

de Valdés, nacido en Valladolid. En este retablo se juntan los lienzos de Valentín Díaz y las esculturas de Fernández de la Vega.

La catedral de Oviedo fue el lugar de reunión de los principales trabajos de Fernández de la Vega. El edificio gótico se encontraba muy incompleto de atuendo mobiliario litúrgico. Gran serie de retablos e imágenes, como la no conservada Inmaculada y la estupenda Santa Teresa. Iconografía muy representativa del fervor del momento, por un lado la Virgen y por otro la gran copatrona de España.

El retablo de la capilla de Santa Bárbara revela el giro decididamente barroco, no sólo de la traza arquitectónica, sin duda madrileña, sino de la plástica. Ampulosa la imagen de Santa Lucrecia, pero elegante el San Miguel con que se corona el retablo. Aquí se aprecia todo lo que debe a Fernández, pero al mismo tiempo todo lo que le separa de él. Viene a ser un bellissimo relieve, circunstancia impuesta por la visión frontal a que está sometido en la caja arquitectónica. El rostro encerrado en una cabellera que semeja un marco de tarjetillas. Las alas en forma de trapecio; y en cuanto a pliegues, un caprichoso juego de tetraedros. Porque en definitiva en eso consistió el estilo particular de Fernández de la Vega, en un afán por geometrizar lo que en Fernández había sido puramente natural.

A la exposición han concurrido figuras de otra procedencia, atribución de Ramallo. Descuella ese Nazareno, de Soto de Ayer, con su mirada lastimera.

La voz de Jovellanos ha encontrado eco en estas páginas. Estamos seguros de que se da un paso decisivo para el conocimiento de esta variante de nuestro arte, que fue inmensamente popular. Porque no olvidemos que en última instancia el papel de esta escultura fue desencadenar el fervor de unos fieles que hallaron vivos y palpantes los gestos con que se comunican con nosotros. De ahí que ese acercamiento entre imagen y espectador durante la exposición haya sido una experiencia única, que llenó de gozo a cuantos tuvimos la suerte de visitarla.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Francisco Antonio Gijón*, en la serie «Arte Hispalense», Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982, 197 páginas, 16 láminas.

Este libro es una buena muestra del gran servicio que esta serie está prestando al conocimiento del arte sevillano. Sólo a través de una monografía, por sucinta que sea, se puede obtener la valoración de un artista. En el caso de Gijón resulta especialmente oportuna, porque como bien dice su autor de este escultor parecía no existir otra pieza que El Cachorro. Ciertamente una pieza excepcional, pero que reclamaba un mayor acompañamiento.

Bernales ha sabido reunir la bibliografía tan dispersa sobre Gijón, enriqueciéndola con cosecha propia, para ofrecernos un estudio suficientemente extenso.

Se escoge el nombre de Gijón, en atención a que era la forma empleada por el autor, en oposición a la de Ruiz Gijón, usada por el padre y sus hermanos. Esclarece la formación, vinculándola a dos núcleos: Arce y Roldán. El influjo de Arce lo recogería a través de su corto aprendizaje con Andrés Cansino. Mayor arraigo tuvo con la escuela de Pedro Roldán, ya que recibió de éste la enseñanza del dibujo escultórico en la Academia de Lonja. Este aprendizaje va a determinar el carácter barroco de la plástica de Gijón, hasta el extremo de que Bernales concluye que fue el artista en quien culmina el barroquismo de finales del siglo XVII.

Abundan las noticias biográficas en torno a Gijón, a despecho de las grandes lagunas

que poseemos de otros artistas. Así su matrimonio con Teresa León, al enviudar de Andrés Cansino, los inmuebles que ocupa en Sevilla, su situación económica, etc.

Desde el punto de vista formal, su dependencia de Roldán es grande. Se distinguirá no obstante Gijón por el movimiento en redondo, la composición maciza, los paños formando grandes masas volanderas. Y por supuesto, un acentuado realismo, cercano a lo popular.

Se hace el historial de la obra de Gijón. Su arte se limita a esculturas de devoción y pasos procesionales. Su aportación al retablo es mínima. De la obra documentada, sólo una parte se conserva. Muchas piezas han sufrido alteraciones. Pero con todo, el catálogo se ha acrecentado, de manera que el estilo y la evolución puede seguirse con claridad.

Se establecen dos grupos: obra documentada o de segura atribución, y piezas atribuidas. Existen elementos suficientes para establecer una cronología que afecta a la producción, razón por la cual queda patente la evolución estilística. Del primer período (1671-1677) es un buen testimonio la Santa Ana Maestra, suntuosamente policromada, que indica el carácter de intervención juvenil, aún no surgido el vendaval de pliegues que caracterizará al escultor. Con las andas procesionales destinadas a Castilblanco inicia un tipo de encargo en que va a obtener magníficos frutos. Nos hallamos ante una de las peculiaridades de la escultura sevillana: la carroza procesional, compuesta por la plataforma («Canasto»), decorados sus frentes con relieves, todo soportado por las parihuelas. En el período de 1677-1682 sitúa Bernales el paso de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús. Ya en 1665 Pedro Roldán hacía dicho paso, enriqueciéndolo con relieves y ángeles. Pero es en estos años cuando la Hermandad solicitó a Gijón la renovación de las andas, se incorporan las figuras de los Evangelistas y los Doctores, colocándose en los ángulos y partes medias del canasto. Estas figuras de tamaño reducido constituyen el adorno más destacado de estas plataformas procesionales sevillanas.

En 1680 se da a Gijón el encargo del paso de San Juan Evangelista. La imagen del santo, en la revelación del Apocalipsis, iría en el centro; en el canasto figurarían relieves en los frentes y ángeles en las esquinas. Además numerosos ángeles adornarían los relieves. El paso, para el que Gijón efectuó un dibujo, no parece que llegara a terminarse, pero es importante, porque supone un avance en esta tipología, que nos conduce hacia la obra más representativa en su género: la carroza para el paso del Jesús del Gran Poder, la inmortal escultura de Juan de Mesa. El contrato, de 1688, especifica que Gijón habría de realizar ocho tarjetas con relieves historiados y cuatro ángeles en las esquinas. Como observa Bernales, Gijón traslada a los frentes de la canastilla los relieves de los retablos, alegrados ahora por esa retozona cohorte de ángeles. Constituye, a su juicio, la más rica plataforma procesional del barroco sevillano. Los seis ángeles pasionarios constituyen elemento descollante, ya que las figuras están bien movidas. Tienen un carácter aleccionador; de ahí que Bernales les llame ángel-virtud. Estos ángeles, creados por Pedro Roldán y cultivados asimismo por Luisa la Roldana, se reiteran en la producción de Gijón. Con estos nuevos datos estimo que los seis ángeles de pasión, que hay en la madrileña iglesia de San Isidro, están más cerca de su autoría que de la Roldana, a quien los he atribuido.

Simón Cirineo es la única figura que subsiste del paso para la hermandad de las Tres Caídas. Es prueba del avance del realismo en la escultura sevillana, por el verismo de la anatomía y la actitud tan antiacadémica. Es de ver la diferencia que va con el otro Cirineo del Gregorio Fernández, heredero de la elegancia manierista.

Estas obras pertenecen al período de plenitud, en que surge la obra maestra: el Cristo de la Expiración. El descubrimiento, en 1930, por Hernández Díaz del contrato para ejecutar el Cristo fue el desencadenante de la valoración de Gijón. Pieza tradicionalmente estimada en el ambiente sevillano ya tenía autor, y no italiano como se llegara

a pensar. El Cachorro durante varias décadas ha sido esa obra excepcional, de un escultor casi desconocido. Bernaldes da diversas interpretaciones al nombre tan popular y se decide por la que parece más convincente: será el «Cachorro» el hijo del León de Judá. Comparto todas las excelencias que Bernaldes depara a la obra, que ciertamente es una cumbre del arte español.

En 1693 Francisco Antonio Gijón hace testamento, pero supera la enfermedad que le aquejaba. Se inicia un período deficientemente conocido, que llega hasta 1704. Siguen los contratos, pero apenas se han conservado obras o al menos no están localizadas. No obstante parece que corresponden a este momento las cuatro figuras de Evangelistas que estaban colocadas en los ángulos del canasto del Paso del Cristo de la Expiración. Si es así, estas cuatro esculturas, con la vista levantada hacia el expirante Cristo, suponen una inmejorable compañía. No está ya sólo Gijón con su «Cachorro», aunque por todos los conceptos este Crucifijo sea realmente una obra maestra suya y del arte español.

No se han encontrado pruebas documentales de la existencia de Bernardo Ruiz Gijón, a quien Ceán Bermúdez considera sobrino y discípulo. Por eso se inclina Bernaldes a pensar que no ha existido, y que las obras que se le asignan deben incrementar el catálogo de Francisco Antonio.

Síntesis apretada y densa, que clarifica la personalidad y la obra de Francisco Antonio Gijón; pequeño y excelente libro, dedicado a uno de los ya indiscutiblemente mejores escultores españoles. *Non multa, sed multum.*—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

AGUEDA, Mercedes y SALAS, Xavier de (ed.), *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Ed. Turner, 1982, 244 pp. y 16 ilustraciones.

La constante actualidad de la que ha gozado Goya en la historiografía artística del siglo xx se ve impulsada recientemente con la aparición de una serie de publicaciones que amplían y profundizan en el conocimiento del pintor. La exposición de los cuadros de Goya que se encuentra en las colecciones madrileñas, celebrada en el Museo del Prado a mediados de este año, viene a coincidir con el auge editorial que registran la figura y la obra de Goya durante estos últimos años.

Algunos de estos libros ya conocían una publicación anterior, aunque no de fácil acceso, bien por encontrarse en otro idioma, bien por haberse agotado su edición. En el primer caso se halla la traducción al castellano de la obra de Nigel Glendinning *Goya y sus críticos* (Madrid 1982, publicada por primera vez en inglés por la Universidad de Yale, New Haven-Londres 1977), en la que se analizan las diversas valoraciones que sufren Goya y su arte durante los siglos xix y xx. En el segundo se incluye la reedición de un estudio fundamental para el conocimiento de las ideas del pintor y de sus relaciones con la cultura ilustrada de su tiempo, contempladas principalmente a través de las estampas de *Los Caprichos*. Se trata del *Trasmundo de Goya*, de Edith Helman, que conoció su primera edición en 1963 y otra de carácter popular en 1971 (bajo el título de *Los Caprichos de Goya*, dentro de la colección RTV). Aunque estas dos obras no suponen, pues, una estricta novedad, con sus respectivas ediciones, enriquecidas con la adición de nuevas notas actualizadas, se ponen al alcance del estudioso y aficionado.

La publicación de la correspondencia de Goya con Martín Zapater tampoco supone en rigor ninguna novedad. Citadas y comentadas ya desde el pasado siglo por Ch. Yriarte (*Goya*, París 1867) y por el sobrino del amigo del pintor (F. Zapater y Gómez, *Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza 1868), las cartas de Goya han conocido publicaciones de diverso contenido y extensión a cargo de V. von Loga, A. L. Mayer, V. de Sambricio y