

de las Actas Capitulares y datan de 1492. En ese momento se trabajaba en su talla y en la obra participaban varios maestros extranjeros. En 1497 la sillería, terminada y colocada en su lugar, sufría los primeros desperfectos a causa de un pequeño incendio que afectó a una silla.

Las diferencias de estilo que se observan entre los relieves de los distintos tableros confirman lo aportado por el dato documental. La tradicional hipótesis de que el autor de la talla hubiese sido Juan de Malinas ha sido descartada puesto que su fallecimiento tuvo lugar en 1475, fecha demasiado temprana para que hubiera podido intervenir en la obra. La autora acepta la atribución que hice hace algún tiempo de varios relieves al escultor Alejo de Vahía cuya forma personal de componer las figuras se reconoce fácilmente.

La sillería de Oviedo pertenece al llamado por los Kraus «grupo de León» que comprende las sillerías de León, Oviedo, Zamora y Astorga, realizadas en la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI, con la participación de artistas procedentes de las provincias del norte de Europa. El modelo parece haber sido León, la más antigua del grupo. María Dolores Teijeira las relaciona con el llamado «grupo saboyano», formado por trece conjuntos corales, pertenecientes a Francia, Suiza e Italia.

Una parte importante de este libro está dedicada al estudio del programa iconográfico y sus relaciones con el de otras sillerías corales, españolas y extranjeras. En la sillería de Oviedo, como es frecuente en otras de los grupos citados, la profesión de fe de la iglesia se hace visible a través de la serie iconográfica que se conoce como el «*doble Credo*», en el que cada uno de los Apóstoles está relacionado con una de las frases de la citada oración y a su vez, emparejado con el profetas cuya profecía la prefigura. La sillería de Oviedo tiene una forma original de presentar este tema, ya que las frases del Credo no se encuentran asociadas a la figura de su Apóstol correspondiente sino inscritas en labor de taracea en los respaldos de las sillas altas en las que no existen figuras en relieve salvo en el estalo central donde se encontraba la imagen de un obispo. En los respaldos de las sillas bajas estaban representados tanto los profetas y los reyes del Antiguo Testamento, como los apóstoles y santos de la Nueva Ley, en dos series contrapuestas, separadas por un tablero central en el que aparecen conjuntamente la Sinagoga y la Iglesia. La iconografía profana tiene también su lugar en la sillería con predominio de escenas relativas a la fábula de la cigüeña y la zorra y del relato literario del Roman de Renard.

A partir del estudio iconográfico la autora presenta las propuestas de reconstrucción del programa original hechas anteriormente y elabora la suya propia. Los esquemas que incluye en el libro facilitan la comparación.— Clementina Julia ARA GIL.

VARIOS AUTORES: *Felipe II y el arte de su tiempo*. Fundación Argentaria, Madrid, 1998. 515 páginas y varias ilustraciones.

A lo largo del segundo semestre de 1997 y en previsión de la inminente conmemoración del IV Centenario de la muerte de Felipe II, se preparó en el seno del Departamento de Historia de Teoría e Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid una serie de seminarios sobre la actividad artística desarrollada en España e Hispanoamérica durante el reinado del Rey Prudente. Participó en estos ciclos gran parte de los especialistas versados en el arte del siglo XVI y, especialmente, en el arte áulico filipino. El contenido de aquellas lec-

ciones o conferencias se ha reunido en una publicación que viene a sumarse así al despliegue editorial efectuado durante 1998 a propósito del monarca, pero que en este caso tiene como sello distintivo la calidad de sus aportaciones.

El libro se divide en cuatro partes, dirigida cada una de ellas por los profesores Bustamante García, Morales Martínez, Rodríguez G. de Ceballos y Marías Franco, en las que se distribuyen los veinticuatro estudios realizados al efecto. Casi todas las secciones poseen una introducción de tipo histórico.

El primer bloque se dedica al «Arte regio. El Escorial de Felipe II y sus reflejos». Comienza con la síntesis de Martínez Millán, titulada «La Monarquía hispana de Felipe II», sobre la nueva organización de la administración, especialmente de la relacionada directamente con el rey, lo que tuvo importantes repercusiones en campos con implicaciones artísticas, como son el ceremonial o la configuración de la imagen del monarca. En «La iglesia de El Escorial: De templo a basílica», Marías pasa revista al complejo proceso de planificación y construcción de esta fábrica, para la que señala diversos precedentes italianos, entre los que se encuentran proyectos de algunos relevantes arquitectos del siglo XVI (fra Guglielmo della Porta, Giuliano da Sangallo, Palladio, etc.), además de un grupo de edificios y diseños milaneses, que hasta ahora no había sido considerado. El pormenorizado análisis que hace Bustamante sobre «Las tumbas reales del Escorial», con una completa historia de su factura, apunta también algunas nuevas cuestiones, como es la conexión tipológica del monumento mural con modelos italianos, al mismo tiempo que valora las novedades de la representación orante del monarca hispano, la utilización del bronce dorado para las esculturas funerarias y la representación, a través de éstas, de un grupo familiar, modalidad usual en la plástica sepulcral de otros países, pero insólita en nuestras latitudes. Un detenido recorrido por los altares secundarios de la basílica escurialense es efectuado por Fernando Collar de Cáceres en «Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial (Altares comunes y altares de reliquias)», con atención al programa iconográfico del conjunto formado por la mayor parte de ellos, a las fuentes iconográficas de sus imágenes y a sus autores. En «Humanismo y tradición. La decoración de la Real Biblioteca» Rosa López Torrijos recuerda la necesidad metodológica de relacionar la simbología de la decoración pictórica de la biblioteca escurialense con otras de la época, como la Marciana de Venecia o la de la abadía de San Juan Evangelista en Parma. Bassegoga i Hugas propone considerar a «El Escorial como museo o galería de pinturas», ya que en su opinión reúne los requisitos necesarios para ello: recopilación seleccionada de las obras, cierta accesibilidad a ellas y difusión de su conocimiento mediante textos enumerativos o descriptivos; revisa las noticias sobre autoría o localización de las piezas proporcionadas por las publicaciones conocidas hasta ahora y añade un inventario inédito, anónimo, redactado poco antes de la francesada. En «El eco de El Escorial. Las tumbas de los XII Condes de Niebla» Juan Miguel Serrera se ocupa de una de las diversas repercusiones periféricas del presbiterio funerario filipino, en la que se repiten mensajes simbólicos –sagrados y profanos–, similares; el ejemplo sanluqueño presenta además el interés de la temprana reproducción de imágenes del Padre Nadal, pero sobre todo, el de la representación sepulcral múltiple de inspiración escurialense, aunque a diferencia de ésta, el personaje principal se haga acompañar de la prole malogradamente desaparecida.

La segunda parte del libro, dedicada al «Arte en la América filipina», es iniciada por Ramón María Serrera, quien pone de relieve en «El proyecto indiano de Felipe II» el interés que tuvo el monarca por el conocimiento de la realidad americana, a través del encargo de *relaciones*, mapas, descripciones, etc., y su deseo de intervenir directamente en la regulación de la administración, el urbanismo, la defensa y la evangelización del Nuevo Mundo. De

algunas representaciones cartográficas del Estado de Oaxaca, realizadas como consecuencia de la contestación al *Cuestionario* de 1577, y de la realidad artística a la que corresponden, trata López Guzmán en «Imágenes urbanas en las Relaciones geográficas de Felipe II». Escalante Gonzalbo rastrea la pervivencia de imágenes, símbolos y modos de representación prehispánicos en «Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena». Morales aborda «La simultaneidad de lenguajes en la arquitectura americana» cultivada con independencia de las coordenadas cronológicas fijadas para las grandes corrientes arquitectónicas; la combinación de elementos y soluciones góticas, mudéjares y renacentistas, que fue fruto de diversos factores y que tenía un claro precedente en la misma arquitectura española del Renacimiento, proporcionó una gran variedad a la arquitectura hispanoamericana durante la segunda mitad del siglo XVI. En «La fortificación de los puertos de América: Cartagena de Indias» Cabrera Cruz pasa revista a todas las fortificaciones con las que se defendió dicha ciudad entre 1560 y 1620, levantadas las más importantes por Antonelli y por Roda. Para finalizar esta sección, en «La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena», García Saíz se ocupa de una serie de obras en las que pervivieron la forma –los *keros* peruanos– o la técnica –el arte de la plumaria– de la artesanía prehispánica, aunque utilizadas con otros fines, lo que revela la aculturación que supuso la conquista española de estas tierras.

Inaugura la tercera parte, dedicada a «Felipe II, mecenas de las artes y coleccionista», Morán Turina, quien se centra en Tiziano, las relaciones entre el pintor y el soberano, así como en las obras tizianescas propiedad de éste, en «Felipe II y la pintura veneciana». Mateo Gómez recapitula en «Felipe II y la pintura flamenca» sobre la colección de piezas de esa procedencia que recibió el rey como herencia de sus predecesores y se extiende en el estudio de las obras de El Bosco que adquirió el rey, insistiendo en su carácter moralizador y en el decoro con el que eran contempladas por entonces. Los cambios efectuados en «La decoración del Alcázar de Madrid y el ceremonial en tiempos de Felipe II» son estudiados por Gérard; un importante abandono del aparato borgoñón permitió una nueva distribución de las estancias reales que, además, recibieron una nueva decoración, en la que se apreciaba la influencia que había dejado en el monarca lo visto en su viaje por Europa entre 1554 y 1556, como se reflejaba en la combinación de elementos flamencos e italianos. Kusche no rehuye la polémica sobre las atribuciones a los pintores a cuyo cargo corrió «El retrato cortesano en el reinado de Felipe II»; en su estudio analiza el *retrato de representación* de la familia real filipina y resalta el papel desempeñado en ello por Sofonisba Anguissola. Cámara valora «El papel de la arquitectura militar y de los ingenieros» en la configuración de la imagen arquitectónica de la época, tanto en las fortalezas, como en las obras civiles, con innegable dependencia de la tratadística y de la poliorcética italianas. En «Felipe II y los jardines» Rabanal atribuye al monarca la introducción de los prototipos italianos, tridimensionales, con variedad de elementos; cada Sitio Real se completó con su correspondiente jardín, pero la obra maestra fue el de la *Isla*, en Aranjuez. Rodríguez G. de Ceballos explica y matiza en «Felipe II y la escultura: El retrato de busto, la medalla y la escultura decorativa» lo que cierta historiografía ha interpretado como un desinterés del soberano por la plástica, dados el almacenamiento en el que se encontraba la mayor parte de su colección de estatuas y la escasa presencia de éstas en sus palacios, pese al protagonismo que desempeñaban en los jardines.

El último grupo de estudios se articula en torno a «Las invenciones de Felipe II de su tiempo a nuestros días». De la historiografía generada en torno a la figura de Felipe II, desde la contemporánea al soberano hasta la más actual, con sus muy diferentes interpretaciones, se ocupa Kagan en «Felipe II: el hombre y la imagen», donde señala el problema que se plantea

a los historiadores cuando tienen que optar entre la consideración de la política o la de la persona del monarca, dada la alta significación que ambas tuvieron en su momento. En «¿Un rey sólo? Felipe II, sus mujeres y las artes», Marías se pregunta por la intervención que tuvieron quienes rodeaban al soberano en lo que se refiere a la toma de decisiones de carácter artístico; en este sentido, apunta la influencia que tuvieron las mujeres de su familia en la formación de su gusto pictórico. En relación con este punto se halla «Felipe II y la pintura: entre la piedad y la profanidad», redactado por Rodríguez de Ceballos, quien opone la devocionalidad de las obras flamencas a la plasmación de la belleza y la sensualidad de los cuadros mitológicos tizianescos, ambos coleccionados por el rey, pero con asignación de localizaciones y funciones muy diferentes. Bustamante cierra el libro con un balance sobre el desarrollo de «La arquitectura de Felipe II», un esfuerzo titánico, a menudo emanado de la voluntad personal del monarca, gran entendido y amante de este arte; a él se debe la creación de la figura del Arquitecto Real y del Estudio de Arquitectura del Alcázar madrileño, así como la construcción o ampliación y adaptación de numerosos Sitios Reales, cuyo culmen es El Escorial. Esta «explosión arquitectónica» trascendió con mucho el ámbito de las residencias reales para extenderse por la arquitectura oficial, tanto la civil como la militar, las obras públicas, el urbanismo, y la promoción o la influencia ejercida sobre la arquitectura privada, tanto religiosa como nobiliaria, por medio de un cúmulo de obras erigidas en un número y tamaño inaudito por entonces en los inmensos territorios gobernados por el Rey Prudente en Italia, Flandes, Portugal, América y España, todo ello en un plazo de apenas cuarenta años.

Como se puede apreciar, a través de los múltiples estudios reunidos en este libro, muchas de las cuestiones nodales del arte desarrollado en la época de Felipe II son puestas al día, al tiempo que se presentan nuevos planteamientos que permiten avanzar en el conocimiento de uno de los momentos estelares del arte español.— María José REDONDO CANTERA.