

KAGAN, RICHARD L., *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999.

EL detenido examen de las pinturas de El Greco sobre Toledo, en particular de la "Vista y plano de Toledo" c. 1610, en la cual el artista mostró las distintas maneras de representar a la ciudad: "vista caballero, plano y alegoría, tanto histórica como religiosa", condujo al profesor Kagan de la Universidad Johns Hopkins de Baltimore a investigar de qué manera los artistas y cosmógrafos expresaron los conceptos de ciudad que vivieron en su tiempo. En el caso de las ciudades iberoamericanas analizadas en este libro, existe además un maravilloso componente que se suma a la cosmografía europea cual es la forma de ver prehispánica. Pues en la América posterior a la Conquista, las vistas urbanas combinaron los conceptos europeos del *espacio*, más neutros, con las nociones de *lugar* que tenían los indígenas y asumieron posteriormente los criollos.

Como viajero contemporáneo de la historia, el profesor Kagan emprende un largo recorrido por bibliotecas, archivos, pinacotecas y colecciones estatales y particulares europeas y americanas. Confronta las vistas medievales inscritas en los primeros Atlas con los Códices mexicanos. Estudia los libros de viajes y descubre las más diversas fuentes cartográficas. Las obras de los artistas coloniales trabajadas en acuarela, dibujo o pintura al óleo, a la luz de esta investigación develan datos de gran importancia para la comprensión de la formación y el desarrollo de la nueva sociedad americana. Pues la manera de representar a la ciudad posee varios componentes de tipo ideológico, cuya interpretación va más allá de un estudio limitado a la Geografía.

Por tales motivos en esta obra se establecen las diferencias entre las Vistas Corográficas y las Comunicébricas. Las primeras están asociadas al concepto de *urbs* y las otras al de *civitas*. Es decir: la vista corográfica corresponde a la visión general y lejana mientras que la vista comunicébrica se relaciona con el elemento humano de la ciudad. Demuestra cómo algunos artistas en estos casos acuden a distorsiones topográficas para realzar el tamaño e importancia de la ciudad representada. La vista lejana, se cambia por imágenes más próximas, convertidas en símbolos ciudadanos. En el caso de América, la existencia de la CIUDAD es el resultado de la política española renacentista que se propuso, una vez conquistadas las tierras, poblarlas a través de la fundación de ciudades convirtiéndolas en

microcosmos dotados de leyes, tradiciones y leyendas con las que se formó su *genius loci*. Las primeras representaciones eran planos sencillos con escudos y la indicación de las cuadras o solares. Eran tan sólo planos fundacionales. Gradualmente se les añadieron elementos derivados del significado que cada una adquiría. Lima, por ejemplo estuvo varias veces representada como un “paraíso plantado en la tierra”.

Mapas y vistas, pero también retratos, obras de la comunidad santa, como ex-votos, construcciones catedralicias, procesiones, fiestas religiosas y cívicas se convierten ahora gracias a este estudio en valiosos testimonios documentales de cómo se formaron y transmitieron los valores simbólicos de cada ciudad y por supuesto del Imperio Hispánico. Esta actividad de la representación cartográfica, que combina la ciencia con el arte, produjo en América una especie de encuentro de las dos culturas. Los indígenas americanos, tal como lo anota el profesor Kagan, practicaban una compleja cartografía elaborada con símbolos ideográficos y pictográficos de vivos colores, con la cual se designaban ideas o conceptos relacionados con la topografía, con la historia y con la religión. Los europeos por su parte mostraban al mundo en términos locales, más bien personales y con frecuencia históricos. La cartografía europea se hizo en parte apoyada en los que se llamaron “mapas de la experiencia”. Ya en territorio americano con frecuencia se combinaron elementos de las dos culturas, para producir una cartografía simbólica propia en la que no sólo convivieron las dos formas de ver, sino que se complementaron.

Para profundizar en su estudio Kagan se detiene en las representaciones de cuatro grandes ciudades iberoamericanas: México, Lima, Cuzco y Potosí. De esta singular cartografía simbólica, vale la pena mencionar el bello ejemplo del cuadro titulado “Descripción del Cerro Rico y la villa imperial de Potosí”, 1758 del pintor Gaspar Miguel de Berrío que se conserva en el Museo de Charcas de Sucre, Bolivia, en el cual a más de ilustrar el descubrimiento de la plata, el artista dejó testimonio de múltiples detalles etnográficos tales como los mercados callejeros, cientos de llamas cargadas, tal como lo hubieran hecho algunos planos europeos, pero en el que además logró tocar los temas de la armonía cívica y de la paz.

El método utilizado por el profesor Richard L. Kagan en este libro pone de manifiesto la importancia del análisis integral de la obra artística a la luz de la ciencia, del estudio de la organización social y política, de la religión, etc., pues si bien, como queda demostrado aquí, los artistas dejaron testimonios muy vivos de su tiempo corresponde al historiador relacionar los hechos y tratar de interpretar los mensajes algunas veces ocultos para nosotros por formas que cayeron en desuso, con el fin de establecer las relaciones mutuas para reconstruir el complejo mundo de la cultura.

MARTA FAJARDO DE RUEDA  
Profesora Titular Universidad Nacional  
de Colombia.

STOICHITA, VÍCTOR I., y CODERCH, ANNA MARÍA, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Barcelona, Editorial Siruela, Serie Azul, 2000.

Este libro del profesor Víctor I. Stoichita de la Universidad suiza de Friburgo y de la Licenciada Anna María Coderch, analiza la obra de Goya y el imaginario de su época a la luz del nuevo orden que se impone en el mundo occidental a raíz del triunfo de la Revolución Francesa. Su publicación es muy oportuna tanto por la riqueza de reflexiones, propuestas y sugerencias que contiene, como por la feliz coincidencia con nuestro propio fin del milenio, hacia donde también de algún modo se dirige. Los autores descubren las estrechas conexiones entre la producción de Goya y los fenómenos sociales y culturales de su tiempo, especialmente con lo acontecido entre los años finales del siglo XVIII y los primeros del XIX. Años que conmovieron al mundo occidental porque en ellos se produjeron cambios definitivos que dieron paso a la Modernidad.

En el “último coletazo carnalesco de la cultura occidental”, como Víctor I. Stoichita y Anna María Coderch llaman a este período, parece encontrarse la clave para el estudio de una nueva actitud ante la vida que se generó a partir de la caída del antiguo régimen. Su libro es el resultado de una compleja investigación interdisciplinaria que se apoya en los logros alcanzados tanto por la antropología como por la historia social, del arte y de las religiones, así como de la sociología, la psicología y la comunicación. En el estudio del fenómeno del carnaval, estos autores siguen y dan continuidad a las investigaciones sobre cultura popular llevadas a cabo durante la primera mitad del siglo XX, por el literato ruso Mikhail Bajtin.

Los profesores Víctor I. Stoichita y Anna María Coderch, recogen las versiones que sobre el Carnaval de Roma dieron luego de presenciarlo respectivamente Goethe, en 1788 y 1789 y Madame de Staël en 1797 y 1805 a fin de estudiar y explicar el porqué de su decadencia. Para el primero, aquel se manifestó como una “revolución simbólica”, que pre-anunciaba la Revolución Francesa. Madame de Staël, quien describe pocos años más tarde su impresión sobre el Carnaval en la novela *Corinne ou l'Italie*, muestra que este ya no era más que un recuerdo del Antiguo Régimen o tan sólo un sueño. “Un sueño que hace olvidar al pueblo sus trabajos...”.

El carnaval era un rito que celebraba la renovación periódica del tiempo. La Revolución reconoció su sentido simbólico-imaginario y pronto lo prohibió. Probablemente detrás de esta prohibición estaba el reconocimiento de que ella en sí misma era una especie de carnaval, una suerte de “mundo al revés” en el que la vida de los ricos y poderosos, así como la de los menos favorecidos cambiaba radicalmente. Los revolucionarios quisieron sustituirlo por una gran fiesta, pero esta resultó un fracaso. Pues el carnaval como fiesta de la regeneración del tiempo venía a ser algo que la revolución ya había hecho. En la revolución, como

en el carnaval “todo se trastoca, nada queda en pie”. Pero no hay que olvidar que esta fue también una época que presenció el fin del siglo. Así que la Revolución quedó en medio. En esa intersección entre el último carnaval, la Revolución y el comienzo de otro siglo, nació la Modernidad.

Este es el marco en el cual se inscribe la obra de Goya producida entre los dos siglos. Heredero de la tradición conceptista de Gracián y de Quevedo (“el mundo es un conjunto cifrado al que debe buscarse fondo”), pudo inspirarse, como lo afirman los autores, en las experiencias lúdicas del conceptismo aún en boga en el ambiente literario e intelectual que frecuentaba, pero es importante advertir que por igual, estaba guiado por las ideas de la Ilustración. Así, consiguió expresarse mediante un lenguaje profundamente crítico, directo, capaz de romper con lo establecido, con el cual buscó y alcanzó una renovación radical. Como lo señalan Stoichita y Coderch, en la obra de Goya “no hay una descripción de carnaval: se trata de una reflexión de las inversiones cósmicas”, “... sus grabados no son estudios de costumbres”. La pluralidad iconográfica de Goya se produce por la transgresión, en cuyo interior “lo sacro y lo profano se comunican”. Este criterio no sólo se limita a “Los Caprichos”, tema central del libro, sino que se extiende a grabados y pinturas que habían sido interpretadas en los textos tradicionales simplemente como costumbristas. Tal es el caso de “El Pelele” (1791-1792) o de “La gallina ciega” (1788-1789), los cuales pareciendo juegos, se relacionan con el rito y el castigo en efígie el primero y con la alteridad y el tiempo el segundo. Objeto de estudio son además dos importantes retratos de Corte: el de la “Familia del Infante Don Luis” (1783-1784) y el de la “Familia de Carlos IV” (1800), a los cuales está dedicado el capítulo titulado “Juegos Reales”. La lectura de estos textos nos revelan en forma magistral la “arriesgada modernidad” de Goya y de cómo supo manejar un sabio equilibrio como pintor de corte.

El estudio de Víctor I. Stoichita y Anna María Coderch, denota una cuidadosa y elaborada investigación sobre el ambiente en el que se desarrolló la obra del gran artista que fue Goya. Confirma no sólo sus relaciones con el medio culto de España, sino con la producción europea artística y científica contemporánea. Logra establecer en su conjunto como pocas veces se había hecho antes, cuál fue la posición de Don Francisco de Goya ante los problemas fundamentales del hombre occidental: la justicia, la muerte de Dios (tema sugerido en los dos últimos ciclos de Grabados y en sus álbumes tardíos); el complejo universo de la sexualidad, el conocimiento, la liberación del arte, la enfermedad mental y de cómo y por qué acudió a esta especie de carnavalización del mundo.

Dentro de esta inversión del mundo (*mundus inversus-mundus perversus*), parece existir una especie de línea que va desde Rabelais hasta el marqués de Sade, cuya obra literaria también es objeto de atención en esta obra. De su análisis y comparación con el imaginario de la época se deduce la visión carnavalesca del mundo para Sade, según la cual “el hombre es una bestia, lo bajo prevalece

sobre lo elevado. El placer está en la inversión, es decir en la perversión: la transgresión es la norma, la normalidad es transgresión. El vicio es virtud, la virtud es vicio". Con la inclusión de la obra literaria del marqués de Sade, examinada con el trasfondo de la Revolución, del Terror y del Consulado, Víctor I. Stoichita y Anna María Corderch complementan y aclaran el sentido de la emblemática interpretación que dieron a su época el Marqués de Sade y Goya.

A más de una extensa consulta bibliográfica este libro se apoya en una excelente documentación gráfica. En él se incluyen reproducciones de pinturas, esculturas y grabados, a veces desconocidos, relacionados con la más variada temática, que proceden desde la antigüedad clásica hasta la época de Goya. En cuanto a la obra de este Maestro, los autores acudieron no sólo a los óleos y grabados ya difundidos, sino que aportan la novedad de publicar junto a ellos, numerosos dibujos que se encuentran en El Álbum de Madrid, el Cuaderno Italiano (1770-1786) y el Manuscrito del Museo del Prado, así como a diversos estados de algunos grabados, cuando se hace necesario establecer un mayor acercamiento a la intención del artista. El resultado es un libro en el cual la imaginación y la gracia han sido inteligentemente conducidas por la erudición, la documentación y la crítica. Una afortunada respuesta contemporánea a la obra extraordinaria del gran pintor aragonés que hasta la presente todavía nos cuestiona.

MARTA FAJARDO DE RUEDA  
Profesora Titular Universidad Nacional  
de Colombia.

MEJÍAS ÁLVAREZ, MARÍA JESÚS, *Orfebrería religiosa en Carmona siglos xv-xix*, Carmona, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Carmona, 2000.

Este nuevo libro de la doctora María Jesús Mejías Álvarez constituye un valioso aporte para el conocimiento de la orfebrería no sólo española, sino también de la que bajo su influencia se trabajó en Iberoamérica.

Luego de descubrir y analizar el proceso de formación y desarrollo del gremio de los plateros, la autora se dedica a examinar las piezas religiosas de las colecciones de la ciudad andaluza de Carmona. Establece sus características propias y define los estilos a los que pertenecen. Su trabajo se diferencia de los catálogos que en general se elaboran sobre estas obras en las cuales si bien se describen con precisión las piezas, por lo general no se profundiza sobre los estilos, asunto que sí es atendido en el presente caso. Pues con base en las piezas estudiadas, la autora precisa las características del Gótico; señala las diversas fases del Renacimiento; reconoce el aporte americano, el cual según sus propias palabras "fue un verdadero río de metales" que llegó a la Península revitalizando las artes, en especial la orfebrería. A través de ejemplos concretos detecta las inno-

vaciones técnicas de cada estilo: del exótico al Renacimiento y del Barroco al siglo XIX. De este modo, cuando se leen los textos exóticos, gracias al catálogo ilustrado se puede acudir de inmediato al ejemplo visual.

Como lo requiere este tipo de estudios, la doctora María Jesús Mejías, a más de una extensa consulta bibliográfica, acude a los archivos de Carmona y de Sevilla para indagar en diversos tipos de documento: notariales, de fábricas de iglesias, cofradías, hermandades, etc., y en las piezas mismas, con el fin de reconstruir aspectos de la vida y de la obra de los artistas orfebres. De esta manera, logra rescatar los nombres de 90 plateros, entre ellos el de una mujer: Josefa Colarte, activos en Carmona, a través de cinco siglos de historia.

El trabajo se complementa en forma excelente con la recolección y registro de numerosas Marcas de Platero de artistas, ensayadores y ciudades de procedencia, tan útiles para el conocimiento del origen y difusión de este arte y con un selecto Apéndice Documental que puede animar futuras investigaciones.

MARTA FAJARDO DE RUEDA  
Profesora Titular Universidad Nacional  
de Colombia.