell es asomarse a la historia y a los planteamientos culturales, ideológicos y teóricos que acompañaron al arte después de la Segunda Guerra Mundial. Este hecho, ha sido perfectamente contemplado por parte del autor de este libro, quien sin dejar de incidir en las características propias de la obra de este creador, las utiliza para realizar un trazado firme, tanto de los hechos históricos que marcaron este periodo amplio y complejo, como también de las ideas y disertaciones más importantes que giraron en torno a ellos.

Partiendo del posicionamiento ideológico ante la vida y la creatividad, hechos unidos y

contemplados como un frente común dentro de la perspectiva vostelliana, Cano utiliza como leitmotiv el concepto de catástrofe, unida indefectiblemente a la historia occidental de la segunda mitad del XX. Es así como el autor comienza a partir del primer capítulo a revisar la postura ante el arte y la vida de Vostell, quien sin duda otorgaba a ambas facetas, el deber de estar unidas. El carácter crítico, basado en la máxima de Adorno de que el arte debía ser siempre un juicio y que la estética no era más que una herramienta crítica, revisite de un idealismo trágico la creatividad y la postura ante los hechos históricos capitales que giraron en torno al concepto de catástrofe: el éxodo, el holocausto y el desarraigo inmanente a ellos, como algunas de las grandes preocupaciones de su obra. “El ingeniero de la vida”, título que recibe este primer capítulo, supone toda una declaración de intenciones sobre este trabajo exhaustivo que toma como fuentes para engrosar la literatura artística en torno a este artista alemán, no solo testimonios, catálogos, obras preexistentes y hemerografía especializada, sino también los importantes archivos privados del Palacio Topete y el de la Junta de Extremadura.

La estructura de la publicación se desarrolla en cuatro ejes principales al igual que la muestra homónima: las dualidades propias del siglo XX y presentes en el pensamiento del artista, la actitud judía ante la historia, el museo como espacio de resistencia y memoria y la catástrofe en sí.

Detallando el primer eje, resulta muy interesante la dirección que toma el segundo capítulo, llamado “Razón y sinrazón” que partiendo del dilema vostelliano entre tecnología y civilización, plantea bajo la premisa de que el arte debe ser moral, un repaso de las ideas culturales década a década en torno a esta posición dialéctica. Se establece una revisión no sólo de los hechos históricos más relevantes a nivel mundial y en nuestro país, sino de las reflexiones que se han hecho en torno a ella desde diferentes ámbitos, recalando el artístico, medio que para Vostell servía como confrontación al mundo de la técnica, la sociedad de consumo y la racionalidad excesiva.

La cuestión judía, capitaliza gran parte del texto ya que la importancia del sionismo fue un aspecto significativo en el pensamiento del artista, quien utiliza el judaísmo como metáfora de la catástrofe y relaciona en muchos casos la creatividad artística con aspectos de

lo divino. El compromiso con la historia y con su propia realidad, otra vez presente Adorno a quien recurre en repetidas ocasiones, no sólo es recogida por el autor durante el capítulo tercero sino que es explicada y contextualizada de una manera extensa y solvente a través del despliegue de la tradición y las ideas contenidas en torno al sionismo que dan a esta obra un carácter casi de tesis particular sobre este tema. Sobre este contenido se volverá en el capítulo cinco que bajo el subtítulo “De Skelett a Shoah”, repasa en torno al mismo y a la barbarie, los periodos y obras más significativos del autor, sirviendo como catalizador de un análisis profundo y contextualizado de su producción.

Este estudio se completa con la reflexión que en el capítulo anterior se hace acerca de la idea e historia del museo, metáfora de lo que él entendía por arte y vida como representación completa del universo. Destaca la gran importancia que esta institución fundada en 1976 y refundada en 1994, ha tenido no sólo como elemento para entender el posicionamiento vital del autor, donde el arte es un todo, sino como redinamizador de la zona, del arte contemporáneo español y las reflexiones en torno a él.

Resulta muy interesante el apartado de conclusiones donde el autor de esta pormenorizada revisión plantea la importancia de una perspectiva sociológica y antropológica en el acto de historiar el arte, coincidiendo sin duda con el enfoque vostelliano en el hecho de que la esencia del arte reside en la experiencia más que en la representación y que la acción es sin duda una alternativa a la tendencia cultural actual de atesorar conocimiento. Un libro obligado para aquellos que quieren ahondar en la figura, el universo, el pensamiento y obra de Wolf Vostell. Un enfoque riguroso y bien documentado que refleja la esencia de aquel artista que aseguraba, parafraseando el libro que traemos a análisis que “el hombre es una obra de arte y la belleza un acto moral”.

SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, *Lizaso. Re Flexión*, LIZASOART S.L., Bilbao, 2016
Juan Carlos Aparicio Vega

La trayectoria del escultor vasco Jesús Lizaso (Barakaldo, 1961) es objeto de una profunda revisión al hilo de la reciente presentación de su trabajo de forma monográfica en la prestigiosa sala bilbaina Rekalde.

Autor de sólida y larga trayectoria investigadora, persigue con sus obras de forma insistente el dominio y equilibrio de los materiales aparentemente inestables que emplea y modela logrando espectaculares efectos plásticos.

La monografía publicada por el propio artista incluye un texto introductorio a cargo del cineasta y crítico José Julián Bakedano, comisario de la exposición, quien en el capítulo introductorio habla de la importancia de su formación artesanal. También relata el autor el impacto que provocó en su dedicación la exposición que de Giacometti pudo ver en Bilbao el año 1991, lo que recondujo su vocación y carrera artística plenamente hacia el cultivo de la escultura.

Esta publicación no es el catálogo de la muestra referida, sino un libro de pretensiones plenamente científicas. Su autor dedica la primera parte a esbozar la biografía y trayectoria formativa de este creador vizcaíno iniciada en los primeros años ochenta e influido por el conocimiento del trabajo de Henry Moore, Constantin Brancusi, Jorge Oteiza o Martín Chirino. Así, Íñigo Sarriugarte se refiere en su estudio al aporte del lugar geográfico donde tiene lugar la vida y obra de Lizaso, el cual casi en una romántica idea de determinismo geográfico condiciona su discurso y moldea su actitud y dedicación artística. Su pervivencia en un ámbito severamente condicionado por un modo de vida industrial en desaparición gravita especialmente en el entorno de la localidad vizcaína de Basauri, donde se instala su familia durante la adolescencia del escultor, y que dejará una honda huella en su trabajo artístico.

En esta nueva monografía, el autor comenta la importancia de sus estudios iniciales en la

rama del metal que abandonaría en favor de la madera y de cuan trascendente en su formación fueron el dibujo técnico y la cerámica. El profundo conocimiento de esta última disciplina desde su vertiente más tradicional, vinculada a la alfarería, le dotará de capacidades para proseguir con sus investigaciones en torno a la blandura de los materiales y llevar esta idea a la representación.

A continuación, el libro ofrece la posibilidad de contemplar la evolución, bien documentada gráficamente, de su contribución a la escultura pública, a través de la escogida selección de las piezas de mayor significación de entre su amplísima producción. Sus obras, según Sarriguarte, “siempre están ideadas para inocular mensajes humanos en el entorno social”, aunque sin acercarse al manifiesto expresamente programático.

En la segunda parte del trabajo se hace un análisis razonado de su producción ejecutada desde los años noventa hasta el momento actual, con especial atención a la serie *Ortotro-*

pías, iniciada en 2009 y centrada en la cuestión del doblamiento y la maleabilidad de la materia. Lizaso manifiesta que “doblar una madera o doblar una piedra es cuestión de pensar no de hacer”. Los trabajos resultantes son, a juicio de Bakedano, mucho más depurados y ya desprovistos del carácter “emergente” de su creación anterior.

Esta monografía supone la actualización del conocimiento sobre este importante artista del circuito vasco, en plena actividad, con el aval de un trabajo de altura científica en base a la consulta de la práctica totalidad de la información bibliográfica y hemerográfica disponible, y enriquecida con numerosos apuntes escritos a lo largo del tiempo por el propio artista y que han sido facilitados para su uso como fuente de primer orden en la composición del relato de su quehacer artístico, dotado de una innegable veta lírica. Finalmente, la edición incluye la publicación del catálogo de la obra presentada en la sala bilbaina, acompañada de un cuidado reportaje fotográfico.