

Este libro pretende subrayar y analizar una cuestión que, aunque fundamental, casi siempre ha quedado implícita o conscientemente oculta en la producción académica, ya sea en la publicación de libros o artículos, en la disposición de las colecciones permanentes de los museos nacionales o autonómicos, en las exposiciones temporales o en otros dispositivos discursivos relacionados con las manifestaciones artísticas: la relación íntima que hay entre la historiografía, en este caso específicamente arqueológica y artística, desde la Antigüedad hasta los estertores de la larga Edad Moderna, y los discursos en torno a la identidad nacional. Para poder vertebrar un asunto tan complejo, rico y, de hecho, tan oportuno en la coyuntura política actual, el volumen toma como referente la publicación del Museo pictórico y escala óptica (1715-1724) de Antonio Palomino, considerado como vórtice de la tradición historiográfica hispánica y jalón de la construcción de la identidad artística española a partir del cual se abordan, entre otros, asuntos como la llamada cultura ibérica; la relación de la identidad nacional con ciertos hallazgos arqueológicos convertidos en anacrónicos símbolos nacionales; la relevancia del Camino de Santiago en la consecución de esos discursos identitarios; la problemática en torno a los tejidos andalusíes y su empleo por monarcas cristianos; el asunto del «mudéjar»; los conceptos de «dibujo español», «veta brava» o «estilo trentino»; la españolización de artistas italianos o la acentuación de los rasgos hispánicos de artistas españoles que culminaron su formación y trabajaron en Italia; la identidad artística nacional a ojos de los extranjeros; el papel desempeñado por las mujeres artistas o la lectura de la tradición por parte de la ilustración española, por no hablar de la problemática inclusión –o exclusión– de la producción artística española como parte fundamental del canon que ha ido configurando un nada inocente discurso historiográfico.

Jorge Tomás García • Carmen Sánchez Fernández • Gerardo Boto Varela • Francisco de Asís García García • Elena Paulino Montero • Rafael Moreira • Fernando Marías • Valeria Manfrè • Juan Luis González García • Benito Navarrete Prieto • Cécile Vincent-Cassy • María Cruz de Carlos Varona • José Riello • Miriam Cera • Richard L. Kagan



Antes y después de Antonio Palomino JOSÉ RIELLO & FERNANDO MARIAS (EDS.)

JOSÉ RIELLO & FERNANDO MARIAS
(EDS.)

ANTES Y DESPUÉS DE
ANTONIO PALOMINO
Historiografía artística e Identidad nacional



ABADA
EDITORES

JOSÉ RIELLO / FERNANDO MARÍAS (EDS.)

**Antes y después de Antonio Palomino:
historiografía artística e identidad nacional**



LECTURAS

Serie **Historia**

Director

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La edición y publicación de este libro forma parte del Proyecto de investigación I+D+i Ref.: HAR2016-79442-P, «Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artísticas del Siglo de Oro», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por Fernando Marías.

© LOS AUTORES, 2022

© ABADA EDITORES, S.L., 2022

Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
WWW.ABADAEDITORES.COM

diseño SABÁTICA

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-xxx

IBIC XXX

depósito legal M-00000-2022

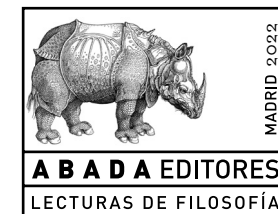
preimpresión ESCAROLA LECZINSKA

impresión COFÁS, ARTES GRÁFICAS

JOSÉ RIELLO Y FERNANDO MARÍAS
(EDS.)

Antes y después de Antonio Palomino

**HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA
E IDENTIDAD NACIONAL**





HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA E IDENTIDAD NACIONAL EN ESPAÑA, DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MODERNA¹

JOSÉ RIELLO

Universidad Autónoma de Madrid

FERNANDO MARIAS

Real Academia de la Historia
Universidad Autónoma de Madrid

«—A nation? says Bloom. A nation is the same people living in the same place».

JAMES JOYCE, *Ulysses* (1922)

«Study the historian before you begin to study the facts».

EDWARD H. CARR, *What is History?* (1961)

Durante los días 20, 21 y 22 de enero de 2021 y en pleno confinamiento obligatorio como consecuencia de la gravedad alcanzada por la epidemia mundial de COVID-19 que había sido declarada por la Organización Mundial de la Salud justo un año antes, esto es el 30 de enero de 2020, se celebró el VII Seminario Internacional de arte y cultura en la Corte que, amparado por el Instituto Universitario «La Corte en Europa», da título a este libro del que es fruto directo, pues en él se recopilan gran parte de las ponencias presentadas y otras que, aun no habiéndolo sido entonces, nos ha parecido pertinente incluirlas ahora en este volumen. En cierto modo, el seminario estaba estrechamente relacionado con otro anterior, *Imágenes e historias a contrapelo. Política, pintura y artistas en la España moderna*, organizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid en 2017, pues entonces se había abordado el papel des-

¹ Este ensayo, como el libro en general, se han realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i, Ministerio de Economía y Competitividad, Ref.: HAR2016-79442-P, «Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artísticas del Siglo de Oro», dirigido por el profesor Fernando Marías. Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento a todos los participantes en el Seminario y a aquellos que mostraron su interés en colaborar pero, por unas u otras razones, al final no pudieron hacerlo. El libro está consagrado a la memoria de los fallecidos como consecuencia de la pandemia de COVID-19.

empeñado por las imágenes en la construcción de los relatos históricos y, por tanto, su estrecha vinculación con el estatuto de la verdad histórica y con la configuración de las identidades, en particular las de carácter político. Como decíamos entonces, la historiografía no sólo se ha producido y reproducido tradicionalmente a través de textos, sino también inspirándose en las imágenes, y estas no necesariamente tienen que estar en todo momento relacionadas con la historia bélica, sino que pertenecen a múltiples géneros narrativos y ponen en juego diversas intencionalidades o agendas políticas sin tener que seguir invariablemente el relato marcado por la historiografía narrativa contemporánea escrita en prosa o en verso². Así pues, enlazando con algunas reflexiones que se manifestaron entonces, en el VII Seminario se trataba de abordar precisamente las relaciones que se dan entre verdad histórica e identidad nacional en un contexto, el de 2021, de particular zozobra política local y global e institucional en los ámbitos nacional e internacional que tanto recordaban las circunstancias locales pero también europeas analizadas por José Ortega y Gasset en un libro de cuya publicación primera se cumplen justo ahora algo más cien años³. Pretendíamos así –queda ahora al lector valorar si lo conseguimos– subrayar y analizar una cuestión que, aunque cardinal, casi siempre había quedado implícita o conscientemente encubierta en la producción académica española, ya hubiera sido en la publicación de libros o artículos, en la disposición de las colecciones permanentes de los museos nacionales o autonómicos, en las exposiciones temporales o en otros dispositivos discursivos propios de las estrategias del llamado «nacionalismo banal»⁴: la relación estrecha que existe entre la historiografía, en este caso específicamente arqueológica y artística, y los discursos en torno a la identidad nacional. Para poder vertebrar un asunto tan complejo, rico y, de hecho, tan impremeditadamente oportuno en aquella coyuntura política, el Seminario tomaba entonces como referente y ahora lo hace el libro la publicación entre 1715 y 1724 del tratado *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino –por tanto, tras finalizar la Guerra de Sucesión entre borbonistas y austracistas– al haber sido considerado tradicionalmente como piedra de toque en la construcción de una determinada identidad artística española sobre todo a partir de la lectura de la tercera de sus partes, el no por casualidad titulado *Parnaso español pintoresco laureado*⁵. Las dificultades de aquella coyuntura política

2 Por remitir sólo a textos escritos por los autores de éste, véanse Marías y Pereda, 2000; Marías, 2012 y Riello, 2020.

3 Ortega y Gasset, 1921.

4 Billig, 1995.

5 En clara alusión a las obras de Francisco de Quevedo, *El Parnaso Español: monte en dos*

de hace algo más de un año se han agravado sobre todo en los últimos meses con un conflicto ruso-ucraniano que ya ha provocado que algunos especialistas hayan vaticinado el final de una globalización⁶ que, obviamente, de producirse tendría repercusiones análogas a las producidas por la propia globalización en unas políticas nacionales cada vez más amenazadas por discursos, actitudes y acciones extremas, extremistas y, en muchas ocasiones, lamentable y despreciablemente violentas; y por el auge imparable de al menos dos de los tres síntomas que Ortega había diagnosticado ya en 1921: los errores y abusos políticos, hoy por hoy la corrupción, y el incremento de los «particularismos» políticos y sociales.

En efecto, la frecuencia y la intensidad con las que en las últimas décadas se ha discutido sobre los múltiples asuntos que pueden relacionarse con el siempre fluido y controvertido concepto de «identidad» no han distinguido, ni mucho menos, a la Historia del arte español en los estrechos límites cronológicos que nos hemos dado, y por ello queríamos hacer partícipe de esos debates a la disciplina analizando las definiciones que se habían dado del término en el

cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, edición de Joseph Antonio González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648; y *Las tres musas últimas castellanas: Segunda cumbre del Parnaso español*, Madrid, Mateo de la Bastida, 1670, con sus Silvas XXV, «El pinzel»; y XXVI, «En alabanza de la Pintura de algunos Pintores Españoles», y la fijación del listado de los insignes pintores españoles. Sobre estos, véase el ensayo de José Riello en este volumen. A Gaspar Gutiérrez de los Ríos, con su primera enumeración publicada en sentido estricto, ampliada después por Juan de Butrón o Vicente Carducho, se podrían añadir la de Juan de Quiñones en su *Explicación de unas monedas de oro de emperadores romanos, que se han hallado en el Puerto de Guadarrama* (Madrid, Luis Sánchez, 1620) y, lógicamente, la de Quevedo.

No deja de ser desconcertante que, durante la Guerra de Sucesión, la Academia de los Desconfiados de Barcelona (Acadèmia dels Desconfiats), fundada en 1700, suspendida en sus sesiones en 1703 y clausurada por Felipe V en 1714, como órgano claramente austracista y catalanista, publicara de nuevo la obra de Quevedo con una dedicatoria de su sobrino, y colegial salmantino, Pedro Aldrete de Quevedo y Villegas. El año anterior Josep d'Amat i de Planella (1670-1715) editó en esa misma línea sus *Nenias reales y lágrimas obsequiosas, que a la inmortal memoria del Gran Carlos Segundo Rey de las Españas [...] dedica y consagra la Academia de los Desconfiados de Barcelona, las saca en su nombre a la luz pública*, Barcelona, Rafael Figuerò, 1701. Sin embargo, no parece haberse abordado la incidencia de esta relación dialéctica en la aparición del periodo denominado «Siglo de Oro» en la historiografía artística; un esbozo en Marías, 2022.

6 Véanse, entre muchos otros, el artículo que Spencer Bokart-Lindell publicó en *The New York Times* el 30 de marzo de 2022 con el título «Will the Ukraine War Spell the End of Globalization?»; el de Harry G. Broadman, «Beware of Declarations Portending Russia's War Is the End of Globalization», publicado en *Forbes* el 2 de abril de 2022; o el de Adam Tooze en *Foreign Policy*, «Ukraine's War Has Already Changed the World's Economy», del 5 de abril de 2022.

ámbito histórico-artístico español, sus múltiples usos y abusos y los problemas que pudieran haberse planteado mediante el análisis de particulares estudios de caso que había que relacionar necesariamente con determinados discursos historiográficos y, por ende, metodológicos, focalizando nuestro interés entre la Antigüedad y la Edad Moderna por entender –quizá erróneamente, pero desde luego sin ánimo de polemizar– que los discursos sobre el arte contemporáneo español del último siglo han dado por hecho que era un asunto que abordar precisamente por estar motivado por la propia praxis artística⁷.

Sin embargo, y como se podrá apreciar en las próximas páginas, la vinculación entre historiografía artística e identidad nacional ha estado muy presente en la Historia del arte español desde sus inicios con el propio Palomino, e incluso más de un siglo antes. Si ya en 1605 fray José de Sigüenza había reaccionado ante la invasión pictórica italiana –aunque no sólo– entre los muros del monasterio del Escorial de Felipe II, con las *Vite* de Vasari al fondo, su arquitectura serviría de catalizadora de algunas de las reacciones de Eugenio Llaguno (1724-1799)⁸, y no solamente de su editor Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), ante las mistificadoras presencias francesa e italiana en la génesis arquitectónica del edificio⁹. La cuestión se acentuaría aún más a partir de las reflexiones de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) y el propio Ceán, quienes ya relacionaron una supuesta identidad artística española con la exaltación de individuos como Diego Velázquez o Bartolomé Esteban Murillo o edificios como la catedral de Sevilla, cuando no de comunidades imaginadas, inventadas o simbólicas como era, relacionada con estos dos pintores, la «escuela sevillana» de pintura. A la par se desarrollaba la construcción gráfica contemporánea por parte, sobre todo, de autores franceses, pero también holandeses o ingleses, de una identidad española frente a la francesa, la holandesa o la inglesa a partir del reinado de Felipe III, suegro de Luis XIII, y más aún de Felipe IV, aunque fuera cuñado de Luis XIII y tío, y más tarde suegro, de Luis XIV. Esa identidad construida desde fuera, por cierto, no tuvo respuesta interior al menos recurriendo a los medios gráficos¹⁰. El español era

7 Sirva como mero ejemplo, desde su propio título, el manual de Marzo y Mayayo, 2015.

8 Véase ahora Cera Brea, 2019.

9 Sobre los primeros momentos de nuestra historiografía identitaria y su carácter reactivo ante las apropiaciones italianas y francesas de monumentos o rasgos que se veían como propios, véase Marías, 2005.

10 Duccini, 2003. Absolutamente prejuiciado Prieto, 2020. La fecha de aparición de estas primeras críticas gráficas al español podría adelantarse hasta mediados del siglo XVI con las estampas del flamenco Jan Cornelis Vermeyen en *El burdel español* (h. 1545, «*Sic hispanā Venus Ioculos excāntat amāndo, sic fucata rapit basia stultus amans*», que podría traducirse

entonces altanero y orgulloso, fanfarrón, ridículo en su vestimenta –de las grandes gorgueras a la moda de Felipe III a los sombreros de copa y los trajes de colores, con calzón y calzas, o los anteojos–, alambicado y retórico, quimérico y quijotesco¹¹, cojo, despojado, derrotado, castrado, fumador empedernido, comedor de nabos, ajos y cebollas, supuesto gato cazador de las ratas francesas, cualidades a las que se aludían en muchas estampas irónicas a partir de la pérdida española de la ciudad de Arras en agosto de 1640 al ser recuperada por los franceses¹², aunque ya habían aparecido otros algunos años atrás aludiendo a algunos rasgos de la personalidad colectiva que los franceses proyectaban sobre los habitantes del otro lado de los Pirineos a quienes intentaban sustituir como dominadores del espacio político europeo¹³. Por ello nos ha parecido oportuno que la imagen del libro debía ser la del *Grand Bouquet d'orfeverie à l'Espagnol moqué*, publicada por Isaac Briot (1585-1670) sobre modelo de Abraham Bosse (h. 1604-1676) y Pierre Delabarre (act. 1625-1669)¹⁴, en la que el español, cegato, arrastrando una pierna y apoyándose en un bastón, camina llevando en su mano un manojo de hortalizas propias de su dieta y con el otro brazo en cabestrillo mientras, por detrás, un pequeño francés, arrodillado junto a sus posaderas y con un fuelle, le provoca una ventosidad que se transforma en un ramo florido descomunal o en una enorme y barroca fumarola –más que en un gigantesco saco que el soldado cargara a sus espaldas– como un ejemplo

como «Mientras la Venus española encanta con chistes al que quiere amarla, el amante estúpido es robado con un beso fingido», y la variedad de las de *Mujer española* (1545), llenas de connotaciones negativas. El arquetipo español de la época de Felipe III fue difundida en la obra de un anónimo inglés, *Signiour Bobbadilli Puntado Cavalliro Puffor the Proud Vapouring Spaniard*, h. 1750, The New York Public Library: «London Printed Coulered and Sold by Ro: Walton at the Globe and Compasses, in St Pauls Church-yard: on the North side», a partir de la imagen de 1616 que Jacques Callot hizo del Capitano Cardano en *Balli o Varie Figure di Gobbi*.

11 Véase por ejemplo la estampa de Abraham Bosse según Isaac Briot, *L'Espagnol trompé dans ses idées vaines, et chimériques* (1629 o 1635), quien lo representó incluso cargando molinos de viento sobre sus espaldas.

12 Véanse las estampas de Abraham Bosse, *Le Marchand de mort aux rats* (h. 1640) con la leyenda «Un hidalgo qui aux combats/ Faisoit trembler toute la terre; Par un infortune de guerre/ Va criant de la mort aux rats»; o las de Jacques Laignet con la inscripción «A Rats et Arras/ Quand les françois prendront Arras, les rats mangeront les chats» (1640) y «Les Espagnols perdront Arras quand les rats mangeront [mangeront] les chats». Otras seguirían esta tendencia, como la de Georges Perelle según Louis Richer, *La prise et deffaite générale des Chatz d'Espagne par les Rats François* (1640); o la de Alexandre Boudan (1600-1671), *L'Espagnol dépuillé (Perpignan, Salses, Thionville, Breda)* (1643), y tantas otras de derrotas bélicas.

13 Isaac Briot según Abraham Bosse y Pierre Delabarre, *Le Capitaine Fracasse* (1635).

14 *Del Livre de toutes sortes de feuilles servant à l'orfeverie*. París, Briot, 1629 o 1635.

de ornamentos decorativos contemporáneos, a la manera de orlas, algunas claramente de carácter escatológico en sus fuentes originales¹⁵. Las estampas no solo burlescas de algunas ediciones del *Quijote* de Cervantes que se sumaron a esta pulsión crítica, que había ya incluido alusiones al ingenioso hidalgo, no serían sino el colofón, obviadas la mayoría de las veces por los estudiosos de la ilustración cervantina al no ubicarlas en un contexto muy específico de beligerancia identitaria¹⁶.

Lo cierto es que, andando el tiempo, la vindicación nacionalista *more* historiográfico se acentuaría, sobre todo, con la profesionalización del oficio de historiador del arte y la creación de la primera cátedra en Historia de las Bellas Artes en 1904, que en 1913 pasaría a denominarse de Historia del Arte, aunque seguiría integrada en la sección de Historia de la Universidad Central y que ocuparía desde el comienzo Elías Tormo (1869-1957), quien llegara a ser ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (1930-1931) durante el gobierno de la «dictablanda» del general Dámaso Berenguer y quien –por poner solo un ejemplo pero al que podrían sumarse Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), Manuel Gómez-Moreno (1870-1970) o Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), entre otros–, significativamente dedicó numerosas publicaciones durante su muy prolífica carrera a la definición de lo que pudiera haber considerado un «arte español», desde el desarrollo de la pintura española en general (1902) a las relaciones entre Jacomart y el arte llamado hispano-flamenco (1913), un asunto tan hispánico como la presencia y el desarrollo de la Inmaculada en el arte español (1915), las series icónicas de los reyes españoles (1916), las trazas idiosincráticas españolas en la representación de san Francisco (1927) o los monumentos funerarios de finados españoles, portugueses e hispanoamericanos conservados en Roma (1942), libro escrito allí durante la Guerra Civil y publicado por el nuevo Ministerio de Asuntos Exteriores¹⁷.

Paradójicamente, la historiografía del arte español entre la Antigüedad y los estertores de la Edad Moderna rara vez ha abordado los debates en torno al concepto de identidad, y sobre todo los que se han producido desde al menos

15 Como la del campesino defecando de Isaac Briot a partir de un diseño de Pierre Delabarre, cuya *aria*, o *spiritus*, dependía de grabados de Johann Konrad Reuttimann y su «Laubwerk-Scheißer», a su vez deudoras de los de Jacques Caillard en su *Livre de Toutes Sorte de Feuilles Pour Servir à l'Art d'Orfevorie* («Isaac Briot sculpsit»). París, 1627, 1629 y 1635.

16 Véase, por ejemplo, Jacques Laignet (1620-1672) según Jérôme David (h. 1595-1663) en *Les Aventures du fameux chevalier Don Quixot de la Mancha et de Sancho Panza son escuyer*. París, Louis Boissevin, 1650-1652.

17 Arciniega, 2014, si bien rehúye cualquier consideración política o ideológica y evita en su biografía el periodo 1931-1939.

los años setenta del siglo pasado, cuando la identidad individual –en íntima relación con la colectiva, si de una y otra se pudiera hablar, y en particular de esta última, pues ha sido definida como «inventada», «imaginada» o «simbólica»¹⁸– se estaba discutiendo como una variable que era fruto de la continua negociación de uno consigo mismo y con su entorno y de una también negociable discursividad a partir de las propuestas de Michel Foucault, Jacques Derrida y, en menor medida, Roland Barthes, o, algo más tarde, a partir de las prácticas performativas tal y como las habría entendido Judith Butler a comienzos de la década de 1990. Fue justamente en esa década, y en parte como consecuencia del desmantelamiento del bloque soviético, cuando se promovió la aparición o la acentuación de movimientos identitarios nacionales, cuando el término asumió una connotación ideológica polémica a la que, en cambio, el discurso histórico-artístico español en los límites cronológicos dichos parece que se hubiera mantenido impermeable por omisión, por desinterés, por escamoteo o por ocultación. Sin embargo, siendo la Historia del arte una disciplina esencialmente política en tanto que «ciencia del patrimonio» que, además, desempeña un papel fundamental en la construcción de identidades¹⁹ –aunque debiéramos decir «negociación de identidades», más bien–, nuestra pregunta en cierto modo urgente era y sigue siendo cómo podría haberse mantenido una peculiar «identidad artística» española en el discurso historiográfico tradicional considerando justamente la perpetua negociación a la que debiera haber estado sometida dicha identidad, y en particular la cultural, a la que la identidad artística, de existir, contribuiría de manera fundamental²⁰. Dicho en otros términos, lo que queríamos explorar y lo que queremos someter ahora a debate es cómo la Historia del arte español habría contribuido a formar, subrayar o, en mucha menor medida –hasta, precisamente, este libro, o eso es lo que esperamos–, cuestionar o incluso disolver el concepto de identidad artística

18 Hobsbawn, 1983; Anderson, 1983 y Assmann, 1995, respectivamente, en este último caso a partir de las propuestas de Maurice Halbwachs y, precisamente, Aby Warburg en torno a la «memoria colectiva» o «social».

No deja de ser significativo que no se hayan estudiado los procesos y los momentos de apropiación de los artistas extranjeros –fueran súbditos de la monarquía castellana, aragonesa y más tarde española o procedentes de ámbitos al margen de ella, como franceses o griegos–, convirtiendo a muchos de ellos –de Pietro Torrigiano y Felipe Bigarny a Juan Juni o el Greco– en prototipos de la esencialidad espiritual y artística española.

19 Passini, 2017, p. 9.

20 Véase un panorama historiográfico en Ramírez, 1996; Borrás Gualis y Pacios Lozano, 2006; o Vega, 2016, desde supuestas posturas progresistas, pero sin abordar el cariz precisamente ideológico del embrollo.

española, considerando además que la propia disciplina pretendía haberse concebido y practicado –nosotros diríamos que así debería haberse concebido y practicado, aunque no lo fue– en términos transnacionales y transculturales. ¿Es posible seguir hablando de una tal identidad no sólo en el ámbito universitario, en las aulas o en los seminarios o congresos, sino también en los museos no sólo en la disposición de sus colecciones permanentes, sino también en la consecución de sus exposiciones temporales o de sus programas de conferencias o planes significativamente llamados aún «educativos»? ¿Es posible sustraerse a la terca y aparentemente ineludible persistencia del concepto? ¿Podrían o deberían explicitarse siempre los límites en que dicha persistencia es o podría ser eludida?

Una de las primeras cuestiones que se abordan aquí es la relación de la identidad nacional con una interpretación parcial del legado antiguo. El libro abre con un artículo de Jorge Tomás García sobre una cratera del yacimiento arqueológico de Piquía (Arjona, Jaén) que, habiendo sido realizada en Atenas en el siglo IV a. C. y pasando después por la ciudad de Gadir, muestra cómo hacia la primera mitad del siglo I a. C., esto es, en tiempos de dominación romana, una élite muy particular de la cultura íbera resemantizó, a través de su posesión y su uso funerario, objetos de procedencia griega que, a su vez, eran muy significativos para la comprensión de su propio pasado y, quizá lo que es más importante, su propio presente al relacionarse con un linaje mítico que justificaba el estatus social de esa misma élite. Además, la figuración de la cratera subraya la vinculación de sus personajes con la Casa de Cadmo y con la ciudad fenicia de Tiro, lo que por una parte convierte a este objeto particular en una suerte de palimpsesto de identidades –griega, fenicia, romana e íbera– que se superponen en el tiempo y se activan con su uso; y, por otra, lo constituye en un vestigio y en una significativa prueba de la presencia semita –ahí es nada– en el suroeste de la península ibérica. Por su parte, el artículo de Carmen Sánchez Fernández constituye un muy personal ejercicio de morfología histórica al comparar las historias de varios objetos con orígenes, cuando menos, controvertidos: el busto de Nefertiti, la tumba de Filipo y, sobre todo para lo que atañe a este libro, la Dama de Elche. En efecto, en algún momento se ha dudado de la autenticidad de los tres casos con fundadas sospechas, dudas que han sido pretendidamente rebatidas por ciertos sectores académicos en unas circunstancias a las que no es ajeno el hecho de que los tres sean iconos mediáticos de las instituciones que las

conservan o que su devolución haya sido reclamada desde los lugares en que fueron descubiertas, que de ese modo atraerían para sí la energía aurática de las piezas.

Una segunda parte del volumen aborda el complejo período medieval. Gerardo Boto Varela muestra los cambios de interpretación que ha generado en la historiografía un elemento identitario tan importante en la cultura española como es el Camino de Santiago y analiza el papel que ha desempeñado en la definición de esa identidad, desde los tiempos en que la vocación europea del románico fue concebida como un reto a la definición de un arte nacional producido por el genio indígena, al cambio radical producido en su concepción desde comienzos de los años sesenta del pasado siglo y, en particular, desde los años ochenta, al albur de unos tiempos más proclives a pensar necesariamente en una España más abierta a la internacionalización y a la política, la economía y, en definitiva, la cultura europea que remataron en la firma del Tratado de Adhesión a la Unión Europea el 12 de junio de 1985. A la larga, este acontecimiento supondría la problematización e incluso la disolución de los paradigmas esencialistas que habían caracterizado a la historiografía artística española de la primera mitad del siglo XX. Es interesante comprobar cómo ahora ese mismo Camino, antes entendido como *iter* del genio artístico nacional y después como manifestación del europeísmo consustancial de ese mismo genio, comience a concebirse como el cordón umbilical que siempre ha unido a Galicia con Europa; así lo ha mostrado la última exposición consagrada al Camino que, si por una parte subrayaba la vocación continental del que se llamaba en ella «fenómeno jacobeo», honrando su «condición de primer itinerario cultural europeo que el Camino de Santiago ostenta desde 1987 por decisión del Consejo de Europa», por otra acentuaba desde el título su carácter local: *Xacobeo. Las huellas del Camino*²¹. Cabe preguntarse ahora cuáles han sido los resultados, también historiográficos, de los tan aspirados como mitificados paradigmas de la integración y la modernidad. Por su parte, Francisco de Asís García García analiza el carácter individual pero a la par colectivo e institucional y por tanto identitario que los tejidos adquirieron durante la Edad Media hispánica. Obviamente, en esta cuestión ha resultado fundamental la imbricación con la cultura artística islámica y, por supuesto, con su identidad religiosa. Este

21 La muestra se celebró en la Biblioteca Nacional de España entre el 11 de noviembre de 2021 y el 6 de febrero de 2022 con motivo de la celebración del año santo compostelano de 2021, extendido al año siguiente por decisión del papa Francisco. Después, entre marzo y mayo de 2022, la exposición pudo verse en el Museo Centro Galás de Santiago de Compostela. Lógicamente.

panorama ha deparado la creación de nuevos discursos en torno al papel desempeñado por al-Andalus en la configuración de la Edad Media hispánica y, por ende, de la identidad artística nacional, desde el paradigma excluyente que identifica a España como esencialmente romana, visigoda, cristiana y definitivamente católica, en la que lo andalusí habría sido un hiato histórico inasimilable, al ahora más extendido y aceptado paradigma integrador que, convencido de la existencia de una España musulmana y de una cultura hispanomusulmana, privilegia la continuidad cultural de al-Andalus y España. Significativamente, el análisis de la decoración y la materialidad de los textiles medievales hispánicos se aborda ahora desde sus usos, su circulación, su valoración o sus connotaciones sociales más que étnico-religiosas. De modo análogo, Elena Paulino Rivero aborda uno de los conceptos más escurridizos y problemáticos de la historiografía nacional: el de mudéjar. Su artículo disecciona la producción historiográfica desde el punto de vista ideológico y metodológico y su vinculación con la definición del pasado andalusí y con la problemática aplicación de conceptos étnicos a cuestiones relacionadas con la producción artística. En este sentido, el mudéjar ha sido y es aún hoy un problema que resolver por el llamado paradigma integrador, y parece obvio que se acomoda mejor a los fines de los partidarios del paradigma excluyente al configurarse como una manifestación más de la Reconquista fundamentada en su carácter esencialmente cristiano y solo epidérmica, decorativamente musulmán.

La mayor parte de artículos del libro está consagrada a la época moderna. Por un lado, no podemos obviar la vocación y la carrera investigadora de los editores de este libro, que quizá haya terminado por sesgarlo sin haberlo pretendido; pero, por otro, y esto es más importante, lo cierto es que es desde hace unos cinco siglos que existe una estructura que iba más allá de la organización política y territorial de la Monarquía católica y que, en Europa, respondía al nombre de «España». Es célebre la frase en que en una carta dirigida a Pedro de Quintana, su embajador en la corte imperial, el primero de enero de 1514, Fernando el Católico se refería a cómo «ha más de setecientos años que nunca la corona de España estuvo tan acrecentada ni tan grande como ahora, así en Poniente como en Levante, y todo, después de Dios, por mi obra y trabajo». Es justo a la política cultural de los Reyes Católicos, pretendidamente mesiánica, y su pretensión propagandística de las bonanzas de la Reconquista a los que consagra su artículo Flavia Cantatore, y particularmente en un feudo tan complicado pero tan necesario desde el punto de vista simbólico e histórico para los Reyes Católicos como era la Roma contemporánea en la que la comunidad española no era precisamente escasa. Una de las cuestiones más

relevantes del ensayo es que subraya cómo el uso identitario de lenguajes arquitectónicos diversos depende más de un contexto en el que esos lenguajes se inscriben que con una identificación identitaria con esos lenguajes. El caso del pintor Cristóvão de Morais, estudiado por Rafael Moreira, muestra a su vez la complejísima red de identidades con las que operaban los artistas contemporáneos. En efecto, era hijo del orfebre castellano Baltasar Cornejo, que había trabajado para la reina Juana de Castilla y que después viajó a Portugal en el cortejo de su hija Catalina de Austria cuando marchó a esposarse con João III en 1524. Después Cristóvão aprovecharía el amparo real y marcharía a hacer un periplo por Países Bajos del que apenas sabemos algo, aunque sí parece que pasó por Amberes y permaneció algún tiempo en Alkmaar, donde se casó con una holandesa y de donde volvió hablando neerlandés, al punto que llegó a conocerse como «el flamenco» mientras desarrollaba una importante carrera como retratista de corte del entorno de la familia real portuguesa a medio camino entre lo que había aprendido en Portugal con su padre y lo que le había aportado su formación y su trabajo en el norte europeo. Su caso, pues, resalta las dificultades de emplear convenciones relativas y accidentales en el estudio de los artistas modernos, como lo hace el ensayo escrito a cuatro manos por Fernando Marías y Valeria Manfrè en torno a un manuscrito conocido desde que lo diera a conocer Pedro Cátedra en 1998 pero inédito hasta ahora, y que se incluye como largo apéndice del artículo. En él, un desconocido –por ahora– italiano ve y describe lo que considera costumbres de la nación española en la corte del rey Felipe III en Valladolid, y con su testimonio otorga una herramienta estupenda para reflexionar a propósito de la construcción de identidades y cómo esas se configuran esencialmente como una dialéctica entre, como tituló Tzvetan Todorov uno de sus libros más conocidos sobre la reflexión francesa en torno a la diversidad humana pero que sirve también para ser aplicada en otros contextos como el nuestro, «nosotros y los otros»²². Como en el caso del autor búlgaro, Marías y Manfrè no han pretendido sólo explicar el texto por sus causas sociales o por lo que Todorov llama «configuraciones psíquicas», sino también comprenderlo y, aun sin éxito, hacer una propuesta de autoría que todavía ha quedado abierta. El artículo de Juan Luis González García contribuye a deshacer un entuerto también característico de la historiografía artística española de la Edad Moderna: el que relaciona estrechamente el arte español del siglo XVI con lo que en publicaciones muy destacadas escritas por historiadores muy destacados se llegó a denominar «estilo trentino» para

22 Todorov, 1989.

identificar a aquel con los supuestos dictámenes emanados, en lo que a las artes se refiere, durante las dos últimas sesiones del Concilio de Trento (1545-1563). En él se desmonta el tópico de que estas, en particular las de contenido religioso, fueran una suerte de «Biblia para los iletrados» que los especialistas españoles, animados por una confesionalidad propia que teñía sus juicios sobre sus objetos de estudio, entendían paradójicamente como, a la par, un arte abstracto, idealizado e intelectual. A su vez, se demuestra una vez más el parco alcance que tuvo el decreto tridentino sobre el uso de las imágenes, que sintomáticamente iba unido, por cierto, al uso de las reliquias, pues todo quedó bajo responsabilidad de los obispos en sus respectivas diócesis y a través de las constituciones sinodales, que en muchas ocasiones no eran más que amplificaciones retóricas de las disposiciones tridentinas aplicadas a los peculiares contextos locales que, por supuesto, en nada contribuyeron ni a la definición ni a la diseminación de un pretendido «estilo trentino». Benito Navarrete Prieto aborda otro asunto verdaderamente espinoso en su contribución, que es nada menos que la definición de concepto de dibujo español, que no dibujo realizado en España como habría querido su maestro Alfonso E. Pérez Sánchez²³. Amén de dar a conocer un nuevo lienzo de Cristóbal García Salmerón con una curiosa nota a pie de lienzo que remite a la referencia que al propio cuadro hace Antonio Palomino en su tratado, en un curiosísimo guiño metapictórico y metaliterario, si se quiere, y de publicar por vez primera la traza del retablo que Claudio Coello hizo para la iglesia de San Juan Evangelista en Torrejón de Ardoz (Madrid), su texto muestra precisamente las dificultades que aún siguen existiendo para definir las cualidades propias de un dibujo que pudiera denominarse «español» sin problemas. En su caso, Cécile Vincent-Cassy repasa la fortuna crítica de un pintor que hoy no pasa por ser la quintaesencia de la pintura española, sino acaso solo uno de sus más conspicuos representantes, pero que sí lo fue para el hispanismo francés de mediados del siglo pasado sobre todo a partir de la obra de Paul Guinard quien, heredando algunas concepciones de los principales escritores franceses del siglo anterior o las propuestas hechas por Hugo Kehrer en 1918 o de Emilio Orozco Díaz en 1953, vio en Francisco de Zurbarán la unión de la religiosidad típicamente hispánica con el interés por la apariencia –que no por el ser– de las cosas que se expresaba en un realismo tan característico como lo era la torpeza para desarrollar algunas de las normas básicas de la composición pictórica. A continuación, María Cruz de Carlos Varona añade su habitual interés en la historia de las mujeres a la

23 Pérez Sánchez, 1986.

autoconfiguración identitaria de una de las escultoras que más y mayor reconocimiento está alcanzando en las últimas décadas: Luisa Roldán. De hecho, De Carlos argumenta cómo la propia artista contribuyó a construir una imagen de sí misma y de su práctica artística en estrecha colaboración con Antonio Palomino, quien en su biografía de la artista habría atendido a su modo de entender su actividad y al uso que hizo de sus esculturas para poder promocionar en la escala social, y particularmente en la artística contemporánea. A su vez, es muy interesante el testimonio que ofrece del nuncio pontificio en Madrid en una carta que remite el 27 de octubre de 1701 al secretario de Estado del papa, y en el que quedan patentes lo que entonces se consideraba escultura española y el gusto español que la determinaba: era sobre todo escultura en madera policromada, de tamaño natural y con vestimentas reales, algo que podría, pensaba el nuncio, desagradar al pontífice a quien Luisa y su esposo habían pensado enviar el *Jesús Nazareno* que hoy se conserva en el convento de clarisas franciscanas de Sisante (Cuenca). Sobre lo que durante los siglos XVI, XVII y XVIII se consideraba justamente el «gusto español» trata el artículo de José Riello, y en especial sobre una paradoja identitaria propia del discurso hispánico de esas centurias: si por una parte se ensalzaban, como era habitual, las excelencias y el carácter modélico o canónico del arte italiano coetáneo y la necesidad de su estudio para alcanzar las excelencias en la praxis artística, por otro se subrayaba la idiosincrasia específica de los artistas que, habiendo nacido en España, habían conseguido ser excelentes en sus quehaceres sin haber pasado por la península vecina. Por lo demás, de sus páginas se desprende que ese «gusto español» tenía que ver con las cosas relacionadas con la piedad, con una manera de entender el arte que Fray José de Sigüenza denomina «valiente», con un «realismo» o un «naturalismo» que es más sencillo invocar que explicar y que conforman lo español del arte español más como una definición a contrapelo que como una definición en positivo. A ello contribuyeron, y no poco, los ilustrados a los que dedica su atención Miriam Cera y los escritores decimonónicos que protagonizan el ensayo final, a cargo de Richard Kagan. En el primero, Cera demuestra la lectura que en clave nacional Gaspar Melchor de Jovellanos o Juan Agustín Ceán Bermúdez, entre otros, hicieron del tratado de Palomino. No es baladí que sus principales aportaciones se hicieran justamente cuando comenzaba a acuñarse un concepto que, en cualquier caso, ya estaba en circulación mucho antes, pero ahora alcanzaba su primordial significado: el de nación. Fue en el inicio de la sesiones de las Cortes Generales del 24 de septiembre de 1810 cuando se refirió, en ese contexto, por vez primera a la «nación española», declarada soberana y fundamentada en la separación de

poderes, y que acabaría por centrar el discurso político de los años por seguir, de lo que es principal manifestación el artículo primero de la Constitución de 1812 que, a la par, mantenía su identidad católica en el artículo 12 y monárquica en el 14. Campomanes, Jovellanos, Llaguno o Ceán pretendían, a la par, mostrar las bondades de la cultura de esa nación y configurar modelos para la construcción de un presente y un futuro más halagüeños que, a su vez, tenían sus orígenes gloriosos en el siglo XVI, como mostraban, por cierto, sus artistas más destacados. Finalmente, el artículo de Kagan muestra la recalitrante presencia de los tópicos más difundidos en torno a la cultura y, particularmente, las artes hispánicas, desarrollando algunos argumentos que ha abordado en su último libro²⁴: su oscuridad, su severidad, su interés por el decoro, su inclinación a acentuar los misterios de la religión, la obsesión por la muerte, la gravedad o el ascetismo.

Es justo la obstinación con que estos y otros lugares comunes parecen persistir en parte del discurso historiográfico, pero también en el discurso público, de la actualidad los que han animado a reunir y editar esta páginas que, en definitiva, están motivadas y vertebradas por un doble convencimiento. Por una parte, se trata de contestar la presunción de un presente, que es el nuestro, que quiere que el pasado se ajuste a nuestras demandas actuales, a sabiendas de que nunca podremos aprender de las supuestas lecciones del pasado si este es continuamente reescrito a conveniencia del que lo escribe o de los intereses de los que lo promueven. Por otra, parece claro –o al menos está claro para nosotros– que, cuanto más precisamente describamos y comprendamos el pasado con las palabras más adecuadas para hacerlo –unas palabras que, en cambio, están siempre expuestas a ser corrompidas, quizá ahora más que en las últimas décadas–, menos probable será no sólo que malinterpretemos o vulgaricemos ese pasado, sino que menos probable será que tergiversemos el presente. En efecto, es insoslayable ver el pasado desde nuestra perspectiva y es por esta razón que toda historia es historia contemporánea; pero esta circunstancia no tiene que implicar ver el pasado sólo con los ojos –o los anteojos– del presente.

JOSÉ RIELLO Y FERNANDO MARÍAS
Madrid, mayo de 2022

24 Kagan, 2018 y ahora también Kagan, 2021.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, Londres.
- ARCINIEGA, Luis (2014). *Elías Tormo (1869-1957)*. Comité Español de Historia del Arte, Granada.
- ASSMANN, Jan (1995). «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, n.º 65, Cultural History/Cultural Studies, pp. 125-133.
- BILLIG, Michael (1995). *Banal Nationalism*. Sage, Londres.
- BORRÁS Gualis, Gonzalo y PACIOS LOZANO, Ana Reyes (2006). *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- CERA BREA, Miriam (2019). *Arquitectura e identidad nacional en la España de las Luces. Las «Noticias de los arquitectos» de Llaguno y Ceán*. Maia-Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, Madrid.
- DUCCINI, Hélène (2003). «La caricature de l'Espagnol», en *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*. Champ Vallon, Seyssel, pp. 476-501.
- HOBBSBAWN, Eric (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Nueva York.
- KAGAN, Richard (2018). *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World (1779-1939)*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- KAGAN, Richard (2021). *El embrujo de España. La cultura norteamericana y el mundo hispánico, 1779-1939*. Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid.
- MARÍAS, Fernando (2005). «Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xvii, pp. 21-32.
- MARÍAS, Fernando (2012). «Cañones y galeras: imágenes de guerra en la España moderna», en *Historia Militar de España*, dir. Hugo O'DONNELL, *Edad Moderna, I. Ultramar y la guerra marítima (1492-1700)*, ed. Hugo O'DONNELL y Duque de Estrada y Luis RIBOT. Real Academia de la Historia-Ministerio de Defensa, Madrid, pp. 405-424.
- MARÍAS, Fernando (2022). «Spanish Architecture of the Golden Age: A New Old Story», en *Routledge Companion to Early Modern Spanish Literature and Culture*, eds. Rodrigo CACHO y Caroline EGAN. Routledge, Londres-Nueva York, pp. 440-468.
- MARÍAS, Fernando y PEREDA, Felipe (2000). *Carlos V. Las armas y las letras*, cat. exp. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.
- MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia (2015). *Arte en España (1939-2015)*. Ideas,

- prácticas, políticas*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, José (1921). *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Calpe, Madrid.
- PASSINI, Michela (2017). *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*. La Découverte, París.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1986). *Historia del dibujo en España*. Editorial Cátedra, Madrid.
- PRIETO, Melquiades (2020). *La guerra de papel: origen iconográfico de la Leyenda Negra*. Modus Operandi, Madrid.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RIELLO, José (2020). «Verídico no es verdadero: sobre *La rendición de Breda*, de Velázquez», en DE CARLOS VARONA, María Cruz; PEREDA, Felipe y RIELLO, José (eds.): *La mirada extravagante. Arte, religión y ciencia en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías*. Madrid, Editorial Marcial Pons, pp. 339-374.
- TODOROV, Tzvetan (1989). *Nous et les autres. La reflexion française sur la diversité humaine*. París, Éditions du Seuil.
- VEGA, Jesusa (2016). «La historia del arte y su devenir en España. Circunstancias y reflexiones desde la práctica subjetiva», en MOLINA, Álvaro (ed.). *La Historia del arte en España. Devenir, discursos y propuetas*. Ediciones Polifemo, Madrid, pp. 23-173.

TRES IDENTITATIS: MEMORIA, VISIÓN Y EXPECTACIÓN EN UNA CRATERA DE PIQUÍA¹

JORGE TOMÁS GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

Quintus Ennius *tria corda* habere sese dicebat,
quod loqui Graece et Osce et Latine sciret.

Aulo Gelio, *At.* 17.17.²

1. INTRODUCCIÓN

Tres eran los *tiempos* del tiempo para san Agustín (*Confesiones* XI, 20-26)³:

Por otra parte, lo que ahora resulta claro y visible es que no existe el futuro ni el pasado, ni se dice con propiedad: «hay *tres tiempos*, pasado, presente y futuro», sino que tal vez se diría con exactitud: «hay *tres tiempos*: presente de

- 1 Este trabajo ha sido financiado por una subvención pública española a través de «Proyectos de I+D+I», bajo el proyecto PGC2018-095530-B-I00. Quiero agradecer a los profesores José Riello y Fernando Marías su amable invitación a participar en el VII Seminario Internacional de Arte y Cultura en la Corte «Antes y después de Antonio Palomino: identidad nacional e historiografía artística en España»; y a mis colegas Carmen Sánchez, David Moriente, Rafael Jackson, Pelayo Huerta, David Vendrell, Lola Visglerio, Francisco Machuca y Marie-Claire Beaulieu, sus generosas conversaciones sobre cuestiones vinculadas a la identidad que han inspirado gran parte del presente texto. A Arturo Ruiz su lectura crítica y constructiva de mi trabajo. Por último, agradezco al director del Museo Arqueológico de Florencia, D. Mario Iozzo, su cariñosa hospitalidad, que me ha permitido terminar el presente trabajo en unas condiciones propiciatorias en la Biblioteca del Museo.
- 2 «Quinto Ennio dijo que tenía *tres corazones*, porque hablaba griego, latín y osco» (Aulo Gelio, *At.* 17.17.1).
- 3 «*Tempora sunt tria*, praeteritum, praesens et futurum, sed fortasse proprie diceretur: *tempora sunt tria*, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima *tria* quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis *memoria*, praesens de praesentibus *contuitus*, praesens de futuris *expectatio*».

Historiografía artística e identidad nacional en España, de la Antigüedad a la Edad Moderna JOSÉ RIELLO Y FERNANDO MARÍAS	5
<i>Tres identitatis: Memoria, visión y expectación en una cratera de Piquía</i> JORGE TOMÁS GARCÍA	21
Perpetración feliz en la construcción de símbolos arqueonacionalistas: <i>La Dama de Elche, Nefertiti, la Gran Tumba</i> CARMEN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ	55
«Abrir a la curiosidad mundial esta España misteriosa». La historiografía ante el camino compostelano y la construcción de una identidad nacional GERARDO BOTO Varela	69
Identidades tejidas: el arte textil medieval hispano y su adjetivación historiográfica FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA	119
La soledad del mudéjar. Esencialismos historiográficos y la negociación del legado artístico de al-Andalus en la historia del arte ELENA PAULINO MONTERO	149

- Alla ricerca della modernità. La monarchia dei re cattolici
nella Roma del Rinascimento 167
FLAVIA CANTATORE
- Cristóvão de Morais e o retrato de corte em Portugal
no tempo dos Holanda 193
RAFAEL MOREIRA
- Definiendo las costumbres de la nación española:
un italiano en la corte de Felipe III 225
FERNANDO MARÍAS Y VALERIA MANFRÈ
- Arte español y «estilo trentino»: historia de una mistificación 315
JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA
- Errores con causa: sobre atribuciones, identidad
y memoria gráfica en el dibujo en España en la Edad Moderna 341
BENITO NAVARRETE PRIETO
- Zurbarán y la pintura española.
Una mirada desde la hispanomanía francesa 363
CÉCILE VINCENT-CASSY
- Luisa Roldán, «escultora eminente». Identidad y
autoconstrucción artística en la corte hispánica de la Edad Moderna 389
MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA
- Sin pasar por las aduanas de Italia: la «pintura española»
y las paradojas de una confirmación identitaria 411
JOSÉ RIELLO
- Después de Antonio Palomino: Ceán Bermúdez
y la gestación de una conciencia histórica sobre los artistas españoles 443
MIRIAM CERA
- Mirando atrás: el debate decimonónico sobre el Siglo de Oro español 465
RICHARD L. KAGAN