

Como arquitecto se encargará Alfredo J. Morales Martínez de resaltar la relación entre obras de Sevilla y las realizadas en su época hispalense siendo fruto de esta síntesis, *Alonso Cano y la arquitectura sevillana*. Simultáneamente, Rosario Camacho Martínez será la implicada en exponer la producción artística barroca malagueña en relación con la obra canesca en *Alonso Cano y el barroco en Málaga*.

Se agradece que profesores como Juan Antonio Sánchez López se esfuercen y muestren su ética profesional en trabajos tan encomiables como el que nos presenta en este volumen bajo el título: *El Patrocinio de María, clave argumental para la revisión iconográfica e iconológica de la Virgen del Rosario de Alonso Cano*. El estudio presenta «la convergencia de distintas sugerencias iconográficas entroncadas en la mentalidad religiosa del siglo XVII y, presumiblemente, con las del propio comitente cobra carta de naturaleza en el monumental lienzo conocido como la Virgen del Rosario pintado (...) por Alonso Cano». Verdadero alarde de comprensión, cuidado estudio en sus diversos capítulos y laudatoria calidad investigadora son las palabras que nos insta a predecir este artículo como el portaestandarte del volumen noveno de la colección «Debates sobre Arte».

Se concluye esta segunda parte con las aportaciones de José Álvarez Lopera —*Licencias de imaginación: Alonso Cano, héroe romántico*— y con las de Delfín Rodríguez Ruiz —«*No importa, pues lo iso Cano*». *Dibujos y pinturas de un arquitecto legendario que sólo quiso ser recordado como escultor*—.

A pesar de que la obra surge como pretexto de unas intervenciones restauradoras financiadas por la Fundación Argentaria, alabamos esta iniciativa que es, al fin, la tangente realidad actual de mecenazgo y contribución a nuestro arte español. Sin embargo, debemos apuntar que quedan faltos de innovación, de permutar lo perenne por la novedad siendo, por enésima vez, un recuento de datos, imágenes y obras regidas por la presencia de cardinales y sobresalientes manuales en la materia a excepción de dos ó tres comunicaciones. Aunque la primera parte está indemnizada en cuanto a contenidos se refiere, no lo es tanto la segunda, la de Alonso Cano, siendo inicio para su estudio y comprensión, pero no como avance formal y estilístico en la producción del artista granadino. Asimismo, es de lisonjear el resultado que está ofreciendo la colección que la entidad bancaria ha puesto al servicio de las Artes Plásticas siendo un medio más donde se ponga en alza, justamente, la trabazón y esfuerzo que, en nuestros días, se practica por el Patrimonio histórico-artístico español.

En suma, aquí reseñamos uno de los libros que se deben incluir en las referencias bibliográficas de cada historiador del arte en materia de Barroco español sugiriendo, a su futuro lector, este ejemplar como mero, simple y único libro de consulta para equilibrar datos que funden la esencia de su particular tesis.

JOSÉ GALISTEO MARTÍNEZ

Grupo de Investigación *Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía*.
Departamento de Historia de Arte. Universidad de Granada

SANTIAGO ALCOLEA GIL. *Velázquez. La esencia del tiempo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999. 223 pp. 147 ils.

En el corto espacio de dos años, dos grandes genios de la pintura andaluza del Siglo de Oro, verán la luz. Así, si en este año, 2001, celebramos el IV Centenario del nacimiento de Alonso Cano, en 1999 celebrábamos el de Velázquez, conmemoración dentro de cuyas actividades se inserta el estudio del catedrático Santiago Alcolea (Tarragona, 1919), quien ya en 1988 diese a la imprenta una primera biografía del sevillano.

Desde la introducción a esta monografía se pone de manifiesto el punto de vista tomado por el investigador: «El conjunto de la obra de un gran pintor resulta atractivo desde diferentes puntos de vista, tanto estéticos como históricos e incluso sociales. Un análisis detenido de ese conjunto puede permitirnos profundizar en el conocimiento de aspectos que fueron característicos de una época determinada». Así, el texto, acompañado por los documentos gráficos, se desarrollará con un horizonte crítico bien definido, como serán las convergencias existentes entre el artista y las coordenadas históricas de su momento, elementos ajenos al fenómeno artístico, pero siempre vinculados y vinculantes.

El volumen general se dividirá en dos grandes bloques: el texto, donde bajo el título *Velázquez y su mundo* se recorren las diferentes etapas de la producción velazqueña, y la parte gráfica, selección en la que se ofrecerán un total de cincuenta láminas comentadas, conjunto que como señala Alcolea Gil «no se trata de un catálogo, pero ninguno de sus cuadros representativos ha sido excluido del repertorio gráfico ni carece de un comentario específico sobre los valores pictóricos que encierra».

Como correspondería a la lógica evolución pictórica velazqueña, el primer texto será el que se ocupará de *Velázquez en Sevilla*, dentro del cual se tratarán «los ambientes artísticos sevillanos durante los años de formación de Diego Velázquez», entorno en que destacarán Pacheco, Roelas, Herrera el Viejo y Mohedano; *los comienzos pictóricos de Velázquez* y el verdadero elemento de análisis de la producción pictórica en esta etapa sevillana: *Periodos sucesivos de su pintura*, momentos con definición propia dependiendo de las temáticas y los cambios cualitativos que surgirán entre 1617, año de *Los tres músicos*, y 1622.

Un año después se produce el primer cambio en la trayectoria de Velázquez, quien da *El paso a la Corte en 1623*, texto en el que, siguiendo con el estudio de la época del pintor, se incluye un bosquejo de *La pintura en Madrid en el primer cuarto del siglo XVII*. Llevadas a cabo las líneas sobre los primeros años de un siglo marcado, cultural y artísticamente, por la figura de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, se traza el análisis de las primeras producciones plásticas velazqueñas fuera del ámbito sevillano (*Inserción de Velázquez en el mundo cortesano*), dividiéndose temáticamente en retratos y grandes composiciones, estudiándose las llevadas a cabo en estos momentos anteriores al conocimiento de Rubens y el primer viaje a Italia: la hoy desaparecida *La expulsión de los moriscos* (1627), *El triunfo de Baco*, o *Los borrachos* (1629) y *Cristo y el alma cristiana* (1629).

El primer viaje a Italia, seguido a través de los datos ofrecidos por Palomino, será una fase de la formación de Velázquez que se analiza desde los progresos que la estancia entre 1629 y 1631 reportarán al sevillano, avances que vendrán dados, sobre todo, por los contactos mantenidos con artistas de la vanguardia romana como Bernini, Andrea Sacchi, Pietro da Cortona, Nicolás Poussin o Lorena, referencias a las que habremos de unir las renacentistas de Miguel Ángel y Rafael, llevadas a cabo a través del estudio de sus obras. *Resultados positivos perceptibles en su obra* será el título que reciba, genéricamente, el análisis de dos composiciones llevadas a cabo tras su regreso de Italia como fueron la mitológica *Fragua de Vulcano* y la bíblica *La túnica de José*, obras que señalan ya la evolución técnica sufrida tras la ansiada estancia italiana.

La Segunda etapa en Madrid (1631-1649) será la «más fecunda, diversa y de más alto nivel en cuanto a contenido y a categoría estética», un periodo donde a las aportaciones a la retratística hispana, género que ahora sufrirá variaciones compositivas, uniremos su aportación al Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro —programa para el cual realizó *La rendición de Breda* y los retratos ecuestres que decoraban los dos testeros del Salón— y a la otra gran empresa programática de Felipe IV: la Torre de la Parada —para donde Velázquez realizaría los retratos de Felipe IV, el cardenal infante Fernando de Austria y el príncipe Baltasar Carlos como cazadores—. Junto a estos

temas se analizan tanto la escasa producción religiosa del sevillano, en este momento capitalizada por su *Cristo Crucificado* (1632), y los lienzos cuyos protagonistas absolutos serán «los bufones», personajes habituales en aquellos ambientes cortesanos.

Antes del segundo viaje a Italia, e inserto en ese gran epígrafe que abarca los años 1631-1649, se incluye el título *Obras varias en la década de 1640*, un periodo en el que junto a representaciones de personajes cortesanos y figuras femeninas, como *La costurera* o la *Dama del abanico*, se incluyen dos obras que son consideradas «la culminación de un proceso: *La Venus del Espejo* y *Las hilanderas*», dos cuadros de temática mitológica donde Velázquez recupera la libertad creadora atenazada por los encargos oficiales.

El deseo del monarca por continuar la labor programática de exaltación monárquica a través de las Artes será el propiciador de *El segundo viaje a Italia (1649-1651)*, aventura en la cual Velázquez, por encima de su labor pictórica, desarrollará un amplio trabajo de coleccionista en favor de la empresa real, responsabilidad que, si bien ocuparía gran parte de su tiempo en el país clásico por excelencia, dejó horas suficientes a Velázquez para llevar a cabo las dos *impresionistas* vistas de la Villa Médicis y varios retratos, entre los que se analizan el de *Juan de Pareja* y *El papa Inocencio X*, importantes captaciones psicológicas de nuestro barroco.

Última etapa en Madrid (1651-1660). La necesaria presencia de Velázquez en la corte hace que el 23 de junio de 1651 esté de nuevo en Madrid ocupándose de sus cargos palatinos —la redistribución de estancias reales en el Alcázar madrileño y El Escorial, y la distribución y correcta exhibición de las nuevas adquisiciones reales, las cuales se sucedieron a pesar de la situación precaria de la hacienda real—. El nuevo puesto conseguido, aposentador real, provoca que a partir de 1652 su producción pictórica quede mermada, en cantidad que no en calidad pues no olvidemos que a este momento pertenecen lienzos como los diferentes retratos de la infanta Margarita o la genial, y más universal, obra velazqueña: *Las meninas*.

Antes del análisis de las obras propuestas por Alcolea para significar el catálogo de la obra velazqueña, se inserta el epígrafe *La memoria permanente de un gran pintor*, texto en el que se refleja la constante admiración sentida por las generaciones posteriores, pintores que llegarán a proponer a Velázquez como referente estético y objeto de investigaciones plásticas desde Mengs hasta Bacon, pasando por otras figuras que sentirán gran admiración por el sevillano y su pintura como Goya, Rosales, Delacroix, Manet, Rusiñol, Casas, Zuloaga, Picasso o Dalí.

La segunda parte de este estudio biográfico será dedicado al análisis de las láminas —algunas de ellas, las grandes composiciones velazqueñas, desplegadas para mantener formatos de tamaño considerable que den ocasión al lector de apreciar los detalles señalados en las líneas que acompañan a cada obra—, reproducciones de gran calidad que se desarrollan manteniendo una sucesión cronológica marcada por las etapas ya reseñadas, destacándose las principales novedades técnicas, compositivas e iconográficas, que el pintor irá aportando a la estética barroca española, de la que Velázquez se desvinculará en cierto modo no sólo por su genialidad, sino por el escaso referente religioso presente en sus obras.

Finalizados texto y análisis de las láminas se insertan dos apéndices: *Cronología de Diego Velázquez según la documentación*, sustancial aporte por los datos que ofrece al futuro investigador, y el eje cronológico desarrollado a través del tema *España y Europa entre 1599 y 1660*, comparativa histórico-cultural entre los dos ámbitos, dando una visión general de la situación a la que el pintor no será ajeno, como queda reseñado a lo largo del texto.

Si el texto y la elección de las ilustraciones nos ha llevado a través de los hitos de la producción velazqueña, conjugando lo cultural con lo biográfico, la bibliografía aportada por Alcolea, si bien

escasa en volúmenes, nos ofrece, cronológicamente, los más importantes estudios monográficos sobre el sevillano, partiendo de la obra clásica de Palomino, *Parnaso español pintoresco laureado* (1724), para dar como última el *Velázquez* de López-Rey (1996), lo cual añade una nota interesante al total.

JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES

Grupo de Investigación *Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía*
Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada

JUAN-RAMÓN TRIADÓ. *El Siglo de Oro de la Pintura Española*. Barcelona: Carroggio de Ediciones Numancia, 2000. 199 pp. y 101 ils.

Es la de Triadó (Barcelona, 1948) una publicación inserta en la línea historiográfica de revalorización socio-cultural del Barroco español, llevando a cabo una aproximación a la praxis pictórica desde sus artífices, si bien siempre teniendo presente factores extra-artísticos, lo que nos lleva a un estudio de conjunto donde se plantean, desde la óptica de un discurso lineal definido por la omnipresencia de la Iglesia trentina —a nivel temático y como principal comitente— y la Corona —director estético y valedor económico de la plástica propugnada desde sus instancias—, los diferentes estadios que atravesará la pintura desarrollada en España a lo largo de los reinados de dos dinastías con concepciones antagónicas respecto a las Artes: los Austrias y los primeros Borbones, familia con la cual, tras el magno desarrollo anterior obtenido en el campo de las Artes, «se iniciará un periodo de decadencia, suma de la opción por un academicismo francés periclitado y el alto grado de calidad que los pintores seiscentistas habían alcanzado», como señala el propio autor.

Se dividirá esta obra en cinco grandes capítulos, con sus correspondientes subdivisiones temáticas, cada uno de ellos vinculado directamente a los monarcas que se sucederán en los casi dos siglos abarcados por la presente monografía, siendo el primero de éstos el dedicado al reinado del primer Austria menor, Felipe II, *Del Manierismo católico a la singularidad de El Greco*, etapa en la que la plástica hispana se pone al servicio de la idea imperial y catolicista, con el Concilio de Trento como horizonte ideológico del monarca, bases bajo las que se desarrollarán tres grandes momentos: *Los pintores de El Escorial*, empresa en la que se reúnen gran parte de aquellos maestros que pusieron sus pinceles bajo los condicionantes estéticos del amplio programa ideado por Arias Montano y José de Sigüenza —entre otros Navarrete el Mudo, Sánchez Coello, Luis de Carvajal—, los llamados *pintores errantes* Francisco de Urbino, Nicolás Granello y Rómulo Cincinato, y los italianos presentes en esta magna empresa imperial. *La singularidad de El Greco* nos propone un estudio de la producción llevada a cabo por el cretense en Toledo a través del análisis de algunas de sus principales obras, si bien siempre teniendo presente la etapa de formación del pintor, periplo marcado por las consecutivas estancias de El Greco en Creta, Venecia y Roma, centros donde su estilo se irá fijando hasta llegar a su original propuesta, ya desarrollada en suelo español. Por último, se dedica un capítulo a *El retrato de corte*, una opción dentro de la cual se insertarán pintores, algunos vinculados a la aventura escorialense, como Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz o la italiana Sofonisba Anguissola, artistas que recibirán las influencias estéticas e iconográficas de Tiziano y Antonio Moro, anteriores retratistas de la monarquía española.

Continuando con la tradición regia nacional, el siguiente bloque se dedica a *Los pintores de Felipe III. El despertar de las nuevas tendencias*, momento en que comienzan a destacar tres núcleos artísticos, alejados de la Corte tanto a nivel geográfico como estético, centros a los que se dedican