

diversidad. En consecuencia, la muestra presentó un completo panorama, en el que destacaron los grandes obradores de los antiguos virreinatos de Nuevas España y Perú y la Audiencia de Guatemala. Teniendo en cuenta la conquista y la colonización, la platería hispanoamericana se inicia en el siglo XVI, con el relicario y la naveta guatemaltecas de Pedro de Bozarráez. El desarrollo prosiguió durante los siglos XVII y XVIII, que en la exposición estuvieron representados con una elocuente selección de obras, entre las más señaladas una de las fuentes mexicanas más antiguas expuestas por primera vez, y unos jarros de pico de Potosí y del Perú que testimonian esa íntima relación con las formas de la Península. Finalmente, la platería neoclásica sobresalió con el copón mexicano de oro, esmeraldas y diamantes de estilo Tolsá.

En definitiva, se trata de una significativa iniciativa cultural en Europa, resuelta de manera formidable gracias a la meticulosa elección de las piezas, al cuidado montaje de la exposición y al catálogo resultante, todo ello con el soporte e interés de la Fundación Cajamurcia, cuya decidida apuesta por la transferencia del conocimiento a la sociedad es oportuna destacar.

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA  
Universidad de Murcia

UNA PINTURA PARA UNA NACIÓN. EL FUSILAMIENTO DE TORRIJOS Y SUS COMPAÑEROS  
EN LAS PLAYAS DE MÁLAGA, DE ANTONIO GISBERT

Madrid: Museo Nacional del Prado, 26-III a 30-VI-2019

Los grandilocuentes cuadros de Historia que proliferaron en el siglo XIX casi siempre acababan recalando en museos e instituciones públicas; algunos incluso eran realizados expresamente para decorar ayuntamientos, diputaciones, ministerios o las cámaras parlamentarias, pero en el caso que aquí nos ocupa se dio la circunstancia muy excepcional de un encargo gubernamental específicamente destinado para el Museo del Prado, como lección a las generaciones futuras. De ahí que, en el bicentenario de nuestro museo nacional, se haya programado con el título “Una pintura para una nación” la exposición monográfica dedicada a *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, comisariada por Javier Barón, conservador jefe de Pintura del siglo XIX, y autor del libro publicado para la ocasión, en el que se nos ofrece un exhaustivo ensayo profusamente ilustrado.

Respondiendo al citado título, la estructura del texto rompe con el orden más habitual en la exégesis de obras de arte, que suele empezar por el análisis formal de la pieza estudiada para elevarse luego a otras consideraciones. En cambio, aquí se comienza por el contexto ideológico decimonónico, pues el militar José María de Torrijos era uno de los mártires de la causa liberal, con la que se identificaba el pintor Antonio Gisbert, cuya carrera se inscribió por tanto en la cultura visual y en las controversias partidistas que dieron pie al encargo del cuadro para el Prado en 1886, siendo Práxedes Mateo Sagasta presidente del gobierno. Un punto crucial en la biografía de Gisbert, según ya habían documentado Adrián Espí Valdés y Luis Alberto Pérez Velarde, aunque Javier Barón añade como antecedente inmediato la adquisición por el Congreso de la última carta de Torrijos, que hacia 1883-85 fue instalada en una artística urna, quizás diseñada por Arturo Mélida. Fue el propio Gisbert quien propuso el encargo del cuadro y sugirió los pormenores, incluyendo las dimensiones y el precio, elevadísimo; pero aún pidió el pintor que se le reembolsase además el coste del lujoso marco dorado, luego cambiado.

Otra contribución de Javier Barón es haber mostrado cuando trabajó el artista para documentarse iconográficamente, a partir de retratos históricos de los protagonistas o de sus familiares, algunos mostrados en la exposición y muchos más reproducidos en el catálogo; aunque sus figuras no estén representadas de acuerdo a la verdad histórica, pues Torrijos y sus compañeros no fueron fusilados por la espalda ni en pie, sino de frente y arrodillados, todos ellos con los ojos vendados. Poco importa, pues el mayor mérito del cuadro es precisamente su atrevida composición, protagonizada no por el fusilamiento sino por la dignidad de los que van a ser pasados por las armas y, aunque los primeros en morir fueron precisamente los cabecillas, para mayor efecto emotivo el pintor nos ha puesto ya delante algunos cadáveres. También da en el clavo Javier Barón cuando alaba el inspirado proceso de depuración retórica que supuso suprimir personajes y eliminar los brazos levantados o mano al pecho presentes en el dibujo preparatorio para “evitar las actitudes declamatorias o, incluso, de efusión sentimental” (página 44). Después aporta otra novedosa revelación, pues tras los análisis científicos realizados a la versión reducida pintada por Gisbert, hasta ahora considerada un estudio preparatorio, en el Prado han llegado a la conclusión de que es una réplica que dejó inacabada.

Finalmente, una aportación importante es el estudio de la fortuna posterior del encargo, pues la exposición y el catálogo muestran el éxito sin comparación que siempre ha tenido entre las gentes de letras. Pero cuando Gisbert entregó el gran cuadro en 1888 no se colgó en ninguna sala del museo nacional, ya fuera por falta de espacio o porque el director Federico de Madrazo le era hostil. Se presentó al público en el Museo de Ultramar —en el palacio de Velázquez del Retiro— se llevó sin éxito a la Exposición Universal de 1889 en París y quedó en las reservas del Prado hasta que se trasladó al Museo de Arte Moderno, inaugurado en 1898, donde estuvo arrinconado en el extremo de una sala. Con la II República volvió a cobrar cierto protagonismo socio-político; pero tras la Guerra Civil ni su tema podía entusiasmar a los franquistas, ni su estética gustaba a los más modernos. Eso sí, seguía siendo un ícono nacional muy divulgado en manuales de Historia y versionado en 1974 por el Equipo Crónica en su *Torrijos y 52 más*. Estaba entonces en exposición permanente en el Casón del Buen Retiro, pero en 1981 llegó allí el *Guernica* y hasta que en 1992 se trasladó ese lienzo de Picasso al Reina Sofía no volvería la pintura de Gisbert a las salas del Prado, en cuyo edificio de Villanueva figura por fin desde 2009, entre el arte decimonónico felizmente integrado en esa sede. Parece por ello una ironía histórica el eslogan de la campaña de prensa con la que se ha divulgado ahora, como “el *Guernica* del siglo XIX”. Los paralelismos no son pocos, pues ambos cuadros son potentes íconos políticos sobre muertes perpetradas a instancias de mandamases reaccionarios y los dos fueron pintados en París por artistas de ideología progresista, por la que fueron encumbrados en su momento a la dirección del museo nacional, cargo en el cual ni el alcoyano ni el malagueño dejaron apenas huella duradera. Pero el de Gisbert está, sí, en el Prado.

JESÚS PEDRO LORENTE  
Universidad de Zaragoza

#### FRA ANGELICO Y LOS INICIOS DEL RENACIMIENTO EN FLORENCIA

Madrid: Museo Nacional del Prado, 28-V a 15-IX-2019

En el marco del Bicentenario del Museo del Prado, esta institución ha optado por ofrecer a sus visitantes la oportunidad de acercarse a uno de los períodos de la Historia del Arte que, por diversos y justificados motivos, se encuentra infrarrepresentado en sus colecciones, el *Quattrocento* italiano. Fra Angelico o Guido di Pietro —su nombre de nacimiento— es uno de los pocos artistas de este período del que se conservan varias obras en esta pinacoteca, dos de ellas de reciente adquisición. De las tres, tanto la *Anunciación* como la *Virgen de la Granada* sirven para organizar el discurso principal de la muestra. Ambas se corresponden con una etapa temprana de su producción artística, la década de 1420, tras haber profesado como dominico en el convento de Fiesole, donde tomó el nombre de Fra Giovanni. Precisamente fue su condición de religioso, entre otras vicisitudes, la que generó que la historiografía lo haya asociado al perfil de pintor místico, más que al de un artista innovador inmerso en el ambiente cultural florentino que dominaba numerosos recursos técnicos y visuales.

La exposición *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, comisariada por Carl Brandon Strehlke —Conservador emérito del Philadelphia Museum of Art— se articula a través de una selección de más de sesenta obras procedentes de unos cuarenta prestadores de Europa y América, entre los que se encuentran instituciones como el Museo del Louvre de París, la National Gallery de Londres, el Museo de San Marco de Florencia o el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. La muestra responde perfectamente al objetivo propuesto, presentar la figura de Fra Angelico no solo como un fraile que pintaba desde el aislamiento conventual, sino como un artista que concibió sus obras a partir de un constante diálogo con otros autores florentinos contemporáneos que, a su vez, comenzaban a establecer los fundamentos del arte y la arquitectura de la Edad Moderna.

El espacio se ha configurado a partir de un diseño expositivo que transporta al visitante a la Florencia del *Quattrocento* mediante vitrinas y vanos conformados por arcos de medio punto, un efecto que se ve acrecentado por la exhibición de dos capiteles de arenisca procedentes de la ciudad toscana. Dicho espacio se divide en siete salas diferenciadas que abordan distintos aspectos de la obra de Fra Angelico. La primera de ellas se dedica a los inicios de este artista en el taller de Lorenzo Monaco, así como al período en el que profesó en el convento de San Domenico de Fiesole. Las tres siguientes recorren su evolución en paralelo al ambiente artístico florentino, una producción magníficamente contextualizada con la presencia de obras de Ghiberti, Brunelleschi, Masaccio o Donatello, junto a otros objetos que caracterizaron la cultura material de Florencia durante el siglo XV, como la lujosa industria textil del terciopelo. El discurso expositivo