



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 5

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 5

**SERIE VII HISTORIA DEL ARTE**  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.5.2017>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2017

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 5, 2017

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# MISCELÁNEA · MISCELLANY



# LA RELACIÓN DEL TIEMPO Y LA METODOLOGÍA EN LA PINTURA DEL NATURAL. ALGUNOS CASOS AISLADOS. EUAN UGLOW Y ANTONIO LÓPEZ

## THE RELATIONSHIP BETWEEN TIME AND METHODOLOGY IN NATURALIST PAINTING. SOME ISOLATED CASES. EUAN UGLOW AND ANTONIO LÓPEZ

David Serrano León<sup>1</sup>

Recibido: 31/01/2017 · Aceptado: 19/04/2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.18185>

### Resumen

A través de este estudio, que analiza la obra de los pintores Antonio López García y Euan Uglow, pretendemos dilucidar la relación existente entre el tiempo y la metodología en la pintura del natural.

Para ello clasificaremos diferentes concepciones del factor tiempo que condicionarán las búsquedas de nuestros protagonistas. La forma y el color se convierten en los fundamentos principales que irán consolidándose en la pintura gradualmente, pues los artistas incorporarán todas las variaciones perceptuales que experimenta la realidad física durante los años. Es una obra en continuo cambio que les permite acceder a problemas, reflexiones y planteamientos imposibles de detectar con inmediatez.

En definitiva, se trata de una lucha por la permanencia de la emoción, de la idea y del interés de los artistas hacia la realidad representada: es la prueba del tiempo.

### Palabras clave

Tiempo; metodología; pintura; color y forma.

### Abstract

Through this study, which analyzes the work of the painters Antonio López García and Euan Uglow, we aim to elucidate the relationship between time and methodology in naturalist painting. To do this, we will classify different concepts of the time factor that will affect the researches of our main characters. The shape and color become the main fundamentals that will be gradually consolidated in

---

1. Universidad de Sevilla. C. e.: [dserrano2@us.es](mailto:dserrano2@us.es)

the painting, as artists incorporate all perceptual variations undergoing physical reality over the years. It is a work in constant change that allows them to access issues, reflections and approaches impossible to detect promptly. In short, it's a struggle for the permanence of emotion, the idea and the interest of the artists to the represented reality: it's the test of time.

### Keywords

Time; methodology; painting; color and form.

.....

## INTRODUCCIÓN

El tiempo en la pintura del natural ha sido un tema de gran importancia pues el artista acude día tras día al lugar de representación buscando siempre idénticas condiciones físicas, y más concretamente, la estabilidad lumínica –que concierne al color y al tono– y formal. Por tanto, la pintura se convierte en la suma de innumerables momentos que representan un instante detenido en el imparable flujo temporal, pero también, como veremos en nuestros protagonistas, el anhelo de captación de la vida, un ideal que persigue atrapar los cambios que se producen en la realidad para incorporarlos en el cuadro.

Para nuestro objetivo, nos centraremos en analizar la importancia que el tiempo adquiere en la metodología pictórica de Euan Uglow (Londres, 1932-2000) y Antonio López (Tomelloso, 1936). Dos artistas contracorriente que trabajan al margen de la inmediatez que impulsa muchos de los productos artísticos contemporáneos. Ninguno de ellos se plantea el acabado absoluto de la obra, pues el proceso creativo y la vivencia junto al espacio real se alzan como verdaderos protagonistas.

La metodología empleada en esta investigación se apoya en gran medida en textos y entrevistas de los artistas, no obstante es fundamental contrastarlos con una reflexión sobre sus respectivas obras. Hemos realizado numerosos rastreos tratando de deducir el método de trabajo desarrollado y puesto que muchas obras se encuentran en proceso –incluso existen fotografías de diferentes estadios de un mismo cuadro– nuestras hipótesis han podido ser verificadas.

A través de esta indagación pretendemos responder a cuestiones que siempre han ido asociadas a la pintura de López y Uglow: ¿cuándo se da por terminada una obra de arte?, ¿es beneficiosa la prolongación pictórica en el tiempo?, ¿cómo se mantiene durante años el interés por un motivo?, ¿qué consiguen con la lentitud? y ¿realmente existe tal lentitud?

## LA IMPORTANCIA DEL TIEMPO

La realidad física es fuente inagotable de información que ayuda a construir la pintura realista. El artista descubre la realidad a través de la observación, por tanto, el natural se convierte en el requisito imprescindible para algunos creadores. Se trata de vivir junto al espacio real, de «acompañar al árbol», como diría el pintor Antonio López, uno de nuestros protagonistas. Para él la fotografía no ofrece lo mismo, tiene sus limitaciones:

El hecho de pintar es un misterio y aunque parta de una fotografía tengo que convertirla en pintura y no creo que la fotografía facilite las cosas. Francamente, creo que las dificulta. No confío en la fotografía demasiado. [...] Noto como este hombre (Richard Estes) usa la fotografía sin pensar que puede estar perdiéndose algo. Sin embargo, el europeo piensa, yo por lo

menos pienso, que se pierde algo, algo que está en lo medular de la pintura, en lo más esencial de la luz y del color.<sup>2</sup>

Si la fotografía aporta unas apariencias inalterables,<sup>3</sup> la realidad física está en continuo cambio. En ella el artista percibe nuevos colores, tonos y formas que varían y que favorecen –incluso buscando a la hora de pintar una estabilidad lumínica y formal– una percepción y representación de infinitas alternativas constructivas.

El objetivo es ahondar en la realidad, pues con las primeras sesiones pictóricas no basta para un profundo entendimiento de lo que se percibe ya que requiere de una atención prolongada en el tiempo. De este modo, el artista podrá traspasar una «barrera» y descubrir relaciones «semiocultas», imposibles de detectar a simple vista, que favorecen la unidad de la obra. En definitiva, es una actitud ética ante la realidad, de respeto, de aceptación del espacio físico tal y como se presenta. Ese hecho temporal provoca una incesante investigación sobre la «ciencia del arte» y sus leyes ópticas:

...Pacioli, Piero della Francesca, y más tarde Leonardo fueron representantes clásicos de la interpretación cognitiva del arte; Piero abandonó incluso la pintura para concentrarse en el estudio de las leyes que la rigen. Podría argumentarse que estos artistas del Quattrocento no identificaron el arte y la cognición, y que pensaban simplemente que el arte presupone el estudio de la realidad, especialmente de las leyes de la perspectiva y de la luz. Sin embargo, como no separaron las funciones del científico y el artista, cargaron con la función de estudiar la realidad.<sup>4</sup>

Nuestros protagonistas siguen esa larga tradición que estudia la realidad para comprenderla y posteriormente codificarla y representarla: ¿cómo representar aquello que no se entiende?

Sé que hay cosas, elementos, que no me gustan porque no los comprendo. Pero cuando me pongo a trabajar sobre ellos empiezo a entenderlos mejor y ocurre algo que está por encima de tu propio gusto estético...<sup>5</sup>

Podemos deducir de las palabras de Antonio López que se trata de un proceso evolutivo conformado por conocimientos de diversas procedencias tales como la importancia de la experiencia y de los condicionantes culturales. A saber: «...la forma del objeto que vemos no depende solamente de su proyección retiniana en un momento dado. En rigor, la imagen viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objeto, a lo

2. LÓPEZ, Antonio. *Conversación con Antonio López*, Zaragoza: Homs y Aqua, 2003, p. 36.

3. Curiosamente, en los años que nuestros protagonistas consolidan su lenguaje artístico –década de los 60– comienza el auge de la fotografía como parte fundamental y procedimental de la pintura realista, también llamado realismo fotográfico. Según Peter Sager este movimiento convive con otro denominado *realismo figurativo* que puntualmente se apoya en la fotografía pero como medio inspirativo. Para más información véase: SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Forma, 1986.

4. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos/Alianza, 2006, p.314.

5. LÓPEZ, Antonio. *Op. Cit.* p. 23.

largo de nuestra vida.»<sup>6</sup> La comprensión del espacio real se consigue también aportando información previa y conocimientos ya adquiridos. Es un equilibrio entre lo que la realidad ofrece y la aportación cognitiva que hace el artista. Si un pintor se propone, por ejemplo, representar un cuerpo humano y previamente ha estudiado anatomía, incorporará conocimientos que no percibe en la realidad pero que conoce gracias a esa ciencia.

Todos estos aspectos analíticos están condicionados por el factor tiempo, que consideramos imprescindible para descubrir la realidad. Pero, ¿de qué concepto de tiempo estamos hablando? Para ello, es conveniente aclarar y definir algunos tipos de tiempo que conviven en la creación de la pintura del natural. El primero de ellos es el tiempo real, cronológico, el que marca el reloj y que transcurre en una acción, es decir, el lapso temporal que tarda el artista en crear una obra y que estará formada por la suma de sucesivos instantes. El segundo es el tiempo histórico, el de la historia contada y que pertenece a la época concreta en la que el artista nos habla de su tiempo, de sus preocupaciones, de sus miedos, de sus deseos, en definitiva, de lo que acontece en él. Y el tercero, es el tiempo de conciencia, de cariz psicológico, que transcurre en la mente del artista y se ve reflejado en los cambios que se producen desde la concepción inicial de la obra.

Para nuestro estudio, nos detendremos en los tiempos real y psicológico pues el tiempo histórico no afecta directamente a la metodología pictórica, pues solo contextualiza diacrónicamente los acontecimientos que suceden en la obra.

## DEL TIEMPO REAL AL TIEMPO PSICOLÓGICO

Frente al espacio real, muchos artistas han necesitado, al igual que nuestros protagonistas, un tiempo dilatado para realizar sus trabajos: es lo que hemos denominado tiempo real. Este ha estado condicionado por las aspiraciones de cada creador. Así pues, a lo largo de la historia han existido grandes proyectos que requerían años de trabajo. Por ejemplo, la *Tumba de Julio II* diseñada por Miguel Ángel necesitó casi cuarenta años para su ejecución, algo lógico debido a su monumentalidad. Sin embargo, nos resulta llamativo que una pintura como *El gran vidrio* (1915-1923) de Marcel Duchamp, cuyas dimensiones son 227.5x175.8cm., haya necesitado ocho años de trabajo. También otros pintores como Cézanne y Balthus han demandado estos extensos ritmos temporales.

En nuestro caso estamos hablando de un tiempo relativamente dilatado pues Antonio López no está pintando ininterrumpidamente la Gran Vía, ya que solo acude a ella para continuar su obra durante un breve periodo de tiempo al año debido al cambio de luz que marcan las estaciones, teniendo que volver al año siguiente para captar de nuevo la luminosidad que requiere en concreto su intención artística. En el caso de Euan Uglow, que representa principalmente la figura humana, el abandono temporal está condicionado por las forzadas e insufribles poses que

---

6. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1979. p.63.

agotan a sus modelos. Por tanto, el tiempo real alude también a los motivos que se representan: los cambios de un modelo, de un objeto o de un paisaje. Afecta inevitablemente a las apariencias físicas pues es una realidad que envejece. Junto a este tiempo convive de manera simultánea y está implícito el tiempo psicológico. Por consiguiente, la obra pictórica es el resultado de la adecuación entre los cambios de la realidad y los cambios intelectuales y perceptuales del artista, generados en el transcurso de ambos constructos temporales.

La mente del creador evoluciona y percibe cada día la realidad de distinta manera, influyendo en ello factores emocionales o de intencionalidad que conducirían a una pintura viva, una obra en continuo cambio. En el caso de Antonio López llega a aumentar el tamaño del soporte o modificar drásticamente la idea inicial en obras como *Terraza de Lucio*. La realidad se encuentra desordenada y el artista la compone y organiza en el cuadro que demanda continuas modificaciones.

López confía tanto en la realidad que acepta su disposición y sus cambios. Se adapta al curso natural de la vida: «Cuando un paisaje, una calle, una persona, una flor o una fruta, una pared, me sugestionan, me emocionan lo hacen por como son y yo los respeto así; tal y como aparecen».<sup>7</sup>

Alguna vez se ha permitido ciertas licencias como sustituir la realidad por una copia de escayola debido a la descomposición de los frutos. Nos referimos al dibujo *Calabazas*<sup>8</sup>, pero en esta ocasión las búsquedas eran de tipo formal y no cromático-tonal. Trataba de representar los límites de los objetos, con lo cual no interfería ni en el proceso ni en el resultado. Por otro lado, Euan Uglow sí que modifica la realidad con frecuencia y principalmente para no representar distorsiones. Él busca una idea compositiva: «Estoy pintando una idea, no un ideal».<sup>9</sup> Distorsiona la realidad para que en el cuadro esté armonizada<sup>10</sup>. No obstante, también incorpora en su obra, al igual que López, los cambios que se producen en la realidad. Este hecho podría hacer eterno el proceso pictórico, pues la realidad muta inevitablemente. Entonces, ¿cuándo se considera que ha finalizado una obra?:

Yo creo que, en mi caso, está en relación con algo que pertenece a la pintura de la realidad: el tiempo. Si estás pintando en la calle o si estás pintando un árbol o una fruta pintas cosas que tienen un tiempo, tienen una caducidad. Puedes elegir entre seguir la pintura de memoria, con otras frutas o dejarlo cuando acabe su tiempo. Últimamente, yo elijo dejarlo como se queda. Cuando trabajas del natural, la confrontación se establece con el propio tema. Ante un rostro o una pared, te enfrentas al infinito. Frente a una calle o frente al mar, todo es poco, todo lo que vas echando es poco. Pero tú eres limitado. Llega un momento en que notas que ya no puedes más, o te cansas de ir allí, algo ocurre y decides ponerle término.<sup>11</sup>

7. LÓPEZ, Antonio. *Conversación...* p. 22.

8. Véase: GÓMEZ MOLINA, Juan J. «La estrategia del fracaso». En *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Capítulo XIV. Madrid: Cátedra, 2006. pp.519-551.

9. LAMBIRTH, Andrew. «Preview». *RA Summer Magazine*, 1989, p.12.

10. Para más información véase: LAMBIRTH, Andrew. «Euan Uglow», *Artists and Illustrators*, July 1989, p.57.

11. LÓPEZ, Antonio. *Conversación...* pp. 39-40.

Con las palabras de Antonio López interpretamos que más que una consumación o acabado hay un abandono de la obra. Ya sea porque el elemento representado es efímero e impide continuar y se ha incorporado toda la emoción y contenidos posibles o porque simplemente se desvanece el interés por el motivo. En cualquier caso lo que se desprende es la imposibilidad o dificultad de poner fin a la obra:

Después de que Vollard hubiera posado unas cien veces, lo más que pudo decir Cézanne es que la pechera de su camisa no estaba del todo mal. [...] Realmente, Cézanne nunca terminó nada. Iba tan lejos como podía y después abandonaba el trabajo. Eso es lo terrible: cuánto más se trabaja un cuadro, más imposible resulta acabarlo.<sup>12</sup>

Este recuerdo que Giacometti hace sobre el proceso de Cézanne nos lleva a plantearnos la siguiente pregunta: ¿cómo se sostiene el interés por un motivo durante un largo periodo de tiempo? Veamos qué respuesta nos sugiere Marcel Duchamp a esta ardua tarea:

P. C. — ¿Había dejado «El gran vidrio» en Nueva York?

M. D. — Sí. Y cuando regresé, tres años después, no volví a tocarlo. Mientras, se había producido esa rotura... Pero no fue eso lo que me decidió, sino el hecho de que ya no me interesaba. Usted sabe lo que es continuar algo después de ocho años... Es monótono... Se debe ser muy fuerte.<sup>13</sup>

Indudablemente se necesita una gran fortaleza mental para retomar año tras año el trabajo en el punto en que se quedó pues ello requiere revivir las motivaciones que te llevaron a elegir ese espacio y mirarlo con nuevos ojos. En resumen, es una resistencia de la emoción y de la idea a través del tiempo: es la prueba del tiempo.<sup>14</sup>

Por otro lado, sabemos que la ejecución pictórica dilatada en el tiempo no garantiza la obra de arte. De hecho, muchos artistas llegan al lienzo con una gran claridad y resuelven la pintura en pocas sesiones, aunque todo depende del lenguaje con que se trabaje y de los objetivos planteados. Sin embargo, son escasos los artistas que deciden trabajar a un ritmo reposado como lo hacen López y Uglow pues obviamente existe el riesgo de caer en un bucle obsesivo que desvirtúe el sentido esencial y unitario de la obra. Esta situación nos recuerda a Frenhofer, protagonista de *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac. Motivo de inspiración para artistas como Picasso, Rilke, Schoenberg y Cézanne, entre otros. Este último llegó

12. LORD, James. *Retrato de Giacometti*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2002, pp.23-24.

13. CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972. p. 59.

14. Esta prueba del tiempo también tiene lugar antes del comienzo de algunas obras según López: *Muchas cosas que quiero hacer absolutamente tienen que esperar años. A veces las empiezo por darme ese placer, desahogarme un poco, y tienen que esperar empezadas. Hay una ventaja, eso lo decía García Márquez, que él ponía a prueba muchos argumentos, era la prueba del tiempo. Lo que aguanta la prueba del tiempo lo debes hacer. Esa historia que al cabo de los diez años sigue reclamando ser escrita, ser exteriorizada, eso, son palabras mayores. Y otras cosas, a los tres meses se te han olvidado... Quizás, la pena es que en la espera hay cosas que sufren, [...] Son esos buenos propósitos que se quedan sin realización. Yo pienso que cada uno de nosotros tiene una lista enorme de cosas sin hacer. Creo que se ha hecho nada más que una parte de todo lo que se ha soñado.* LÓPEZ, Antonio. Entrevista. Torre vieja, 07-06-2006.

a identificarse con este personaje literario que representa el fracaso de un artista víctima de su genialidad:

...Frenhofer no ha dejado un solo momento de trabajar y, de hecho, puede mostrar, ante la atónita mirada de sus contumaces visitantes, una obra maestra, cuanto menos, del exceso, pero del exceso de trabajo, una obra tan excesivamente trabajada que ya resulta indescifrable; una obra, en fin, que ya ha atravesado por completo el espejo de lo real, de lo exterior, para devenir una pura fantasía interior.<sup>15</sup>

Para Frenhofer era una necesidad íntima y vital, aunque fracasara en el intento. Si pretendes adentrar en la realidad estás obligado a trabajar al ritmo que ella te marca. Así lo confirma la actitud contemplativa de Balthus:

Saber captar la fragilidad de los pétalos y la languidez de los gatos y las niñas requiere una paciencia infinita, que no tiene nada que ver con las prisas de la vida moderna. [...] Tienes que sentir el estremecimiento de las cosas, el clima de las luces, matizadas, rasantes, que revelan la historia del tiempo, los distintos planos que se entrelazan. Es un trabajo esencialmente religioso cuya meta es la exultación de este mundo, vasto y divino.<sup>16</sup>

En suma, atrapar la vida y penetrar en las cosas es un ideal, una entelequia imposible. Hay también una actitud aséptica ante la creación, la realidad es la protagonista y el artista se limita a transcribirla. Volvemos, pues, a ese profundo respeto ante el mundo real cuya presencia enaltece el arte.

## APROXIMACIÓN GRADUAL A LA FORMA Y EL COLOR. LA BÚSQUEDA DE LA OBJETIVIDAD

Para entender la obra de Euan Uglow y Antonio López es necesario conocer su configuración a lo largo del tiempo. ¿Qué hacen en cada sesión? ¿Cómo construyen la imagen pictórica? ¿Existen etapas en el proceso? Para responder a estas cuestiones intentaremos analizar el proceso de ejecución de sus pinturas. Pero antes conocemos algunas premisas sobre su obra.

Como todos los artistas, nuestros protagonistas necesitan una metodología adecuada a sus búsquedas, es decir, «lo importante es que, en relación a lo que quieres decir, inventes la forma de decirlo».<sup>17</sup> Para construir el lenguaje que define a ambos son necesarias una serie de herramientas o recursos que permiten obtener aquello que buscan. Tanto Uglow como López han desarrollado todo un particular sistema de medición manual para aprehender las formas reales: con ayuda de una escuadra de madera apoyada en la mejilla van recorriendo el espacio y trasladando

15. CALVO SERRALLER, Francisco. «Introducción: ¿Una inocente ilusión?», en BALZAC, Honoré de, *La obra maestra desconocida*, Madrid: Visor Libros, 2003. p.17.

16. BALTHUS, *Memorias*, Barcelona: Debolsillo, 2003. pp.202-203.

17. LÓPEZ, Antonio. *Conversación...*, p. 31.

cada medida al cuadro<sup>18</sup>. Voluntariamente, han elegido esta vía de representación a la inmediatez que les brindan otros medios como la fotografía o las proyecciones. Necesitan una aproximación gradual paralela al proceso cognitivo de la realidad. Pero de nuevo hay un componente ético en todo esto. Como dijimos anteriormente, se trata de un respeto a la realidad, de no buscar atajos que aceleren el trabajo, de no engañar, de no entrar en contradicción con nada y trabajar en consonancia con su ética personal.

El objetivo en las primeras sesiones no es otro que plantear la totalidad atmosférica del espacio que se pretende representar. Previamente, se han tanteado unas formas –el encaje– que ayudan a orientar los planos de color. También es el momento de ajustar el encuadre y la escala.<sup>19</sup>

La primera aproximación es la parte más «fácil» de la pintura pero a partir de aquí comienza una aventura compleja y difícil de prever, basada en revisiones constantes que surgen a partir de una observación escrupulosa. Esta provoca cambios en la obra y correcciones que se convierten en perceptibles testigos temporales de lo que ocurre en cada sesión. El cuadro se transfigura en un contenedor de infinitas capas pictóricas que a veces se dejan entrever (fig.1)<sup>20</sup>, aunque en otras ocasiones quedan ocultas o acumuladas. A colación de lo anterior, recordemos una de las secuencias de la película *El sol del membrillo*:

Antonio tiene dudas acerca del tamaño del lienzo y también acerca de la conveniencia de bajar toda la composición unos cinco o seis centímetros, porque, según sostiene, el cuadro no respira bien por arriba. Aunque da pena corregir y perder el trabajo realizado, todo lo pintado queda ahí, «es cama».<sup>21</sup>

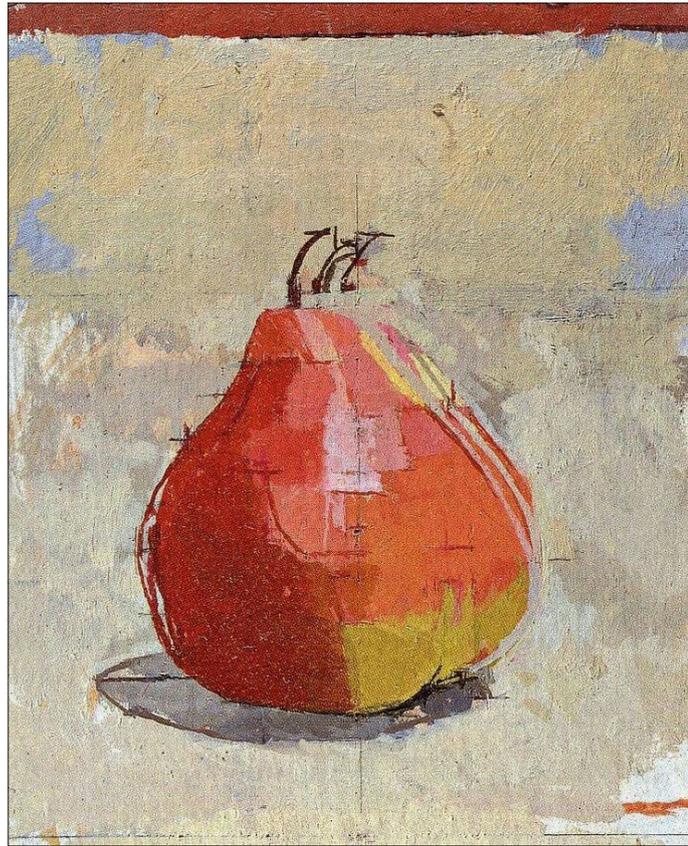


FIGURA 1. EUAN UGLOW. PEAR ROBUSTO, 1991-2000. ÓLEO SOBRE CARTÓN, 19X15,2CM. COLECCIÓN PRIVADA.

18. Para más información véase: SERRANO, David. «Caminos paralelos en el realismo pictórico contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow». Sevilla: *Laboratorio de Arte*. N° 28, 2016. pp.595-614; «Metodología pictórica en la obra de Antonio López García». Sevilla: *Laboratorio de Arte*. N° 24, 2012, pp.717-737.

19. Como es obvio, cada uno de nuestros protagonistas tienen sus propias concepciones. Antonio López experimenta en el cuadro directamente pues nunca hace estudios previos, el cuadro se convierte en boceto y obra. Sin embargo, Euan Uglow llega al lienzo con las ideas muy claras, habiendo analizado con anterioridad posibles alternativas compositivas. Para más información véase: BRENSON, M.; CALVO SERRALLER, F., y SULLIVAN, E. J.: *Antonio López García, Dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid: Lerner y Lerner, 1990; LAMPERT, Catherine. *Euan Uglow. The Complete Paintings*. Londres: Yale University Press, 2007.

20. Es un proceso técnico que consiste en el raspado –con una cuchilla– de la superficie pictórica cuando está seca. De este modo aparecen capas anteriores que van dejando constancia de la maduración intelectual del artista.

21. SABORIT, José. *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*, Valencia: Nau Llibres, 2003. p.44.

Los tanteos y ensayos que experimentan las obras de López y Uglow son de tipo formal y cromático, dos fundamentos esenciales de toda pintura que, como veremos, avanzan paralelamente.<sup>22</sup> Como es obvio, con ambos principios se genera el engaño visual de tipo lumínico y espacial. Pero estas cualidades pictóricas son el resultado de determinadas relaciones cromático-formales y, por tanto, quedan alejadas de nuestros fines investigativos.

Nuestros protagonistas buscan la precisión de la forma y atrapar los límites de los objetos. Es un proceso paulatino que requiere de una medición constante pues este método manual conlleva un altísimo margen de error debido a las pulsaciones y movimientos naturales del cuerpo. Como consecuencia de este rigor formal obtienen espacios con grandes distorsiones que representan la perspectiva curvilínea<sup>23</sup>, característica de la visión humana.

Buscan todas las estrategias necesarias para conseguir los resultados que desean: hilos horizontales, plomadas y marcas en los objetos que ayudan a obtener la mayor objetividad posible. Ellos quieren ser fieles a lo que sus ojos ven desde un lugar determinado. Por tanto, hay que tener en cuenta que si representaran unas formas aproximativas, dibujadas a golpe de vista, en etapas avanzadas tendrían posiblemente que falsear algún dato ya que los elementos no encajarían.

...tengo tal obsesión por la exactitud, está tan en el fondo de mi trabajo, que trato de controlarla como sea, trazando señales, rayas. Esto me permite pasar a un estadio de libertad. Garantizar la exactitud de las cosas me permite ir a lo esencial. Sé que puedo lograr esa exactitud luchando, pero establezco la lucha a otro nivel.<sup>24</sup>

Estas declaraciones de Antonio López confirman que la forma es el único fundamento de la pintura para cuya mimesis existen medios manuales. Los podemos ver reflejados en los cuadros donde predominan marcas, coordenadas espaciales y el armazón cuadrículado que ofrecen las medidas (similar al «Velo de Alberti» o «Ventana de Leonardo»). Verdaderamente consiguen «geometrizar» el espacio real.

De este proceso deducimos en nuestros protagonistas una actitud imparcial y objetiva ante la realidad pues no dejan espacio para la invención. Cada forma se representa en el soporte según una transcripción rigurosa de la realidad. Esta manera de proceder se adapta fielmente a la definición que Linda Nochlin ofrece sobre el realismo: «...una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento».<sup>25</sup>

22. Este hecho es decisivo pues repercute en el resultado final. Nada tiene que ver con un trabajo realizado a partir de fotografías donde las formas pueden considerarse definitivas, inamovibles, desde las primeras sesiones. El color será otra historia.

23. Cuestiones geométricas y perceptuales analizadas en: RABASA DÍAZ, Enrique. «Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García». Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. nº80, Primer Semestre de 1995. pp.459-476; Serrano, David. «De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías». Directora: Carmen Andreu Lara. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sevilla, 2010.

24. LÓPEZ, Antonio. *Conversación...*, p. 35.

25. NOCHLIN, Linda. *El realismo*, Madrid: Alianza Forma, 1991, p. 11.

Una vez planteado un acercamiento provisional de la forma, los artistas intervienen con el color, pues el tono está implícito en él. Ambos buscan la estructura oculta de las cosas y la esencia de la realidad. No es una elucubración sino un ejercicio de síntesis obtenido mediante la eliminación de lo anecdótico:

Cézanne decía de él mismo que «representaba la naturaleza por medio del cilindro, de la esfera y el cono». [...] Sus cilindros, esferas y conos constituían algo análogo a los modelos físicos y a las «cualidades primarias» que la física utiliza para sustituir las cualidades «secundarias» en la representación que hace del mundo.<sup>26</sup>

También López y Uglow utilizan estos cuerpos geométricos para representar los elementos tridimensionales, una estrategia que ayuda a comprender y representar objetos complejos ya que resulta más fácil entender la incidencia de la luz sobre un cilindro que sobre un torso. Pero, ¿cómo construyen estos volúmenes? En el caso de Euan Uglow tienen un sentido «semivisual», imaginativo, es decir, delimita con nitidez los planos sabiendo que en la realidad no son exactamente así (fig. 2):

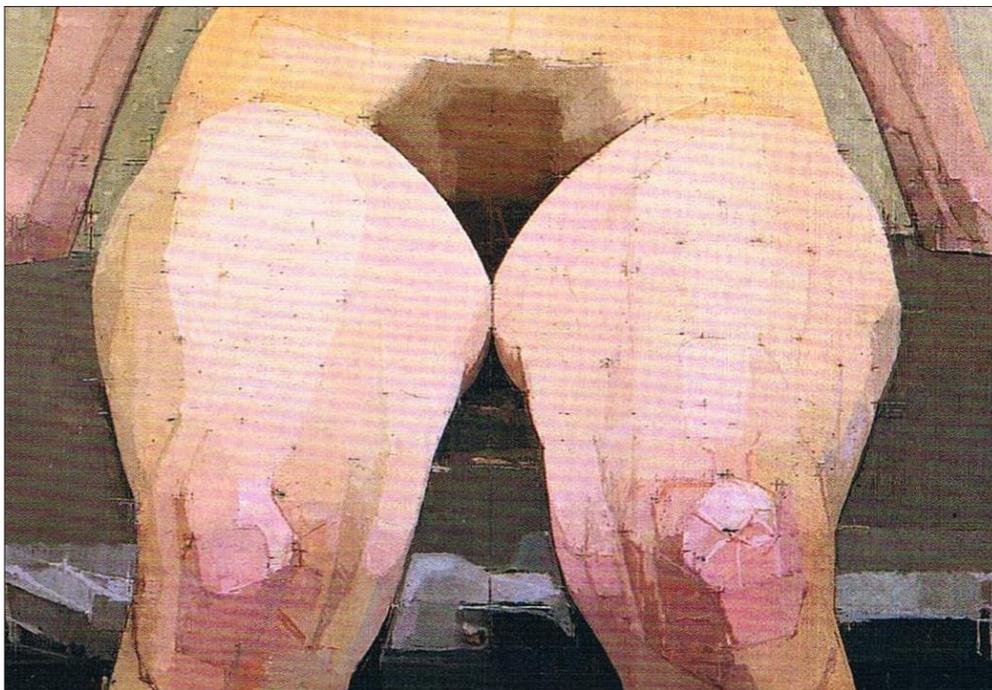


FIGURA 2. EUAN UGLOW. *CELEBRACIÓN DEL NUEVO TRAGALUZ*, (FRAGMENTO), 1986-1987. ÓLEO SOBRE LIENZO, 90X70CM. COLECCIÓN PRIVADA.

Esos planos de Uglow responden a cambios de color percibidos con una agudeza que uno diría rozan con lo alucinatorio si no fuera porque sabemos que estaba mirando la realidad...Su observación es tan exquisita que cada plano separado, cada color resalta como una nota de una canción graciosamente interpretada. Los planos se armonizan exactamente como notas.<sup>27</sup>

26. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op. Cit.*, p.319.

27. MCLEAN, J. *Euan Uglow*. New York: Salander O'Reilly Galleries, 1993, n.p.

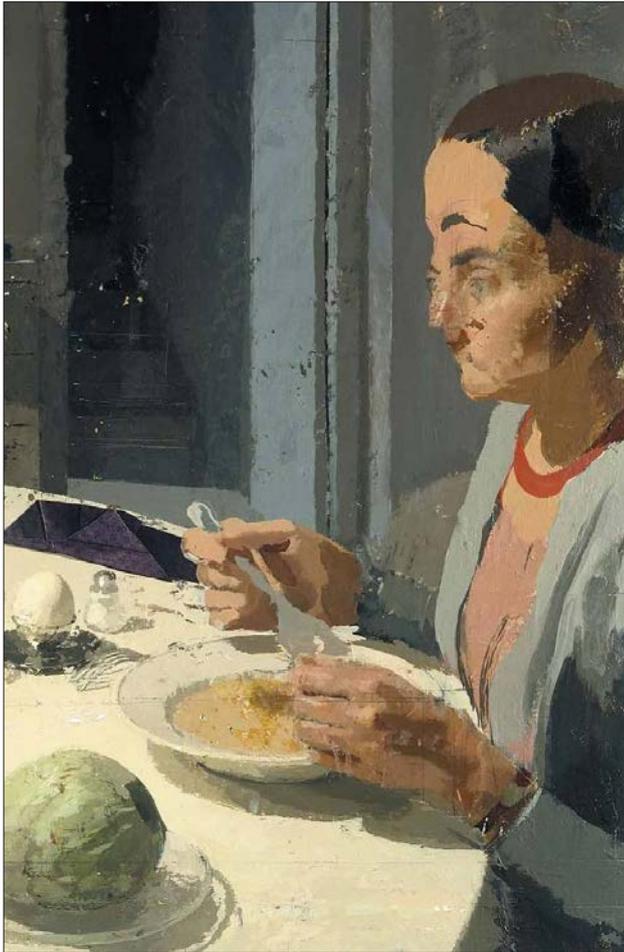


FIGURA 3. ANTONIO LÓPEZ. *LA CENA*, (FRAGMENTO), 1971-1980. ÓLEO SOBRE TABLA, 89X101CM. COLECCIÓN ARTISTA.

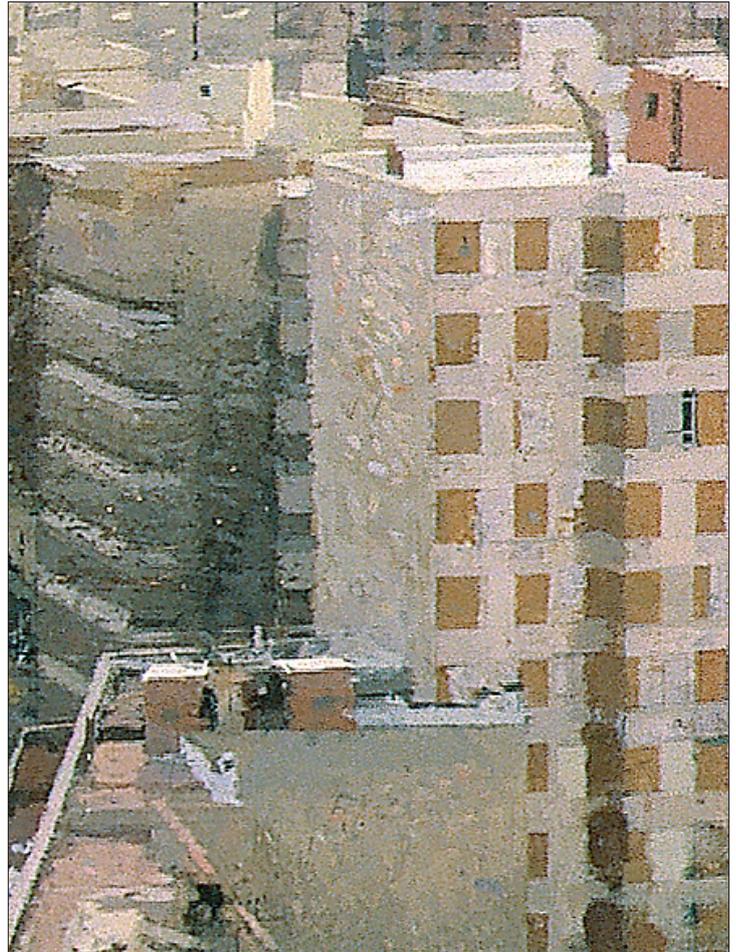


FIGURA 4. ANTONIO LÓPEZ. *MADRID DESDE TORRES BLANCAS*, (FRAGMENTO), 1976-1982. ÓLEO SOBRE TABLA, 145X244CM. COLECCIÓN ARTISTA.

En el caso de Antonio López, la transición de un color a otro es más quebrada. Observemos en el cuadro *La cena* (fig.3) cómo representa las manos de María, su mujer. Es una síntesis de planos precisa pero no nítida. Quizás tenga una intención más expresiva y no tan aséptica como Uglow, y la aspiración de encontrar la emoción de la propia materia pictórica.

Los dos artistas buscan también la precisión del color. A diferencia de la forma, el color no dispone de ningún instrumento para alcanzarlo. Entonces, ¿de qué modo se consigue la objetividad del color? Será a través de la insistencia, de la repetición y de la revisión constante que imprimirá infinitas marcas de color –que a veces quedan ocultas– sobre los planos las cuales se convierten en comprobaciones certeras del matiz que le corresponde. Observemos en *Madrid desde Torres Blancas* (fig. 4) la cantidad de pinceladas y variaciones de color que el artista hace sobre el edificio para asegurarse.

En dicho proceso no se diferencian etapas pues siempre se hace lo mismo en cada sesión<sup>28</sup>: construir. Es un ejercicio de subdivisiones cromáticas, es decir, de lo general a lo particular. Lo que en un primer momento son dos manchas se convertirán de forma progresiva en dos y así sucesivamente. No se trata de la búsqueda del detalle, sino de consolidar el espacio representado. El detalle no es más que la consecuencia natural de construir, no es una meta. Por tanto, nuestros protagonistas tardan mucho en llegar al detalle pues este se convierte en un riesgo para la unidad de la obra. Cézanne, como nuestros artistas, conocía muy bien estos riesgos:

Tengo (Cézanne) que seguir trabajando, no para llegar al producto acabado, lo cual provoca la admiración de los imbéciles. Y esto que vulgarmente tanto se aprecia no es más que lo que hace un obrero y que torna la obra resultante antiartística y común. No debo pretender completar más que por el placer de hacer una obra más verdadera y sabia.<sup>29</sup>



FIGURA 5. ANTONIO LÓPEZ. *MADRID DESDE CAPITÁN HAYA (FRAGMENTO)*, (TRES ESTADIOS), 987-1994. ÓLEO SOBRE LIENZO, 184X 245CM. MUSEO REINA SOFÍA.

Veamos a continuación cómo trabaja Antonio López la obra *Madrid desde Capitán Haya* (fig.5), en la cual apreciamos el avance de la pintura en tres estadios diferentes. En la primera secuencia, el edificio central es una abstracción que representa las dos caras del edificio mediante dos planos de color. Más tarde, una vez definida su ubicación, se ha incluido la parte superior de este y se ha comenzado a subdividir en franjas. Por último, en la tercera secuencia, se ha revisado de nuevo la situación del inmueble que se ha desplazado. Todo ello lo sabemos porque aún quedan restos de los planteamientos anteriores. El resultado es una pintura sintética donde adquiere

28. La mayoría de los artistas realistas que trabajan de fotografía se pueden permitir hacer un planteamiento inicial global y sobre este empezar a definir y detallar, o incluso detallar desde el principio. La estabilidad fotográfica bidimensional favorece la unidad de la obra, no tiene los mismos peligros.

29. CÉZANNE, Paul. *Correspondencia*, Madrid: Visor Dis., 1991, p. 194.

más relevancia el sentido de la globalidad de lo representado que los detalles. Como hemos visto nada se da por definitivo, pues en etapas más avanzadas se vuelve a modificar la forma.

Centrándonos ahora en Euan Uglow podemos apreciar que la forma se consigue también mediante el color (fig.6). Si observamos con detenimiento advertiremos cómo muchos contornos han sido dibujados varias veces –en su caso con diferentes colores– hasta que el artista abandona el trabajo y deja como resultado una maraña de líneas. No se trata de los clásicos «arrepentimientos», ni son cambios basados en cuestiones estéticas o compositivas sino que ponen de manifiesto una palmaria fidelidad al mundo real.



FIGURA 6. EUAN UGLOW. *DESNUDO*, 1962-1963. ÓLEO SOBRE LIENZO, 164X117CM. TATE, LONDRES.

Tienen tal obsesión con la mimesis que recurren a cualquier metodología para conseguirla. En este sentido, cuando Antonio López representa un espacio iluminado con luz artificial –luz cálida– se ve obligado a alumbrarse con una luz de día –bombilla azul– que le garantice mayor objetividad del color que persigue.<sup>30</sup> De no ser así, cuando el cuadro se observe con luz natural los colores estarán desvirtuados. Vemos cómo busca cualquier estrategia para conseguir sus fines: «Yo creo mucho en eso que te hace trabajar de una determinada manera».<sup>31</sup>

Todas estas búsquedas –formales, cromáticas y procedimentales– que conforman el proceso creativo no tendrían lugar sin la duda, que es el motor y el estímulo

30. El objetivo es aislar ambas luces: una que ilumina al motivo y otra que ilumina al artista. Las dos se encuentran separadas por paneles de madera de manera que no interfieran.

31. LÓPEZ, A. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007. p.80.

que le hace seguir insistiendo una y otra vez tanto en el espacio real como en el pictórico. A saber:

...la duda lo cubre todo con sus olas. A la pregunta [...] ¿cuál es tu mayor aspiración?, respondió (Cézanne) con la palabra «certidumbre». Pero la duda fue su compañera durante toda su vida...<sup>32</sup>

Cuando se trabaja durante mucho tiempo una obra, como hemos visto que hacen nuestros artistas, esta pierde unas cualidades para ganar otras. Si por un lado pierde espontaneidad, frescura, impronta y fluidez, por otro en cambio gana en contenido, madurez, solidez y hondura. Así pues, de todo lo anterior se deduce que el proceso adquiere carácter protagónico ya que no se busca el acabado final ni el detalle. Es más importante estar junto al motivo, acompañarlo, que la conclusión de la propia obra.

Para finalizar, y tras el análisis realizado, creemos que ha quedado patente la importancia que el tiempo posee en el proceso de trabajo de Antonio López y Euan Uglow. Sin esa dilatación temporal no sería posible la comprensión y representación de la realidad que tiene lugar gracias a un profundo compromiso y respeto al mundo visible. En definitiva, se trata de una relación emocional entre el artista y la realidad.

## CONCLUSIONES

Una vez expuestas las búsquedas de nuestros protagonistas es el momento de extraer las conclusiones que intentan responder a las hipótesis planteadas.

A lo largo de este estudio hemos visto la importancia que tiene el tiempo en el desarrollo de una obra y cómo afecta al resultado. Es un tiempo dilatado que permite descubrir la realidad, por tanto el artista está obligado a aceptar el ritmo natural de la vida. Esta «lentitud» del proceso que ambos llevan a cabo conlleva que la unidad, la totalidad y lo esencial se conviertan en la mayor preocupación de sus obras pictóricas.

Como hemos comprobado, la prolongación temporal pictórica pone a prueba el interés y el compromiso de los artistas con la realidad que representan, propiciando un inevitable abandono de la obra que nunca se da por terminada. Y es que la duda es la compañera inseparable de ambos artistas que los conduce a insistir una y otra vez sobre el motivo para alcanzar la mayor objetividad de la percepción visual.

En suma, la obra de Euan Uglow y Antonio López siempre se ha interpretado como una búsqueda de la paralización del tiempo y de un instante eterno. Sin embargo, después de analizar sus metodologías y lo que nos desvelan sus obras creemos que se trata de la captación de la vida o, siendo más precisos, de la imposibilidad de atraparla. Por ese motivo las obras cambian constantemente y no es el instante atrapado sino la prolongación del tiempo y su devenir lo que ansían captar.

---

32. ASHTON, Dore. *Una fábula del arte moderno*, Madrid: Fondo de cultura Turner, 2001, p.58.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1979.
- ASHTON, Dore. *Una fábula del arte moderno*, Madrid: Fondo de cultura Turner, 2001.
- BRENSON, M.; CALVO SERRALLER, F., y SULLIVAN, E. J.: *Antonio López García, Dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid: Lerner y Lerner, 1990.
- BALTHUS, *Memorias*, Barcelona: Debolsillo, 2003.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO. «Introducción: ¿Una inocente ilusión?», en BALZAC, Honoré de, *La obra maestra desconocida*, Madrid: Visor Libros, 2003. pp. 9-27.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondencia*, Madrid: Visor Dis., 1991.
- GÓMEZ MOLINA, J.J. «La estrategia del fracaso». En *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Capítulo XIV. Madrid: Cátedra, 2006. pp.519-551.
- LAMBIRTH, Andrew. «Preview». RA Summer Magazine, 1989.
- LAMBIRTH, Andrew. «Euan Uglow», *Artists and Illustrators*, July 1989, p.57.
- LAMPERT, Catherine. *Euan Uglow. The Complete Paintings*. Londres: Yale University Press, 2007.
- LÓPEZ, Antonio. *Conversación con Antonio López*, Zaragoza: Homs y Aqua, 2003.
- LÓPEZ, Antonio. Entrevista. Torreveja, 07-06-2006.
- LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007.
- LORD, James. *Retrato de Giacometti*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.
- MCLEAN, J. *Euan Uglow*. New York: Salander O' Reilly Galleries, 1993.
- NOCHLIN, Linda. *El realismo*, Madrid: Alianza Forma, 1991.
- RABASA DÍAZ, E. «Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García». Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. nº80, Primer Semestre de 1995. pp.459-476.
- SABORIT, José. *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*, Valencia: Nau Llibres, 2003.
- SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Forma, 1986.
- SERRANO LEÓN, David. «Camino paralelos en el realismo pictórico contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow». Sevilla: *Laboratorio de Arte*. Nº 28, 2016. pp.595-614.
- SERRANO LEÓN, David. «Metodología pictórica en la obra de Antonio López García». Sevilla: *Laboratorio de Arte*. Nº 24, 2012, pp.717-737.
- SERRANO LEÓN, David. «De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías». Directora: Carmen Andreu Lara. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sevilla, 2010.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos/Alianza, 2006.

# 5 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

## SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

### Dossier by Avinoam Shalem: *Treasures of the Sea: Art before Craft?* · *Tesoros del mar: ¿El Arte antes de la destreza?* por Avinoam Shalem

15 AVINOAM SHALEM (GUEST EDITOR)  
Introduction · Introducción

35 BARBARA BAERT  
Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar) · El mármol y el mar o el surgimiento del eco (una búsqueda)

55 KAREN PINTO  
In God's Eyes: The Sacrality of the Seas in the Islamic Cartographic Vision · A través de los ojos de Dios: la sacralidad de los mares en la visión cartográfica islámica

81 MATTHEW ELLIOTT GILLMAN  
A Tale of Two Ivories: Elephant and Walrus · Una historia de dos marfiles: el elefante y la morsa

107 PERSIS BERLEKAMP  
Reflections on a Bridge and its Waters: Fleeting Access at Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar / (Im)mobile displacements · Reflejos sobre un puente y sus aguas: un acceso rápido a Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar

141 HANNAH BAADER  
Livorno, Lapis Lazuli, Geology and the Treasures of the Sea in 1604 · Livorno, lapislázuli, geología y los tesoros del mar en 1604

### Miscelánea · Miscellany

171 JOAN DURAN-PORTA  
Nuevos datos sobre la temprana difusión del ajedrez en los Pirineos, y una reflexión sobre las piezas de Àger · New Evidences on the Early Spread of Chess in the Pyrenees, and a Consideration about the Àger Set

189 BEGOÑA ALONSO RUIZ  
La Capilla de la Anunciación en la iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid) en el contexto de la construcción de bóvedas baídas en el siglo XVI · The Chapel of the Annunciation in the Church of Santa María Magdalena in Torrelaguna (Madrid) in the Context of the Construction of Pendentives Vaults in the 16<sup>th</sup> Century

213 ESTEBAN ÁNGEL COTILLO TORREJÓN  
El ciclo mariano de Francisco Caro y Andrés de Leito para la Real capilla de San Isidro en Madrid · Marian Cycle of Francisco Caro and Andrés de Leito for the Royal Chapel of San Isidro in Madrid

247 DAVID CHILLÓN RAPOSO  
La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía · Sicilian Aesthetic Sensibility in the City Seville at the End of the 17<sup>th</sup> Century: Introduction of the Devotion to Santa Rosalía

273 DAVID SERRANO LEÓN  
La relación del tiempo y la metodología en la pintura del natural. Algunos casos aislados. Euan Uglow y Antonio López · The Relationship between Time and Methodology in Naturalist Painting. Some Isolated Cases. Euan Uglow and Antonio López

289 M<sup>a</sup> DEL PILAR GARRIDO REDONDO  
Isabel Quintanilla: el realismo de lo cotidiano. ¿Hiperrealismo? · Isabel Quintanilla: The Realism of the Daily Life. Hyperrealism?

315 GUILLERMO AGUIRRE-MARTÍNEZ  
La casa como puerta de entrada hacia un orden arquetípico en la obra plástica de Thomas Virnich · The House as an Entrance Door into an Archetypal Order in Thomas Virnich's Sculptural Work

333 LUCAS E. LORDUY OSÉS  
Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento · Mexican Women Photographers: Images of Dissidence and Empowerment

353 ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS  
Durán Salgado, de la Sota, Samos: dos proyectos de una granja escuela · Durán Salgado, de la Sota, Samos: Two Projects for a Farm School

391 DANIEL LÓPEZ BRAGADO & VÍCTOR-ANTONIO LAFUENTE SÁNCHEZ  
El palacio de los Condes de Alba de Aliste y su transformación en Parador Nacional de Turismo de Zamora · The Palace of the Counts of Alba de Aliste and their Transformation into Parador Nacional de Turismo of Zamora

417 PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ  
Vino cargado de materiales y proyectos. El diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro y el Museo del Prado · He Came with a Lot of Projects and Materials. The Ecuadorian Diplomat José Gabriel Navarro and the Prado Museum

451 PABLO ALLEPUZ GARCÍA  
El impulso historiográfico y/o arqueológico en España. Génesis, recepción, posibilidades · The Historiographic and/or Archeological Impulse in Spain. Genesis, Reception, Possibilities

473 VERÓNICA CAPASSO  
Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte · About social Construction of Space: Contributions for Social Studies of Art

AÑO 2017  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

5



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

## Reseñas · Book Review

**493** AMPARO SERRANO DE HARO: Algunos libros recientes de arte y género  
BARROSO VILLAR, Julia, *Mujeres árabes en las artes visuales*, Zaragoza,  
Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.), *Arte Escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada , Comaresarte, 2017.

**495** JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA  
PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; GARRIDO, Carmen; HERRERO, Miguel  
Àngel, *Francisco de Goya. Carlos IV*. Lleida, CAEM-Universitat de Lleida, 2016.

**497** BORJA FRANCO LLOPIS  
IRIGOYEN-GARCÍA, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017.

**501** ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS  
LAGUNA PAÚL, Teresa (coord.): *Facistol de la catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S.M.P.I. Catedral de Sevilla, 2016