

PUBLICACIÓN BIMESTRAL  
DE LA FUNDACIÓN  
LÁZARO GALDIANO

NÚMERO 316-317

ENERO-ABRIL 2007

FUNDADA EN 1954

DIRECTORA JESUSA VEGA  
EDITOR-JEFE FELIPE PEREDA  
SECRETARIO CARLOS SAGUAR

NÚMERO DOBLE  
PRECIO DEL EJEMPLAR  
(IVA incluido)

ESPAÑA ..... 17 €  
DEMÁS PAÍSES ..... 39,20 €

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN  
Un año (6 números)

ESPAÑA ..... 42,50 €  
DEMÁS PAÍSES ..... 98,00 €

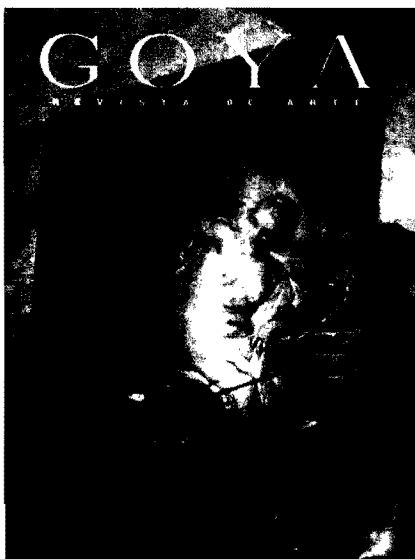
REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN  
SERRANO, 122 - 28006 MADRID  
TELÉFONO: 91 561 60 84. FAX: 91 561 77 93  
e-mail: goya@flg.es

Depósito Legal: M-921-1958

I.S.S.N.: 0017-2715

Título clave: Goya

Impresión y maquetación: Gráficas Summa, S. A.  
Tel. 98 / 526 10 00 - Fax 98 / 526 15 18  
Pol. de Silvota - Oviedo



Luca Giordano: *El Genio de Rubens*, 1682, detalle. Madrid, Museo del Prado.

## SUMARIO

### ESTUDIOS

- TERESA C. MOURE PENA  
El discurso figurativo del templo monástico de San Miguel de Eiré: Maestros, filiación e iconografía 4
- GEMA PALOMO FERNÁNDEZ y JUAN CARLOS RUIZ SOUZA  
Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt 21
- MATÍAS DÍAZ PADRÓN  
Van Dyck: *El Martirio de San Sebastián* de El Escorial localizado en la Galería Hall & Knight de Nueva York 45
- ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ  
«El Genio de Rubens» pintado por Luca Giordano 51
- RAQUEL NOVERO PLAZA  
La reina Bárbara de Braganza y la introducción en España del gusto barroco italo-portugués 65
- JESUSA VEGA  
Del retrato, el arte del fisionotrazo y la máquina matemática de retratar en la España ilustrada 77
- VICTORIA TÉBAR  
Los dibujos de Victor Hugo como aportación a las búsquedas expresivas de los paisajistas románticos 99

### LÁZARO COLECCIONISTA

- JUAN ANTONIO YEVES ANDRÉS  
Cartas a Antonio María Fabié en la Fundación Lázaro Galdiano 113

### BIBLIOTECA

- Dorothee Heim, *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500. Studien zum künstlerischen Dialog in Europa* (Felipe Pereda). Pedro Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*; Jesús Urrea Fernández, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII* (Javier Jordán de Urries). Pierre Géral, *La naissance des musées d'Art en Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)* (Álvaro Molina). Publicaciones recibidas 123

Azara y puesto en obra por el arquitecto Panini en la iglesia romana de Santiago –asunto estudiado por el profesor Prados en 1989 y por García Sánchez en el noveno CEHA, en León, con actas de 1994–, aunque se omite toda mención a la polémica “anticuaria” generada en su tiempo y avivada por Onofrio Boni en su *Lettera* al abate Gaetano Marini.

Un justo reconocimiento de la dirección de Azara se hace en el capítulo que lleva por título “El turno extraordinario”, dedicado a los últimos pensionados de la Academia de Madrid en el siglo XVIII, Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo, enviados en 1791 con la *Instrucción*, o sea el reglamento, de José Moreno. A éstos se sumaron poco después los pensionados del Rey, Isidro G. Velázquez y Gabriel Durán, éste último llamado por sus compañeros el “caballero de Cristo”, junto con otros arquitectos menos conocidos sobre los que el autor arroja un poco de luz: Miguel Olivares y Eusebio María de Ibarreche. Según se explica, todos ellos fueron asesores muy de cerca en sus estudios por Azara y sus colaboradores Francesco Milizia y el padre Márquez.

Especialmente clarificador es el último capítulo, que revisa a modo de conclusión el panorama de las pensiones en Roma, su excesiva duración, la falta de dirección facultativa y de un reglamento para los arquitectos, la evaluación de sus trabajos y, en fin, el rendimiento para su patria de esos años de formación, para acabar planteando la necesidad del viaje, asunto muy discutido en su tiempo, también en la Academia, y concluir con el elocuente apartado “Roma sólo no basta”.

El autor ha sabido integrar a nuestros pensionados en el fenómeno europeo del *Grand Tour* en un estudio profundo, bien escrito y sólidamente documentado. Por todo ello se trata de un libro muy recomendable para el lector e imprescindible para los estudiosos de la arquitectura española.

El segundo libro que nos ocupa es el de Jesús Urrea Fernández, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, editado en 2006 por la Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Como explica el profesor Urrea en la introducción del libro, su interés por las relaciones artísticas entre España y Roma en el *Settecento* nace de las investigaciones realizadas para su tesis doctoral, publicada bajo el título de *La pintura italiana del siglo XVIII en España* (Valladolid, 1977). Este interés lo ha mantenido en los últimos treinta años y fruto de ello son sus numerosos artículos y libros sobre el tema recogidos en la amplia aunque no completa bibliografía presentada al final del libro. En sus trescientas páginas encontramos abundantísimas noticias de pintores y escultores, tanto italianos como españoles, extraídas de la correspondencia diplomática mantenida por la Secretaría de Estado y la Embajada ante la Santa Sede, conservada en el Archivo General de Simancas y en el fondo de Santa Sede del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, en Madrid. Estas noticias, en parte ya publicadas por el profesor Urrea y por otros autores, enriquecen notablemente el conocimiento sobre el periodo, si bien se echa en falta, para los pensionados, la consulta de la documentación del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es verdad que en muchos casos resulta redundante pero aporta el seguimiento de la corporación de la mar-

cha de sus pensionados, como se puso de relieve en el catálogo de la exposición *La formación del Buen Gusto. Dibujos de pensionados en Roma (1752-1786)*, celebrada en Madrid en 1995.

El lector encontrará documentadas biografías de los pintores “romanos” venidos a España para trabajar al servicio de la Corte: Procaccini, Sani, Astasio, Subissati y Giaquinto, al que se dedica, como es lógico, especial atención, reproduciéndose el texto que el autor había publicado en el catálogo de la exposición dedicada al pintor de Molfetta en el Palacio Real de Madrid. Queda siempre la duda de si Mengs debiera haber entrado en este capítulo consagrado a los pintores “romanos” incorporados a la nómina palatina, aunque, eso sí, informa de sus dos estancias romanas, mientras servía al rey de España, cuando se ocupa de los pensionados, si bien omite su más importante envío a España, la tabla de *La adoración de los pastores*, pintada seguramente con motivo del nacimiento del infante don Carlos Clemente, primogénito de los príncipes de Asturias. También entran los miniaturistas Caputi, Amador y Castriotto, y el calígrafo y dibujante a pluma fray Domenico Maria de Servidori, del cual conservamos dos detenidos dibujos a cálcamo inéditos en el Palacio Real de Aranjuez: *Sagrada Familia con santa Isabel, san Juanito y dos ángeles* (Patrimonio Nacional, n.º inv. 10039521) y *San Lucas retratando a la Virgen con el Niño* (Patrimonio Nacional, n.º inv. 10022178), ambos copias de Rafael y de 1764. En capítulo aparte se completa esta visión de la influencia romana con los diversos envíos realizados a la Corte de Madrid, de mármoles, estatuas, carrozas, pinturas, libros de arte, estampas, medallas, abanicos y de otras obras que llegaron a través de la Secretaría de Estado, aunque el tráfico artístico de Italia a España tuvo también otros cauces.

El libro comienza con diferentes noticias de los más destacados viajeros españoles que pasaron por la Roma del siglo XVIII, con alguna atención a los ministros plenipotenciarios, agentes de preces y cardenales destinados en la Corte pontificia, pero apenas se dedican unas líneas a los purpurados españoles que ejercieron su mecenazgo artístico en la Ciudad Eterna, entre los cuales es obligado destacar a Zelada y Despuig. De estos españoles en Roma merece un apartado en el libro Alfonso Clemente de Aróstegui por su intervención en el cuidado y “dirección” de los primeros pensionados de la Junta preparatoria de la Real Academia de San Fernando. Más somera resulta la presentación de otros diplomáticos destinados en el Palacio de España en Roma, como Roda, Azpuru, Floridablanca, Grimaldi o Azara, aunque en otras partes del libro se deja ver la verdadera intervención en asuntos artísticos de cada uno de ellos y sus diversas maneras de entender la dirección y el control de los pensionados.

Esencial resulta el capítulo que se ocupa de la formación y el control de los artistas españoles en Roma, de sus maestros –interesante a la hora de ver la evolución en el gusto–, de los métodos de enseñanza empleados, de las academias o escuelas en las que estudiaron, de los trabajos encomendados en su tiempo de pensión, de los modelos copiados, aunque falta un desarrollo de los juicios académicos sobre los avances o retrocesos, que de todo hubo, en los estudios de sus pensionados.

Tratamiento especial recibe, como es lógico, el director de los pensionados españoles, el pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega, establecido en Roma desde 1732 y casado con la miniaturista Catalina Cherubini, que también envió obra a España, siempre copias de afamados originales romanos. Hasta ahora apenas contábamos con el pionero opúsculo de la doctora Alonso Sánchez, de 1961, y el artículo de Cornudella, de 1997, junto a otras contadas noticias y reflexiones.

Más breves son las biografías presentadas de la mayor parte de los pintores y escultores españoles que pasaron por la Ciudad Eterna en aquellos años, atendiendo a sus inicios y a los hechos más señalados de sus estancias romanas, con la enumeración de las obras enviadas a España en ese tiempo, para lo cual se ha hecho un muy meritorio esfuerzo de ilustración, aunque las fotografías son de calidad desigual. Con un orden cronológico se sigue perfectamente la historia de los pensionados españoles en Roma, pintores por un lado, con el lógico detenimiento en Goya, en su concurso parmesano y *cuaderno italiano*, y escultores por otro.

Tal vez hubiera sido recomendable añadir más comentarios de las obras estudiadas y un capítulo de conclusiones, aunque éstas se extraen con facilidad tras una detenida lectura de este bello volumen, a partir de ahora obra de obligada consulta para el conocimiento de las relaciones artísticas entre España y la Corte romana.

En suma, el lector encontrará en estos dos libros una completa visión de la formación romana de los artistas españoles del *Settecento*, que sin duda ayudará a una mejor comprensión del desarrollo de las artes en España.

Javier Jordán de Urries

Pierre Géal

**LA NAISSANCE DES MUSÉES D'ART EN ESPAGNE (XVIII-XIX SIÈCLES)**  
Madrid, Casa de Velázquez, 2005, 557 pp., 13 ils. en b/n.

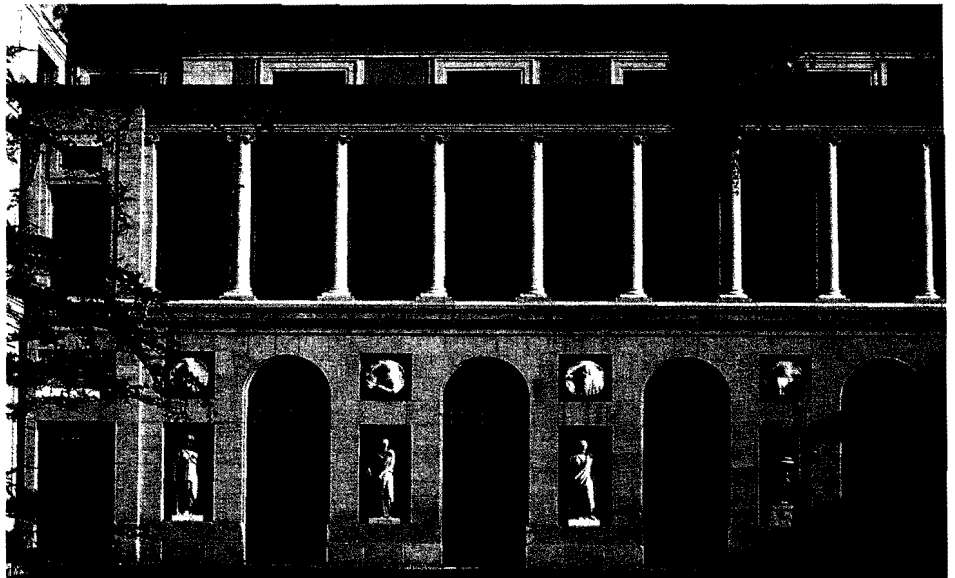
Nadie duda en pensar la noción de museo como una institución al servicio de la sociedad que, abierta al público, está dedicada a conservar, exhibir y comunicar la evidencia tangible e intangible de una comunidad, e identificar a los ciudadanos con la memoria de su patrimonio. Sin embargo, apenas conocemos cómo fueron concebidas las prácticas museísticas en el pasado, cómo respondieron desde su creación a las necesidades propias de la sociedad en la que se hallaban insertos, cómo fueron recibidas sus colecciones por los distintos públicos, cómo evolucionaron a consecuencia de los cambios sociales y políticos a lo largo del tiempo y, en definitiva, el papel que los museos cumplieron como agentes culturales en la construcción de una identidad.

Descubrir el origen de algunas de estas cuestiones en el nacimiento de los museos de arte en España ha sido el tema de estudio desarrollado en este libro por Pierre Géal, fruto de su tesis doctoral, en una cuidada edición publicada por la Casa de Velázquez, lamentablemente en francés. Profesor de Civilización española en la Universidad Stendhal (Grenoble-III), Géal

ha dedicado su trayectoria como investigador a diversos asuntos de la cultura artística de los siglos XVIII y XIX, como la invención de la noción de escuela española o la cuestión del museo que nos ocupa. Antes de empezar, resulta llamativo el hecho de que ningún editor español haya apostado por traducir y publicar el texto en castellano, lo que no hace sino alertar sobre cómo este estudio pone en evidencia la falta de polémica historiográfica que se ha dado entre los españoles en el momento de afrontar estas cuestiones, y cómo seguimos anclados en una perspectiva institucionalista estrecha que desvincula el estudio de los museos de las propias vicisitudes de la sociedad que los creó, demostrando —como en otros tantos relatos de la historia del arte— la falta de interés en una historia cultural que en otros países ha renovado el estudio histórico de la formación de los museos de arte. El autor se ha servido de la renovación de esos planteamientos protagonizada por investigadores como Dominique Poulot o Krzysztof Pomian a mediados de los años noventa en Francia, como punto de partida de su estudio. Pese a estar escrito en francés, se agradece la claridad y orden con la que ha expuesto y articulado sus argumentos, a lo que se suma haber mantenido en castellano (en notas a pie de página) la copiosa documentación procedente de fuentes españolas, posibilitando familiarizarse con el significado con que eran entendidos y usados en el lenguaje de la época términos como «museo», «público» o «patrimonio», tres nociones que articulan el relato en su conjunto. También hay que destacar los anexos de documentación incorporados al final de la obra, acompañada de unas pocas ilustraciones que permiten visualizar algunos de los conceptos estudiados —hay que advertir que las llamadas a las figuras se hace en las notas a pie de página, por lo que a veces se pueden pasar por alto— y el aparato bibliográfico, con una cuidada selección de fuentes y referencias de estudio.

Para narrar la creación de los museos de arte en España, el autor ha situado su origen en el siglo XVIII examinando, por un lado, si la disponibilidad de colecciones artísticas procedentes de la expulsión de los jesuitas en 1767 había suscitado proyectos de un museo que las albergara; y por otro, analizando la gestación de una sensibilidad a lo que más tarde se denominará patrimonio artístico, razón de ser de los museos en su tarea de conservarlo. El relato se detiene, por su parte, en 1868, ya que fue entonces —a consecuencia de la Revolución que expulsa a Isabel II del trono— cuando el Museo del Prado nacionalizó sus colecciones procedentes de la Corona y, también, el comienzo de una nueva etapa de desamortizaciones de bienes paralela a las realizadas en los años treinta y cuarenta, que habían llevado entonces a la creación de los museos provinciales.

Una de las muchas confusiones que se han generado al hacer la historia de los museos de arte es vincular su origen a las galerías de pintura y escultura reunidas por coleccionistas privados en el siglo XVIII. El error se ha debido al mezclar la historia de los objetos con la historia de las instituciones y al considerar que dichas colecciones podían tener algo que ver con la función social que caracterizó al museo revolucionario francés: identificar a una nación con el patrimonio que le pertenece y dar acceso libre al público para su cono-



Museo del Prado. Detalle de la fachada occidental. (Foto: C S Q)

cimiento o deleite. Estas dos cuestiones han sido hábilmente articuladas a lo largo del libro para discutir la comprensión del nacimiento de los museos de arte en España, lo que ha llevado a estructurarlas en tres ejes principales: la formación de la noción de patrimonio artístico; la relación entre los museos y los procesos de nacionalización de ese patrimonio; y, por último, el papel del museo en la constitución e institucionalización de la cultura.

La idea de museo en el siglo XVIII español estaba, en realidad, más asociada a la imagen de los gabinetes de curiosidades y antigüedades que a las propias galerías de pintura o escultura, pero aun así, en ningún momento el concepto de museo implicaba una accesibilidad del público o publicidad de su colección. De este modo, la propuesta de Géral relaciona el museo con estas colecciones sobre la base de cómo se configuró un conjunto de objetos susceptible de inventariarse y la aparición de unos criterios, no consensuados, sobre la idea de un patrimonio y la importancia que ésta iba adquirir, dado que acabó denominándose «tesoro nacional». Así, la primera parte del libro está dedicada a explorar cómo se fue configurando la idea de patrimonio en base a un elenco de obras geográficamente disperso con distintos propietarios, finalidades y usos: las colecciones reales, las eclesiásticas, las pertenecientes a familias nobles y burguesas, o las albergadas en las academias de bellas artes y otras instituciones. A partir de la investigación de Géral se constata cómo este conjunto empezó a ser considerado por determinados individuos, inconscientemente pero de forma activa, como un patrimonio que podía llevar a nuevas prácticas culturales a través de actividades concretas como los inventarios o los libros de viaje; nuevos usos que, en definitiva, permitían promover el «buen gusto» en las artes, como aducía Ponz; situar las obras artísticas del pasado en su dimensión histórica y en la construcción de una historia del arte, como proponía Bosarte; o valorar tal patrimonio como expresión de una identidad nacional, como muestran los planteamientos de Jovellanos. Es decir, no se trata de considerar estas colecciones como origen del museo tal y como hoy

lo entendemos, sino de reconocer en el conocimiento y las prácticas culturales de sus usos una temprana idea de patrimonio, requisito necesario para dar sentido a la creación posterior de los museos y que tuvo sus primeras experiencias en la Guerra de la Independencia.

Otro de los aciertos del libro ha sido pensar en los museos de arte en plural, ya que si algo está claro en el confuso periodo estudiado, es que fueron múltiples las experiencias que se llevaron a cabo para crearlos. Sin pretender describir un panorama exhaustivo, el autor ha privilegiado el discurso de determinados museos al margen del Prado, como los de Barcelona, Valencia, Sevilla o el Museo de la Trinidad. De este modo, Géral ha roto con la tradición de un relato heredado y transmitido una y otra vez con muy pocas variaciones, basado en la vinculación del origen de los museos de arte españoles con la creación del Museo del Prado —muchas veces, además, confundida con la historia de sus directores—, y las paralelas e inconexas historias que se han hecho sobre los museos provinciales, dedicadas las más de las veces a enaltecer a las élites que los crearon o a lamentarse de su ausencia. Así, la revisión de la historia institucional a que se dedica la segunda parte del libro, entre 1808 y 1868, se plantea desde el cuestionamiento de la existencia de una política museística a nivel nacional, poniendo en juego tanto las relaciones entre el centro y la periferia en la definición de los museos provinciales y los agentes que participaron en su creación (fundamentalmente las academias de bellas artes y las comisiones de monumentos); y la tensión que suponía la propiedad real frente a la nacional; en otras palabras, qué lugar ocupaba el Prado en este entramado, cuestión que no fue discutida ni durante el Trienio Liberal ni a la muerte de Fernando VII en 1833. En el relato de esta historia institucional se recogen las prácticas de actuación en la creación de los primeros museos en relación a los hechos políticos a lo largo de cincuenta años, fundamentales para negociar y definir la noción del museo de arte en su sentido moderno y sentar las



bases de una incipiente política sobre los museos y el patrimonio en España, un proceso que, a diferencia de lo que siempre se piensa, no estuvo tan alejado o atrasado respecto a las experiencias museísticas que desarrollaron otros países europeos en los mismos años. Pero, quizás, lo más sorprendente de su lectura es observar la vigencia que estos planteamientos tienen hoy en día, lo que facilita comprender la herencia que arraigan los museos de arte en España, incluido el estado de abandono en que se encuentran muchos de ellos, y que a la vista de la investigación de Géral, se podría decir que es estructural.

Por último, la tercera parte de la obra se destina a estudiar el papel de los museos de arte como agentes de la constitución e institucionalización de una cultura, insertando numerosas cuestiones que hoy en día se discuten como los principales asuntos de un museo: ¿Qué lugar tiene el museo en la ciudad? ¿Qué simbolismo pone en juego su arquitectura? ¿Cuál es la organización de su espacio interior? ¿Qué funciones debe asumir un museo en la sociedad? Una vez más, la lectura de esta investigación adquiere plena vigencia si lo comparamos al papel que el museo ha cumplido como agente cultural en la definición de las identidades autonómicas en la España democrática, donde la creación de museos de arte contemporáneo en distintas provincias ha comenzado sin duda a ofrecer una alternativa a la fortaleza del triángulo del Prado, el Thyssen y el Reina Sofía, en Madrid. La práctica museística de estos nuevos espacios descentralizados ha supuesto sin duda uno de los mayores cambios en la modernización de las provincias, y un referente para proyectar las señas de progreso de sus ciudades.

Si bien es cierto que durante el periodo estudiado no se llegó a construir ningún edificio nuevo, las observaciones de Géral ponen el acento de interés tanto en cómo se readaptaron los antiguos espacios que sirvieron para alojar los nuevos museos, muchos de ellos antiguos conventos; como a aquellos proyectos y memorias de arquitectos destinadas a la construcción de un museo ideal. En el caso de los primeros, una vez más nos encontramos con una diversidad de soluciones, desde la monumentalidad con que se proyectó el Museo de Bellas Artes de Sevilla, pasando por la discreción por la que se optó en Barcelona o Valencia o los modelos iconográficos que se proyectaron para las fachadas del Museo del Prado. En el caso de los museos de nueva planta, recurrir a las memorias de los estudiantes de arquitectura ha sido una ingeniosa manera de conocer las prácticas de uso con que se pensaban estos espacios, los departamentos dedicados a cada una de las artes, las condiciones de conservación y exhibición de las obras (iluminación, ventilación o temperatura de las salas) y, por supuesto, los lugares reservados a cada tipo de público y la recepción que el museo tenía de cara al visitante.

Y es que, sin duda alguna, la cuestión del público ha sido uno de los aspectos más importantes a la hora de valorar la razón de ser del museo de cara a la sociedad contemporánea, de ahí que sea uno de los temas fundamentales en el momento de hacer un estudio cultural del museo y su historia. Con algunas pequeñas diferencias, la mayoría de los museos españoles pusieron en marcha políticas de apertura que reservaban los días de entre

semana a los artistas; y los domingos a los aficionados, con gran flexibilidad en el caso de los extranjeros, para que pudieran conocer sus colecciones. Al considerar tres tipos diferenciados de público, Géral deduce a su vez las finalidades sociales que el acceso a las colecciones proponía a cada uno de ellos: el fomento del estudio de las artes, el placer y el deleite estético, y el prestigio que de cara a los extranjeros ofrecían las colecciones del museo como seña de identidad nacional. Así, la naturaleza de los distintos públicos conducía a distinguir una relación profesional hacia las obras en el caso de los copistas, y una nueva recepción de las obras en el de los aficionados. Si bien entre los primeros eran prácticas preexistentes, en el caso de los últimos el museo modificó profundamente la mirada sobre las obras, sobre todo para aquellos no acostumbrados a valorar una cualidad estética en las obras de devoción religiosa, lo que sería motivo de debate a lo largo de todo el siglo y una de las razones de la Iglesia en resistirse a descontextualizar la función que sus colecciones tenían como objetos de culto. Del mismo modo que el museo comenzaba a facilitar una nueva experiencia en la recepción de las obras artísticas, poco a poco empezaron a perfilarse algunas de las funciones que hoy en día se tienen como básicas de su funcionamiento: criterios pedagógicos, la educación del gusto y de las diferentes escuelas pictóricas, información en las salas, catalogación de las colecciones, instrumentos que permitieran una mejor visibilidad de las obras (en 1822, por ejemplo, el Prado adquiría un catalejo para paliar este problema), o elementos como las barreras que mantenían un espacio de seguridad entre el cuadro y el espectador; aspectos que, en definitiva, nos hablan de esa nueva relación que el arte comenzaba a tener con un público indiscriminado y universal.

Todas estas cuestiones merecen por sí solas una investigación que excedería el objetivo principal de la obra. Pero el hecho mismo de plantearlas supone, en mi opinión, uno de los mayores aciertos del libro al no pretender ofrecer unas conclusiones cerradas, ni el análisis de unos asuntos que, por sí solos, requieren estudios particulares. El análisis de las prácticas museísticas del siglo XIX aportado por Géral demuestra que fueron siempre opciones, a veces variadas e incluso contradictorias, pero quizás más ricas y abiertas que las realizadas en la actualidad, de ahí que conocerlas adecuadamente pueda ser un buen punto de partida para reflexionar sobre el papel del museo en nuestros días. Así, la problemática de la arquitectura y los espacios, los criterios de exhibición de las obras, los discursos que se construyen a través de la selección de unos artistas y escuelas en particular, la accesibilidad a los diversos públicos que visitan estos museos, o el papel ejercido en la constitución de una cultura son, en conclusión, sugerentes propuestas que el autor pone encima de la mesa para plantear una historia cultural de los museos en España que permita comprender el origen de las prácticas museísticas que realizamos en la actualidad. Una historia que queda por hacer, pero para la cual el estudio de Géral es el indiscutible punto de partida y reflexión.

Álvaro Molina

## PUBLICACIONES RECIBIDAS

- Miguel Cabañas Bravo (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Biblioteca de Historia del Arte, 9. C.S.I.C., Madrid, 2005.
- Pavel Štěpánek: *Picasso en Praga*. Artes y Artistas, 59. C.S.I.C., Madrid, 2005.
- Paula Barreiro López: *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Artes y Artistas, 60. C.S.I.C., Madrid, 2005.
- Pablo Cano Sanz: *Fray Antonio de San José Pontones, arquitecto jerónimo del siglo XVIII*. Artes y Artistas, 61. C.S.I.C., Madrid, 2005.
- VV. AA.: *La arquitectura tradicional en tierras de León*. Fundación Hullera Vasco-Leonesa, León, 2005.
- Manuel Castro Luna: *Gustavo Bacarissas (1872-1971)*. Colección Arte Hispalense nº 78. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2005.
- Miguel Cabañas Bravo: *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Biblioteca de Historia 30. C.S.I.C., Madrid, 1996.
- Alfonso E. Pérez Sánchez (Dir.): *Corrado Giaquinto y España*. Catálogo de Exposición. Patrimonio Nacional, Madrid, 2006.
- Caja Segovia restaura*. Catálogo de Exposición. Caja Segovia. Obra Social y Cultural, Segovia 2006.
- Miguel Cabañas Bravo: *Rodríguez Luna. El pintor del exilio republicano español*. Colección Artes y Artistas, 58. C.S.I.C., Madrid, 2005.
- James Stevens Curl: *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. Segunda edición. Oxford University Press, 2006.
- Óscar da Rocha Aranda y Ricardo Muñoz Fajardo: *Madrid modernista: guía de arquitectura*. Editorial Tébar, Madrid, 2006.
- Cristina Andreu Adame, Catalina Cantarellas Camps, José Luis Sampedro Escolar: *J. Font i Vidal 1811-1885. Cròniques pictòriques del XIX*. Catálogo de Exposición, Mahón, Ayuntamiento, 2006.
- María Pilar Biel Ibáñez y Ascensión Hernández Martínez: *La arquitectura neomudéjar en Aragón*. Rolde de Estudios Aragoneses, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2005.
- José Ignacio Díaz Elcuaz: *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939)*. Colegio Oficial de Arquitectos de León, Salamanca, 2003.
- Lázaro Gila Medina (Coordinación y edición): *El libro de la catedral de Granada*. Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada, 2005.
- Francesc Fontbona: *Francesc Torras Armengol 1832-1878*. Caixa Terrassa, Barcelona, 2005.