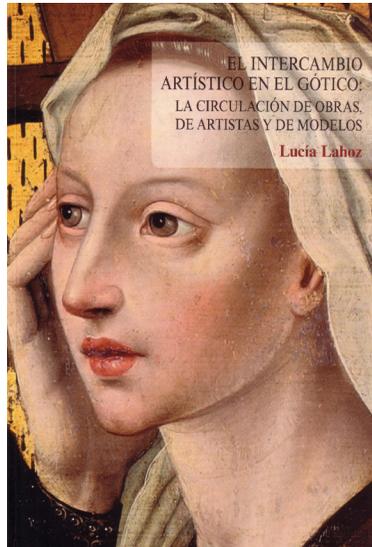


artística, fet que encerta a qüestionar la idea coral que conté l'adjectiu *internacional* i a afirmar la preeminència francoflamenca en l'estil del 1400. Però, d'altra banda, el tractament que es dona a disciplines artístiques tan diverses permet traslladar al conjunt de les arts —de manera satisfactòria— una etiqueta tan essencialment pictòrica com aquesta d'«internacional», ja que mostra que la difusió d'un art elegant, sumptuós, refinat i estilitzat que pretén unir-se amb els substrats que troba pel camí és ben comuna a tots els llenguatges artístics que són analitzats en el volum.

En tot cas, el mosaic d'erudites i documentades intervencions que integren el llibre permeten enriquir la imatge que tenim de l'art gòtic català posterior a la pesta negra; el volum proposa diverses mirades sobre com la incorporació de nous trets artístics estilitzats i atents al decorativisme propis de l'art septentrional enriqueixen un substrat protagonitzat per la sobrietat meridional i el realisme italià. I, en fer-ho, es mostra perfectament allò que s'esdevé al tombant dels segles XIV i XV en l'art europeu: l'adopció d'un nou estil que compatibilitza característiques aparentment paradoxals com el sentit naturalista i el refinament o l'internacionalisme i l'atenció als condicionaments locals.

Pau Vives Xiol
Universitat de Barcelona
pauvives@hotmail.com



LUCÍA LAHOZ

El intercambio artístico en el gótico: la circulación de obras, de artistas y de modelos

Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2013

El libro de la profesora Lucía Lahoz *El intercambio artístico en el gótico: la circulación de obras, de artistas y de modelos*, publicado en 2013, constituye un ensayo que aborda «la incidencia del fenómeno del intercambio en el arte gótico en Álava». «La razón más evidente para el nuevo estudio — advierte Lahoz — es la continua investigación de la bibliografía artística con ese enfoque sobre el tema, cuyas aportaciones, sin duda, enriquecerán la imagen final de su producción y, por tanto, nos acercará más a su realidad». El libro podría definirse como un catálogo del gótico en Álava, pues contiene análisis de

objetos estéticos y de culto que resultan claves para el desarrollo del estilo en la provincia, restos y testigos de un «reino de lo imaginario y lo simbólico» poblado de las imágenes que construyeron aquella cultura. Lahoz describe el mecanismo de «aproximación mental» del artista a los modelos de sus obras como «*dejà vu* por el que le son dados como "arte"», de manera que su análisis de procesos artísticos trasciende a los contextos sociales donde se adaptan modas y se perpetúan tradiciones figurativas. La exposición del libro se remonta al siglo XIII y sobrepasa el XVI, entramando objetos como fragmentos de un discurso trazado gracias a las nociones metodológicas de *centro/periferia*: «catalizadores y exponentes de la creación artística» que organizan los capítulos del libro y resaltan sus interconexiones señalando las direcciones de los intercambios. Las obras se articulan entre sí, de esta manera, en una historia, como (pos)producciones de imágenes precedentes, derivaciones o sustratos de nuevas obras ligadas a personajes y lugares. En el entramado cultural que así se va ramificando desde el análisis de cada objeto, la autora despeja los caminos de *opciones* o elecciones posibles al alcance de los productores, para valorar en cada caso las soluciones con las que salvaron los obstáculos técnicos o ideológicos interpuestos entre cada obra y sus destinatarios.

El libro comienza presentando a los importadores de la vanguardia extranjera en Álava a través de un modelo estándar difundido en el

comercio europeo, diversificado en soportes transportables: la Virgen de la Esclavitud. La documentación de un milagro explica el poder icónico de este exvoto de Alfonso X, una talla que se convierte en titular de la catedral de Vitoria fijando el modelo artístico y de culto en un foco de recepción que proyecta el tipo mariano a su periferia. Ya asumida en la arquitectura y la devoción alavesa, la imagen inicia el rastro de una «manera de hacer» que pervive gracias a importaciones, incidencias de la personalidad comitente o demandas de la audiencia. Estos condicionantes de «empresas económicas» e «ideológicas, más que artísticas», inciden también en las artes funerarias y, en contraste, con el capítulo dedicado a ellas, el catálogo se extiende a una producción monumental de recepción comunitaria que hace de Vitoria el «epicentro del intercambio». Son edificios que configuran la trama urbana en torno a la catedral, expresión colectiva que «jerarquiza la práctica artística». Con Alfonso X, revelado devoto de santa María, la fase gótica de la fábrica se inicia mirando hacia el pasado en una «vuelta consciente inducida por razones ideológicas». Los intercambios de iconografía en la arquitectura dinástica proporcionan informaciones sobre la fundación episcopal en el clímax constructivo de la ciudad que, como la catedral, se presenta como un continuo de procesos. En el templo, el regreso al prototipo del proscenio occidental en el siglo XIV indica cambios en la función litúrgica, artística y geográfica del edificio y su papel en la

modernización de la clerecía urbana. El análisis de la portada de Santa Ana conecta la fábrica con el arte parisino a través de modelos burgaleses; la de San Gil delata «contaminación de motivos hagiográficos en el terreno de las artes plásticas», y el pórtico central transporta fórmulas pictóricas sienesas readaptadas en Aviñón que conducen a ejemplos pamploneses, mientras que el estilo de la escultura bebe de la producción francesa a través de la castellana. Esta iconografía monumental, que acusa «el desarrollo y la irrupción de nuevas celebraciones litúrgicas y modernas devociones», en sus intercambios con distintas artes le sirve a la autora para datar la fábrica y localizar paradigmas desaparecidos, que reconstruye a través de «su reflejo» vitoriano. Así, el catálogo va dibujando la estela catedralicia de imágenes pasionales que pasan por una comunidad de talleres y culturas figurativas, de Legarda a Aberasturi, multiplicándose en plantillas, como las usadas en Zuazo, moduladas en iglesias parroquiales. Los programas se descriptan gracias a la atención prestada a los juegos figurativos y variaciones del «modo y el registro expresivo» de narraciones plásticas que solapan «historia y alegoría». San Pedro de Vitoria, restaurada en «recepción activa de modelos vigentes» legitimadores del papado, ejemplifica el trasvase de sentidos religioso-políticos en los programas que llevan la lectura iconográfica «de la leyenda a la crónica». La transferencia de modelos llega hasta el pórtico de San Miguel a fines del siglo XIV, donde

se percibe otro tipo de «intención política con un sentido y un cometido religioso», esta vez determinado por un espacio cementerial y dedicado a jurisprudencia. La «implosión de estilos», sincretismo que la autora define como rasgo del arte alavés, despunta en el comentario a Santa María de Laguardia: Carlos III y su esposa cumplen el papel de restauradores de una «obra como medio de propaganda» periférica, cuyos arcaísmos inciden, «más que en la pervivencia de la tradición, en aires de modernidad». La «pervivencia de las viejas fábricas» en nuevos proyectos despliega «varias temporalidades distintas dentro de un mismo tiempo histórico» que la autora aborda en el análisis de la pintura mural de Gaceo, donde el pigmento anagógico transfigura el muro ciego del templo recreando un nuevo espacio de luz. Así, el estudio responde a las calificaciones de *retardatario* que se vienen aplicando al gótico vitoriano, dando razón de los distintos mecanismos del gótico marginal. Las síntesis estilísticas e iconográficas caracterizan el idioma plástico de un arte gótico con peculiaridades dirigidas a su audiencia, o *target*.

«El monasterio de Quejana nos ofrece el compendio más extraordinario del intercambio artístico gótico en la provincia». Lahoz dedica a este conjunto un capítulo en el libro que lo sitúa entre los mejores catálogos de arte medieval hispano. Actualiza el contenido de las obras a través de sus formas y las ubica en un corpus orgánico. Supone, además, otro nivel de profundización que estrecha las redes de intercam-

bio: la herencia familiar. El desencadenante de la historia es la Virgen del Cabello, un «relicario escenográfico» fruto de la «aristocratización del objeto artístico» que satisface la demanda de «paraísos en miniatura hechos de oro» para el culto privado del siglo XIV. Su mecanismo de retablo de metalistería, relacionado con lo arquitectónico y lo pictórico, «revaloriza la reliquia por una puesta en escena dramática integrando el objeto simbólico en un relato». La procedencia avieñonesa de este tesoro se comprueba en la lectura de marcas y heráldica que datan la pieza en fechas anteriores al nombramiento del patrón, el cardenal Pedro Gómez Barroso, en 1327. Legado a Sancha Fernández, su hija, el relicario pasa al hijo de esta, Fernán Pérez de Ayala, que lo conserva en el palacio de Quejana y funda el convento de dominicas de San Juan en 1378. Pese a la escasa proyección de la joya debido a su uso privado y su clausura en el palacio y el monasterio, en el libro se recrea su nuevo entorno en la capilla advocada a la propia Virgen del Cabello. Erigida hacia 1399 en el convento de Quejana, se convirtió en la tumba del segundo Ayala que heredó la reliquia, hijo de Fernán, el canciller Pedro López. El arcaísmo arquitectónico esta vez se explica por el reaprovechamiento de la fábrica en un gesto de expolio que delata un «propósito legitimador y como recurso ideológico» promociona el señorío del canciller. Su sepulcro centra el edificio de encomendación salvífica; su programa escultórico se concibe en intercambio iconológico con la to-

pografía y la arquitectura, y así se construye la identidad del «instaurador del linaje» en el «epicentro sagrado del solar» familiar. Como encargo adecuado al gusto y cultura del canciller, sin embargo, contrasta con el retablo que preside la capilla, reunido virtualmente para su análisis con el frontal — hoy en Chicago, en otro orden de intercambios—. El estilo del retablo, antes interpretado como un «eco tardío de lo navarro», deja de considerarse, como solía, bajo el patronazgo de Leonor de Guzmán, esposa del canciller, y a partir del estudio de Micaela J. Portilla, Lahoz sugiere una «falta de interés» en el encargo del retablo por parte del promotor del sepulcro. Sobre la «raigambre latina» de una pintura que recurre a plantillas del arte monumental vitoriano, el análisis prima el «efecto de conjunto» de la capilla. Engranando nociones de ausencia/presencia, fondo/figura, icono/historia, pasado/futuro y religión/sociedad, la reinterpretación del programa reintegra literatura, liturgia, orfebrería, escultura, arquitectura y pintura. En el retablo, «el edículo vendría a ser la materialización de la Jerusalén Celeste». Combinada con la imagen de los donantes, «traslada la figura o figuras de los fallecidos a los tiempos de la Infancia de Cristo», de acuerdo con una costumbre funeral que inicia la historia del retrato hispano. El discurso escatológico expresado por figuras anagógicas se interpreta en clave epifánica sobre fuentes bíblicas, pero este programa innovador contrasta con el mencionado arcaísmo pictórico de

la obra. Las divergencias entre «el proyecto ideográfico y su materialización práctica» hacia otro sentido convergen en el retablo que los aúna, ubicado en la capilla, el espacio donde se cruzan distintos marcos culturales: el del canciller como iconólogo y el de la audiencia a la que se dirige en la clausura de monjas. Lahoz esclarece una lectura polivalente y deduce que el *modo* del retablo debía estar dedicado a fomentar los usos contemplativos y litúrgicos conventuales, efectivamente en contraste con el discurso erudito del canciller y su sepulcro, de uso más restringido y con una audiencia más culta y elitista, una producción puntera, toledana e italianizante. La crítica a los conceptos de novedad y originalidad que deriva de esta lectura se apoya de forma sólida en valores estéticos y culturales del objeto artístico para formular la hipótesis de una réplica del relicario que pudiese sustituir al original en la capilla en según qué tipo de celebraciones. Se tiende, así, a completar un programa que reúne el tríptico de la Pasión, que llegó a Quejana desde Francia como regalo diplomático de «recepción pasiva», y el testamento o el *Rimado de Palacio*, textos sustanciales en la «operación de imagen» del canciller. La obra *total*, de escasa proyección artística, acierta en la fórmula ideológica que reapareció en Miraflores legitimando la monarquía. Los padres del canciller fueron también homenajeados en la empresa de Quejana, y Lahoz aborda sus sepulcros descendiendo al nivel psicológico, al mito y al deseo tras la pantalla de la empresa fune-

raria: el canciller quiso «desvincularse de la sombra paterna» y, en la fundación familiar, «construye una capilla independiente y mediatiza las imágenes para quedar como cabeza de la stirpe». El proyecto del tercer Ayala, Fernán Pérez, hijo del canciller enterrado en el coro de la iglesia a inicios del siglo xv, sin embargo, «denota un sentido más intimista y retrospectivo de la muerte». La autora recompone su sepulcro a su estado previo a las remodelaciones que estropearon el del otro Fernán, su abuelo, y concluye que sus encargos, exponentes del retrato hispano en sentido «fisionómico», en el entorno social de la nobleza alavesa, son «arte inerte, sin descendencia». Entre los objetos que conforman el programa del nuevo heredero se incluye el retablo dedicado a san Miguel, desaparecido, que figura en el testamento a los pies del coro y compone la escena funeraria, y el alabastro de san Jorge (National Gallery of Art de Washington), comprado a unos marinos británicos, insiste en el intercambio de piezas reaprovechadas adaptadas a un discurso personal. Enterrado en el coro de Quejana, Fernán presume de la «relación *post mortem* con sus consanguíneos», pero su entierro en el centro de los rezos de las dueñas sugiere a Lahoz que el sentimiento ante la muerte ha pasado «de la resignación al miedo». El templo, con sus liturgias, actúa como mediador para la redención acaparada a inicios del siglo xvi por la «última gran benefactora del conjunto», María de Ayala, cuya iniciativa remodeladora da lugar a una «sínte-

sis entre capilla mayor y planta centralizada» «donde se suman el uso litúrgico y el funerario» a la «plantilla triunfal consolidada» por el mecenazgo de la Reina Católica. El catálogo, así, se abre a los caminos del intercambio entre clases, por donde transita un estilo internacional e intersocial, y las fronteras que separan arte, religión y sociedad se diluyen en la red generada por el diálogo entre las obras.

Saliendo de Quejana, el estudio discurre «de los ecos locales a las voces foráneas» del retablo esculpido de Yurre, «teatro litúrgico» que recoge modelos riojanos y burgaleses, y llega al de Arciniega, un «proyecto comunitario» generalizado en el ámbito rural que garantiza la supervivencia de estas «máquinas retóricas» en el tardogótico local. El sagrario-tabernáculo que lo acompaña lleva a reconocer modelos de los Países Bajos, de nuevo a través de Burgos, y se hace modelo, a su vez, de nuevas composiciones con otras motivaciones religioso-políticas. Como enclave castellano en la costa cantábrica, Arciniega abre la puerta a vientos modernos centroeuropeos que cierran el catálogo de retablos con el «realismo exacerbado» de Aspuru, donde la «reconstrucción de procedimientos empleados por los artistas» se topa con el grabado como reproductor de imágenes.

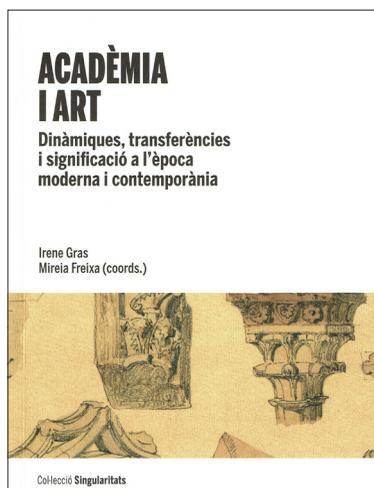
En este panorama, la lógica del «intercambio» descubre una producción arcaizante y sincrética que viene asimilando modelos adaptados a largas tradiciones y voluntades individuales. El estudio

desmonta una oposición fundamental (medieval/renacentista) de la historia del arte en busca del horizonte cultural plasmado en cada programa. Las relaciones culturales implicadas en los procesos artísticos trazan las líneas maestras de esta investigación sobre los intercambios, cuyo método crítico actualiza las imágenes, las obras, los estilos y las iconografías, y les devuelve un sentido y función originarios. De este modo, el libro de Lahoz queda metodológicamente a años luz de la acostumbrada lista descriptiva de pinturas, arquitecturas o esculturas autónomas seleccionadas y jerarquizadas basándose en una idea de Bellas Artes y de progreso artístico que rige en la mayoría de los catálogos generales. Por el contrario, diacronías y retrasos, extrañeza del canon y marginalidad respecto a los focos del estilo y la cultura son alicientes de este catálogo dinámico del gótico en Álava, buena muestra de las mejoras que ofrece al quehacer de la historiografía artística el cuestionamiento de los procesos constructivos de la historia del arte.¹

Elena Muñoz
Universidad de Salamanca
elena@usal.es

¹ Indicamos aquí algunas claves metodológicas enumeradas en el libro, desarrolladas por Lucía Lahoz a partir de los trabajos de Hans Belting, Jean-Claude Schmitt, Roland Recht, Serafín Moralejo y otros autores que pueden consultarse en su nutrido aparato de referencias: 1. Cuestión oscura del funcionamiento de obradores medievales

les. 2. Falta de claridad y rigor de conceptos metodológicos en la historia del arte medieval. 3. Desaparición de obras importantes en la transmisión cultural y artística. 4. Diversificación de estilos y modelos paradigmáticos en reinterpretaciones morfológicas periféricas. 5. Coetaneidad de generaciones, pervivencias, choques de usos técnicos y culturas visuales. 6. Transferencia, importación de plantillas, dibujos, libros de modelos. 7. Versatilidad en la adopción y uso simultáneo de modos y modas. 8. Peso de la tradición artística inmediata e incidencia posterior. Ver p. 57 de *El intercambio artístico en el gótico: la circulación de obras, de artistas y de modelos*.



IRENE GRAS Y MIREIA FREIXA
(coords.)

*Acadèmia i Art. Dinàmiques,
transferències i significació
a l'època moderna i contemporània.*

GRACMON / Edicions de la
Universitat de Barcelona,
Barcelona, 2016

El libro *Acadèmia i Art* pertenece a la colección *Singularitats* y está publicado por el grupo de investigación GRACMON y Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona. Es un trabajo colectivo sobre las academias de arte de la ciudad de Barcelona, resultado del proyecto de investigación «L'altre segle XIX», en colaboración con la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

El orden académico europeo tuvo mucha importancia en la constitución del campo del arte en los siglos centrales de la época moderna y comienzos de la

contemporánea. No obstante, en cierta bibliografía artística se afirma que las academias y su normatividad supusieron una traba para la libertad de los artistas y la experimentación plástica. Este volumen forma parte de los estudios que en los últimos tiempos ponen de relieve la gran importancia que la institución académica tuvo para el arte, no solo para la formación y promoción de los artistas y la reglamentación de la actividad artística, sino también para la constitución de la propia modernidad.

Los grandes centros de desarrollo artístico de la época moderna, sobre todo la ciudad de París, ofrecieron un espacio institucional para la unificación de la teoría del arte europea y aportaron un modelo de transmisión de conocimientos sobre arte. También suministraron el marco para el paso del artista como artesano al artista como profesional, con el consiguiente aumento de estatus. Asimismo, proporcionaron el espacio para el desarrollo de las exposiciones y la crítica del arte. Desde el clásico *Academias de Arte* de Nikolaus Pevsner hasta los estudios histórico-sociales franceses, existe un conjunto de trabajos muy completos al respecto. La novedad del presente estudio es que pone el foco en la ciudad de Barcelona, un centro que algunas voces de moda hoy denominarían periférico, pero que tuvo un rol de primera magnitud en la madurez del sistema artístico industrial de la época contemporánea. Como remarcan algunas aportaciones del presente volumen, el desarrollo de la industria de in-

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguïn l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

