

**Miguel Ángel ZALAMA, *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*, Madrid, Cátedra, 2016, 228 págs.**

El libro aquí reseñado es el séptimo de una colección (Básicos Arte Cátedra) iniciada en 2014 y dirigida por Estrella de Diego. Destinada y ahormada al estudiantado universitario de nuestro tiempo, dicha serie fue concebida a manera de complemento de la más célebre –y por lo general también más voluminosa– línea de “Manuales Arte”. La obra se atiene, por tanto, a un formato necesariamente abreviado y compilatorio que, como es habitual en sus precedentes del ámbito académico anglosajón, analiza los tres elementos de la secuencia productiva según la historia social del arte: creadores (“artistas”), obras (“artes”) y receptores (“comitentes”), a los que se añaden, en coherencia con los intereses del autor del texto, las “teorías”. De hecho, los diez capítulos, de varia extensión, en los que Miguel Ángel Zalama ha estructurado su *Renacimiento* presentan casi siempre uno o varios epígrafes centrados en la teoría artística, consagrando todo el capítulo 3 a dicho tema (“Fundamentos teóricos del nuevo arte”). Si esta unión, sin cesura aparente, de prácticas y doctrinas reviste notable originalidad, pareja ambición renovadora indica el estudio desprejuiciado de ámbitos geográficos a menudo tenidos por medievalizantes –al menos en la universidad española– y aquí examinados en clave renacentista, como el ducado de Borgoña, los primitivos flamencos o la obra de Alberto Durero. Se advierte incluso un cierto esfuerzo de actualización metodológica en la inclusión de apartados como “Mujeres promotoras, mujeres artistas”, justificados con la concurrencia de las recientes monografías de Natalie Tomas (2003) y Katherine A. McIver (2006), o por el estudio de las artes suntuarias, sobre todo de la tapicería, del cual el profesor Zalama es un referente nacional con voz tan propia como homologable a las de Thomas P. Campbell o Guy Delmarcel. La elección de la ilustración de portada (el *Salero* fundido y labrado para Francisco I de Francia por Benvenuto Cellini entre 1540 y 1543) cumple de esta forma con la triple misión de enaltecer las “artes menores”; destacar el patrocinio de un mecenas no italiano; y evidenciar la difusión transalpina del Renacimiento a través de un artista viajero.

El autor no pretende, sin embargo, “hacer revisionismo; un libro de estas características no lo busca” (p. 14). Más allá de tan modesta confesión, Zalama sí que suscribe la existencia de “renacimientos” extra-italianos en el siglo XV (discutiendo a Huizinga y alineándose con Panofsky) y, todavía más, que hubo centros artísticos pujantes alternativos a Italia en la centuria siguiente. Las primeras y ágiles páginas cuestionan así el alcance del llamado “arquetipo vasariano” (pp. 24-25), aunque sin impugnar del todo la vigencia, dizque pedagógica, de convenciones historiográficamente pareadas como, por ejemplo, centro/periferia, tradición/modernidad o Alto Renacimiento/Manierismo. Quizá por ello el siguiente capítulo arranca con “Un hito en la historia del arte: el concurso para la puerta del Baptisterio”, uno de los muchos lances entre artífices que impulsaron el devenir del Quattrocento y cuya feliz coincidencia con la fecha de 1401 suele tornarlo comienzo insoslayable para todo manual sobre el arte del Renacimiento italiano que se precie. Tampoco se sustrae el autor a concluir el ciclo con el doble modelo orgánico de “crisis de las imágenes” (Shearman) y “anticlasicismo” (Garin) del que, tras el Concilio de Trento, habría de surgir el naturalismo barroco.

Fuera del principio y del final antedichos, varias consideraciones se repiten como ejes del texto. Algunas, como las objeciones al italo-centrismo, parecen desprenderse del distinto peso depositado en los sucesivos capítulos, ordenados por lo general según un criterio cronológico. Así, la mayor longitud se otorga a “La europeización del Renacimiento” (cap. 7, 29 páginas), donde quedan englobadas, por orden de extensión dedicada, España, Alemania y Francia. De igual modo, “El arte de los Países Bajos en el siglo XV” (cap. 5) presenta idéntica amplitud (23 páginas) que el inmediatamente anterior, centrado en “La consolidación del Renacimiento” en Italia. Ello no quiere decir, sin embargo, que la producción artística “periférica” –sobre todo la española– sea juzgada en términos parejos a la de sus presuntos modelos; más bien sucede al contrario. Se dice, por ejemplo, que el arte hispanoflamenco en ocasiones llega a exacerbar

tanto el realismo “que lo que quería ser copia de la naturaleza se convierte en esperpento” (p. 141), o que en la Península Ibérica, los “intentos de cambiar hacia formas renacentistas [en arquitectura y escultura] desde dentro [i.e., al margen de la teoría italiana] resultaron infructuosos, cuando no patéticos” (p. 146). El profesor Zalama, ciertamente, dota a su exposición de amenidad e ironía, frisando la mordacidad cuando evoca la visita a *La Gioconda*, “siempre con hordas de turistas disparando las cámaras fotográficas en todas las direcciones, lo que hace imposible observar la obra del gran observador” (p. 125) o a la Capilla Sixtina, si “uno consigue colocarse en un lugar donde no sea arrollado por la turba... y abstraerse de los gritos de los vigilantes, que exigen silencio a voces” (p. 174). Otra idea que comparece con particular firmeza en su escrito es la del (verdadero) valor de las artes en el período de estudio, analizado a la luz del concepto aristotélico-tomístico de “magnificencia”, una virtud privativa de los poderosos y superior a la liberalidad consistente en “gastar largo con mucha discreción” en cosas grandes e ilustres que reportasen fama, como en festividades o en objetos de lujo... casi siempre más estimados en la época que las artes del *disegno* vasarianas. Un último tema, en fin, muy bien trabajado por Zalama, es el de las concomitancias y relaciones entre “ciencia y arte” durante el Renacimiento (recordemos el volumen coordinado por él en 2008 con ese título y dedicado a la construcción del espacio pictórico), que en el libro encuentra su expresión en distintos pasajes que versan sobre perspectiva, geometría, la mimesis o el *paragone*.

Las 75 significativas imágenes que ilustran el discurso son de buena calidad y bastan para su adecuada comprensión. Cuando –por obvias razones de economía editorial– éstas no figuran, el texto coadyuva con atinadas y precisas descripciones, a veces de respetable longitud, para compensar su ausencia. Cada capítulo suele comenzar con una introducción histórica y de contexto cultural, no por breve menos sabrosa. Es además común en esta colección terminar cada uno de los capítulos con un párrafo valorativo sobre “Fuentes” de interés para profundizar en los asuntos explicados y un par de “Textos seleccionados” traducidos, útiles como apoyo y material de comentario crítico. Entre estos últimos hallamos aquí extractos de Alberti, Cellini, Dolce, Ghiberti, Leonardo, Miguel Ángel, Palladio, Rafael o Vasari, pero también comparecen párrafos menos esperables de Durero, Sagredo o Van Mander. Son, en conclusión, muchos los elementos que dotan de valor a este pequeño gran libro. Su carácter totalizador y sintético, que no simple, o su metodología temperadamente renovadora, sirven a una voluntad general de estilo que impregna todo el volumen y viene a llenar, con decisión, un importante hueco dentro de la historiografía del Renacimiento europeo escrita en lengua española.

Juan Luis González García  
Universidad Autónoma de Madrid

**Isabel García García, *Tiempo de estrategias. La Asociación de Artistas Plásticos y el arte comprometido español en los setenta*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016, 285 págs.**

En los años que llevamos del nuevo siglo la historiografía del arte contemporáneo en el marco español ha experimentado un considerable salto adelante, aunque de manera no generalizada ni homogénea en sus diversos espacios y áreas socioculturales. Este avance, que ha comportado una revisión de sus herramientas analíticas y un rearme de sus posibilidades cognitivas, ha sido el resultado del desarrollo de diversos focos de reflexión crítica frente a las limitaciones y debilidades que venía presentando la disciplina. En un primer momento, la activación vino impulsada sobre todo desde ámbitos no estrictamente académicos, desde sectores intelectuales vinculados a distintas formas de activismo social y desde plataformas editoriales independientes que partían de un afán repolitizador y de una voluntad de abrir rutas alternativas a las vías artigráficas establecidas. En una fase posterior, algunos aspectos de esta aspiración transformadora se extendieron hacia otras instancias hasta acabar impregnando, en mayor o menor medida, maneras más institucionalizadas del hacer y del decir.

Entre los rasgos más significativos que han caracterizado esta dinámica de renovación en el campo historiográfico, podríamos señalar la ampliación de sus intereses teórico-analíticos, el establecimiento de un diálogo fecundo con otras ciencias humanas y sociales y un aumento de la receptividad hacia nuevos modos de ver y de representar que han ido emergiendo en la escena global durante los últimos tiempos. Unos cambios que han afectado y enriquecido sus fundamentos epistemológicos y sus bases metodológicas y, con ello, han abierto nuevas posibilidades para reinterpretar lo ya conocido y, a la vez, propiciar el conocimiento de zonas del sistema artístico poco atendidas y casi inexploradas.

Es precisamente en esta última vertiente —el rescate de memorias enterradas— donde se sitúa la principal aportación que hace Isabel García en su libro. En efecto, la historiadora da forma a un aspecto concreto de la realidad socio-artística durante el tardofranquismo y los primeros años de la monarquía restaurada —la autoorganización del sector para defender los derechos profesionales de los artistas y las libertades democráticas— que hasta ahora no había sido tratado con tanto detalle y extensión. La escasa atención que había merecido esta experiencia, a pesar de su innegable interés, de la considerable participación que consiguió y del notable eco que alcanzaron algunas de sus propuestas, no respondía, a nuestro entender, a la estricta aleatoriedad, sino que en buena parte era una resultante de la hegemonía de la matriz categorial, marcadamente reduccionista, desde la cual se había venido abordando mayoritariamente el hecho artístico. Vale la pena destacar que fue la misma autora y Juan Albarrán, dos jóvenes historiadores, quienes comenzaron a estudiar con rigor y profundidad, aunque desde perspectivas diferentes, este movimiento asociativo que mantenía estrechos vínculos con la oposición antifranquista y especialmente con los entornos comunistas.

El trabajo en cuestión se puede adscribir a la historia local del arte y básicamente toma el entorno madrileño como marco de sus análisis y valoraciones, aunque no obvia vínculos y conexiones con otras dinámicas territoriales ni con organizaciones e iniciativas de alcance internacional. En él, García compone un relato de carácter casi “événementiel” que básicamente gira alrededor de los hechos y las circunstancias que marcaron el proceso de creación, desarrollo y reformulación de la Asociación de Artistas Plásticos así como de las propuestas y actividades que impulsó. De las primeras iniciativas surgidas en el calor de las luchas estudiantiles a finales de los años sesenta hasta la formación y despliegue de la Confederación Sindical de Artistas Plásticos, una vez ya se había aprobado el nuevo marco jurídico-político español posfranquista. De la constitución de APSA, Promotora de Actividades Plásticas (1972), que representaba una vía alternativa promovida por la asociación ante la imposibilidad por motivos políticos de crear un sindicato de artistas, a la legalización de la Asociación Sindical de Artistas Plásticos (1977). O, en fin, de la ejecución de murales y la apertura de “talleres libres” en barrios populares y periféricos con una finalidad concienciadora y movilizadora al impulso de “Panorama 78”, que contó con la colaboración de diversas ins-