

*V. Recensiones
de libros*

Coordinadas por
Javier Delicado

Historiador del Arte - Universitat de València



Calle, Román de la *Memoria y desmemoria del MuVIM. Política cultural, museo y patrimonio inmaterial*

Universitat de València, PUV, 2015. Colección "Oberta" nº 216.
281 páginas, 50 ilustraciones en color.
ISBN-978-84-370-9647-6.

Convendría empezar, casi *in media res*, contextualizando la aparición de *Memoria y desmemoria del MuVIM. Política cultural, museo y patrimonio inmaterial* dentro de una historia muy concreta. El 4 de marzo de 2010 se inauguraba en el MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad) la muestra «Fragments d'un any, 2009» que, desde el año 2007, venía celebrándose periódicamente en esta Institución gracias a un acuerdo entre el propio Museo y la "Unió de Periodistes Valencians". Ese 2009, y no resultará difícil recordarlo, fue el año de los trajes de Francisco Camps, del cese de Ricardo Costa, del II Gran Premio de Fórmula 1, de los bolsos de Rita Barberá... Lógicamente, tales personajes y acontecimientos estuvieron bien presentes en «Fragments d'un any, 2009», pues en ella se recopilaban, tras un proceso de selección, las imágenes más importantes y representativas del año que acababa de dejarse atrás. Pero, pese a esas para nada insólitas apariciones, tras la visita del vicepresidente de la Diputación de Valencia, Máximo Caturla, a la inauguración, Salvador Enguix —diputado de cultura— exigió al director del MuVIM

la retirada de diez de las fotografías expuestas, en concreto, aquellas en las que se retrataba ese ambiente de la "trama Gürtel" cercana al partido del gobierno¹. Este acto de censura política, además de la negativa de la "Unió de Periodistes Valencians" a mutilar la muestra, provocó la inmediata dimisión del director de Museo, Román de la Calle, así como la reubicación de la exhibición en la Galería Tomás March.

No es éste el hecho central del volumen recientemente publicado por Román de la Calle, pero quizá sí el desencadenante para que este Catedrático de Estética y Teoría de las artes haya recopilado ahora en este libro la historia del Museo durante su etapa al frente del mismo (2004-2010). El servicio de publicaciones de la Universitat de València que, desde la puesta en funcionamiento del Centro de Estudios del MuVIM con el nuevo equipo directivo, había editado los libros que recogían la actividad investigadora del Museo, satisface así el segundo caso de censura al que se vio sometido Román de la Calle, y buena parte de los coordinadores de esos volúmenes, cuando la nueva dirección del Museo (con Javier Varela al frente)

ordenó eliminar cada uno de los prólogos del antiguo director de MuVIM de todas las publicaciones aun en prensa o preparación hasta la mencionada fecha. Allí el autor había coordinado y editado títulos esenciales como *Filosofía y razón. Kant, 200 años* (2005), *El ojo y la memoria* (2006) o *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie* (2009).

Esta «guerra de los prólogos» o el «caso Caturla» constituyen, no obstante, sólo una parte de los imprescindibles temas abordados por Román de la Calle en este libro dedicado a las complejas, pero inevitables, relaciones entre cultura y política que, de ningún modo, se limitan a los vínculos del arte, en este caso, con las formaciones o partidos políticos. Como bien muestra el autor del libro, lo político apela sobre todo a lo común, a la irremplazable unión de cada ciudadano con el conjunto de la sociedad, sus acuerdos, ideas y trabajos colectivos. Y ahí, en ese espacio, la cultura debe asumir un papel fundamental, pues representa una de las formas de socialización más básicas y esenciales de nuestro entramado comunitario, contando con los museos como decisivo agente de mediación:

1 El conjunto de las imágenes expuestas en la muestra pueden consultarse en línea a través del siguiente enlace: <http://www.lasprovincias.es/multimedia/fotos/ultimos/52197-exposicion-fragments-2009-muvim-22.html> (última fecha de acceso: 4 de noviembre de 2015).

«si la participación en la cultura debe ser libre y plural, también el acceso a las políticas culturales y sus beneficios tendrán que serlo» (p. 228). Por ello, Román de la Calle nos presenta una sutil y minuciosa reflexión sobre su particular experiencia en ese ámbito de la política cultural, a través de un detallado recorrido por las distintas etapas de concepción, implantación, desarrollo y, lamentablemente, cese de su actividad en el terreno de la museografía y la gestión del patrimonio. Un ámbito en el que el autor del libro cuenta con una dilatada experiencia, que ha sabido aproximar el terreno de la investigación y la docencia en la Universidad (durante más de cuatro décadas) con la crítica de arte y la gestión cultural. Por glosar sólo algunas de sus más importantes actividades a este último respecto, Román de la Calle ha sido director del *Institut de Creativitat i Innovacions Educatives* de la Universitat de València, del “Aula de las Artes” de la *Institució Alfons el Magnànim* desde 1998 y fundador del *Centre de Documentació d’Art Valencià Contemporani* (que desde 2006 incorpora su propio nombre al de la Institución); presidente de la *Asociación Valenciana de Críticos de Arte* a la que impulsó junto a Aguilera Cerni en los años ochenta; académico de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* y de la *Academia de Bellas Artes de San Carlos* (en la que además ha ocupado los cargos de vicepresidente –2004/2006– y presidente –2007/2015–); miembro del Consejo Rector del *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM), así como de otros importantes patronatos, además de editor y director de imprescindibles colecciones y revistas dedicadas al arte, la estética y el pensamiento. Y, todo ello, desde una encomiable actitud: «llega un momento determinado en el que, por edad y experiencia, te toca estar en todo un conjunto de lugares y desempeñar

muchos papeles. Ningún problema si se entiende así, como algo coyuntural y transitorio» (p.151). En consonancia con una trayectoria personal y profesional como ésta, los diferentes capítulos que componen el volumen desgranán el proceso casi biográfico de la vida del MuVIM, bajo la dirección de un filósofo, a partir de un necesario ejercicio de memoria del que extraer importantes enseñanzas.

En este sentido, no deja de resultar curioso y, acaso, sintomáticamente paradójico, que sean precisamente unas imágenes (*Index Imaginum Prohibiturum*) las que pusieran fin a los seis años en los que el profesor Román de la Calle y su equipo dotaran de identidad propia al MuVIM. Y es que uno de sus grandes aciertos fue el de concebir la Institución bajo un espíritu idéntico al que en la Ilustración –que da nombre al Museo desde sus inicios– mantuvieron ilustrados e ilustradores y que, ahora, en una de las Modernidades a las que hemos llegado, parece haberlos enfrentado (si es que podemos seguir dilatando el alcance de la primera categoría hasta algunos de nuestros dirigentes). Así lo rememora el autor del libro al explicar, en diferentes ocasiones y desde distintas perspectivas, el reto al que se enfrentó cuando le propusieron asumir la dirección de un Museo que desde su inauguración (en el año 2001) había sufrido distintas transformaciones y se encontraba en esos momentos sin presupuesto ni programación. Se trataba, sin duda, de un desafío, pues a esas circunstancias había que sumar dos dificultades más: el hecho de que debía competir con importantes instituciones museísticas de su entorno más cercano –como el IVAM y el Museo de Bellas Artes de Valencia– y, muy vinculado a esto último, su condición de Museo de las ideas, es decir, sin bienes materiales. Como indica el propio autor: El Museo de la Ilustración y la Moder-

nidad debía diferenciarse de los dos grandes museo próximos... Haré algo, me propuse, que no han hecho ellos, que quizá no ha hecho nadie: por una parte, cruzar la historia del pensamiento desde el XVIII hasta la actualidad, [...] pero lo haría de la mano conjunta de los ilustradores y los ilustrados. Tal era la clave inicial. [...] No había, ni hay, ningún museo que haya estudiado la historia de los medios de comunicación desde esta óptica de las ideas, y menos aún manteniendo el diálogo con la historia de la cultura cotidiana (pp. 163-164).

Ésta sería, pues, la coyuntura desde la que Román de la Calle y la plantilla del MuVIM articularan la programación del Centro en ese nuevo ciclo. Quedaba claro, entonces, que la Institución debía potenciar una serie de ejes que el autor del libro engloba bajo la «fórmula MuVIM» y que podían resumirse del siguiente modo: en primer lugar, dar una importancia capital al papel de la educación y, en concreto, de la educación artística, como ya había hecho el profesor de la Calle en *L’Educació per l’Art* (2000). Los departamentos de educación constituyen una deriva relativamente reciente –e improvisada– en las políticas museísticas de nuestro país, aunque poseen una función decisiva en el necesario acercamiento entre, especialmente, arte contemporáneo y sociedad. Por ello, el proyecto pedagógico al que se nos aproxima en este libro, a través de diferentes calas en algunos de sus postulados de trabajo, evidencia no sólo esa relevancia de la *educación estética* (en sintonía, precisamente, con uno de nuestros grandes modernos, Schiller, y a quien el MuVIM dedicó su segundo congreso en 2005), sino también las fructíferas consecuencias de una propuesta educativa que no se limitaba a las habituales “visitas guiadas” y que pretendía llegar a un espectro de público muy amplio.

De esta forma, y llegamos así a la segunda de las bases que sustentan la idiosincrasia del museo aquí desentrañado, la Institución quiso mantener siempre una estrecha colaboración con la Universidad, al entender que en esta última se halla nuestro principal referente en la producción de conocimiento. «Ninguna exposición sin reflexión» era la máxima a seguir. Así, el proyecto expositivo estuvo siempre acompañado de un conjunto de actividades paralelas (congresos profesionales y divulgativos, jornadas, talleres, ciclos, etc.) con las que dotar de mayor peso y alcance a las diferentes muestras, tanto permanentes como temporales, del Museo. Tal alcance resulta ser, a su vez, el tercero de los pilares que se trataba de perfilar: convertir al MuVIM en un espacio para la ciudadanía. Y es que «la “fórmula MuVIM” implicaba, ante todo, cambiar la imagen del mausoleo de cemento, aluminio y vidrio [...] por la deseada metáfora de la plaza cívica, abierta a muy distintos segmentos de público» (p. 220). Román de la Calle recuerda en estas páginas las iniciales reacciones ante su propuesta de dedicar el primer congreso del museo a un filósofo como Kant. «Un filósofo al año no hace daño», decía el profesor de la Calle. Nadie confiaba en poder reunir a más de quince personas pero, finalmente, el Salón de actos se llenó.

Se trata sólo de un ejemplo de cómo el MuVIM logró penetrar en la vida de la ciudad de Valencia no sólo gracias a las exposiciones, sino también con los debates, conciertos o, especialmente, los ciclos de cine («Cinema al MuVIM»). No en vano, el cine –junto a la fotografía o el diseño– es otro de los “objetos” de este Museo que, en la concepción de Román de la Calle y su equipo, buscaba poner en diálogo la Historia de las ideas con la Historia de los medios de comunicación, en función de su recíproco condicionamiento. Propósito que, justamente, permite asimismo acercar hasta nosotros el pensamiento del pasado, verdadero patrimonio inmaterial, a través de los diferentes medios gráficos y audiovisuales que han desarrollado las distintas “Modernidades” de nuestro contexto más próximo.

Pero parece evidente que todos estos objetivos –alcanzados– sólo podrían hacerse efectivos si realmente, otra vez, las ideas lograban llegar más allá de esos muros o de las cabezas que las habían concebido. La comunicación es pues, aquí, tanto una temática sobre la que reflexionar como una estrategia que poner en marcha. Por ello, sin duda, otro de los grandes éxitos de este periodo del Museo fue su gran apuesta por la difusión y transmisión de sus actividades y reflexiones. La guía anual «Farem. Programa de Actividades y textos institucio-

nales» (que ponía a disposición del público, con al menos un año de antelación, toda la programación del Centro) o las decenas de títulos publicados con las investigaciones vinculadas a la Institución son un perfecto ejemplo de ello.

Obviamente, cabría mencionar muchos otros de los importantes logros, relatados en este libro con una elegante humildad que no debe ocultar el merecido orgullo, pero se han rescatado aquí aquellas líneas y actuaciones que parecen respaldar los motivos por los que esta historia del MuVIM (2004-2010) no debería caer en la desmemoria. En este sentido, los textos reunidos en este volumen, con una procedencia y condiciones muy variadas (desde la propia carta de dimisión del director hasta ponencias dirigidas a especialistas, pasando por la exposición pública de la nueva programación de la Institución), asemejan replicar, pues, la trayectoria que Román de la Calle quiso darle al MuVIM, más allá de las habituales capacidades de patrimonialización otorgadas a los Museos: servir como fuente de documentación, formación, reflexión y mediación social. Y, aun más, nos dan la oportunidad de continuar el recorrido de su autor como extraordinario y generoso docente, reconocido investigador y esforzado gestor de nuestro particular patrimonio inmaterial.

Rosa Benítez Andrés



Castro Cuadra, Antonio
La sombra de Dédalo, el toque de Venus

Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2015.
225 pàgines con ilustraciones en blanco y negro.
ISBN-978-84-15444-81-7

Imagínesse el lector a un naufrago que despierta en una desolada playa de una isla perdida en medio de la nada (el naufrago podría ser un minotauro y la playa un laberinto). Solo ha logrado salvar una pequeña foto, la foto de la amada cuyo recuerdo, por el percance, se ha borrado, pero que él contempla embelesado. “Ahora no sabe de quién es imagen la imagen, pero le gusta, despierta en él sensaciones y anhelos, ¡ojalá exista algo así, tan amable!”. Ahora va a reconocer sus hermosos rasgos en todas partes, en las estrellas del cielo, en cada crepúsculo y en cada amanecer, en el rocío sobre la arena de la playa.

¿De dónde saca el amor su energía, se pregunta Antonio Castro Cuadra, autor de este libro inclasificable? ¿De su propio impulso, de su irreductible carencia e insignificancia? Este hueco es la casa que construye y habita el naufrago que somos cada uno de nosotros tras el “percance” primero que nos arrojó a la existencia. Pero este hueco no es puro hueco, este hueco crea paredes al hacerse carne, contacto, caricia; caricia primero de la madre y luego, por ventura, de la amante.

En el roce de Venus, en el que siempre se siente el aleteo de Eros, se encuentra la matriz de la casa, “esa experiencia del espacio y el tiempo que se vuelven

sensibles al contacto”. Este hueco, este espacio “siempre intermedio” se hace tiempo porque a la vez el tiempo se ha abierto al espacio, al espacio vivido que, a diferencia del espacio de los muertos, permanece todavía abierto. El deseo es el que deja-ser y mantiene despejado el espacio-tiempo de los vivos, que será arquitectónico, o no será. Eros es quien mantiene nuestra habitación como una herida abierta que ninguna creencia y ningún valor pueden cerrar; como un juego carnal que enferma y se contagia y huele, aun cuando decida (de nuevo la voluntad de poder) fingirse pureza inteligible o precisión lógico-matemática. *La sombra de Dédalo, el toque de Venus* nos enseña que no podemos escapar de la arquitectura, incluso cuando soñamos, los prisioneros de la caverna, un afuera de la arquitectura: nuestro vivir, como nuestro pensar y nuestro hablar, no puede dejar de ser un ejercicio de construcción y destrucción, y reconstrucción. Los cimientos de nuestro existir son arquitectónicos, de ahí que cualquier construir humano (filosófico, artístico, político, económico, tecnológico) hable desde esa palabra que nos remite al *arqué*.

Animo al lector a que se interne en este libro singular como en un jardín manierista (como en ese laberinto de imágenes esculpidas en toba que es

el Bosque Sagrado de los Monstruos de Bomarzo); que se pierda en este espacio “que vive y habla en el tiempo y goza y sufre de las pequeñas o grandes diferencias que genera”. Se enamorará entonces de la belleza de estas páginas y, sin dejar en ningún momento de sorprenderse, verá salir plotinos de platonos y platonos de plotinos, con el permiso de Wittgenstein. Viajará del Panteón de Roma al corral de una casa de Almagro. Se reencontrará con Aristóteles en una de esas largas siestas de la Mancha, y podrá saludar a Giordano Bruno, que como él se habrá extraviado en el laberinto de Dédalo o en el umbral multiplicado de un templo sintoísta. El sentido del humor y los guiños autobiográficos lo acompañarán durante todo el camino. El lector tendrá que recordar que es muy fácil entrar en un laberinto, pero muy difícil salir de él. Y el autor solo le va a proporcionar para vivir esta aventura un llavín de puerta falsa.

Me permito una última recomendación al lector que se atreva con este libro tan especial: que pase sus páginas suavemente, con ese toque de Venus que “despierta belleza en las cosas, mortales e inmortales, y las vuelve amables, seductoras y sensibles”.

Luis Peñalver Alhambra



Domínguez, Martí y Císcar, Jesús *Estudis d'art*

Fundació Bancaja, 2013. València.
288 pàgines, amb il·lustracions en color
ISBN 978-84-8471-196-4

Aquest és un llibre que, ja des del mateix títol, fa servir l'ambivalència com a recurs estilístic. I aquesta ambivalència no és, certament, una de les gràcies menors del llibre. Es publica com a catàleg d'una exposició artística, amb textos llegívols i entretinguts, però, realment, el resultat va molt més enllà, ja que forneix la historiografia de l'art valencià amb un important volum d'informació de primera mà sobre quaranta-quatre pintors i escultors del país que es trobaven actius en la primera dècada del segle XXI. Es presenta com recopilació d'un conjunt de quaranta-tres articles periodístics publicats al diari *El País* al llarg de cinc anys, amb textos de Martí Domínguez (1966) i fotografies de Jesús Císcar (1952) però, realment, parteix d'una idea global i unitària del panorama artístic valencià actual allunyada de la fragmentació habitual en els treballs periodístics. Sembla ser una mera col·lecció d'entrevistes, un llibre de caràcter periodístic, però, realment, sense ser ni un llibre de història ni un llibre d'assaig, les declaracions dels entrevistats acaben convertint-se en una intensa poètica personal sobre la seua manera de fer, gràcies a la sensibilitat artística, l'habilitat professional i el mètode de treball dels periodistes. Es titula *Estudis d'art*, tot fent referència a l'estudi o espai on treballa cadascun

dels pintors i escultors ressenyats però, en realitat, cada reportatge, tant pel que fa al text com a la fotografia i a les "confessions", és en ell mateix un breu "estudi d'art" de primera mà on s'explica com treballa cadascun d'aquests pintors i escultors. I el conjunt, a fi de comptes, deixa entreveure una panoràmica esplèndida d'una ciutat i d'un país on encara hi ha, amagats i reclosos, meravellosos racons i ambients artístics sorprenentment cultes i sensibles. Tot salvant les distàncies i el context, ens han evocat les "llars magnànimes que s'obren justament al fort dels oratges" que Foix esmentava en una tendra carta del 1962 a Papasseit, quan Foix tenia ja quasi setanta anys (i en viuria quasi vint-i-cinc més!) i Salvat en feia ja quasi quaranta que havia mort.

L'edició del volum vingué motivada per una exposició que la Fundació Bancaja presentà a la sala d'exposicions de València d'octubre del 2013 fins abril del 2014 i que tingué com a comissaris els mateixos autors del llibre. L'any passat, de novembre a desembre del 2015, gràcies a la bona gestió del Vicerectorat de Cultura, també s'ha pogut veure a la Sala Gran del Museu de la Universitat d'Alacant. I mentre escrivim aquesta ressenya s'ha inaugurat a l'Espai Metropolita d'Art de Torrent, on romandrà fins al juny del 2016. Realment, els sos-

tres massa baixets i la planta torturada de la Sala de Bancaja a València (unes estances en un pis alt on no és fàcil que res quede massa bé si no són exposicions reduïdes d'obres de petites dimensions) no permetien que es lluïssen gaire bé les virtuts del muntatge ideat per Sebastián Nicolau ni la grandiositat de les fotografies de Jesús Císcar, d'allò més ben treballades a l'estudi Paco Mora, ni la interacció de les fotografies y el text amb les obres originals de cada autor que semblava com si haguessen eixit de la mateixa foto de l'estudi. En canvi, a la sala el Cub del MUA, alta i espaiosa com la nau d'una catedral o el vestíbul d'una estació de ferrocarrils vuit-centista, feia goig recórrer visualment els panells i detenir-se a llegir el textos de Martí Domínguez. Però ja sabem que, siga com siga, les exposicions son una presència efímera en el món cultural i que per a traure partit de l'immens esforç econòmic i intel·lectual que reclamen, el que cal és deixar constància impresa, en un llibre o catàleg, de l'esdeveniment com s'ha fet encertadament en aquesta ocasió.

El discurs documental d'escriptor i fotògraf s'articula al voltant d'un treball de camp, gratificant però que, per força, havia de ser lent i dilatat en el temps, ço és la visita personal que feren tot al llarg de la geografia de

les terres valencianes (i madrilenyes en dues ocasions) a cadascun dels quaranta-tres estudis on treballen cadascun dels quaranta-quatre pintors i escultors inclosos en el llibre que, d'altra banda, foren triats, no cal ni dir-ho, a banda de "deixar-se", perquè són alguns dels més significatius i valuosos del panorama plàstic valencià en el tomb del segle xx al xxi: "La nòmina d'artistes, en plena maduresa creativa, és senzillament formidable".

La base de pertença ha estat també la maduresa creativa dels dos periodistes, demostrada a bastament: d'un costat, la dilatada experiència com a fotògraf de Jesús Císcar; de l'altre, l'immens saber artístic i la mà trencada de Martí Domínguez. Una vegada instal·lats tos dos visitants a l'estudi, després d'haver travessat barris i carrers, carreteres i autopistes i d'haver tantejat els voltants i els accessos i d'haver comprovat quines eren les vistes que oferien les finestres, s'establí la conversa amb l'amfitrió sobre pintors i pintura en general, sobre pintors valencians i sobre la producció de l'autor visitat en particular. Una de les referències constants, millor o pitjor rebuda per l'artista, era la pobra i escassa presència del paisatge del país en la pintura valenciana actual que, com sabem, és una preocupació recurrent en Martí Domínguez. Mentrestant, Jesús Císcar anava escorcollant racons i perspectives amb el seu mètode "stendhalià que no adultera res, que tan sols 'descriu', que tan sols captura la realitat i ens la mostra, com qui passeja un espill per aquell interior". I, per acabar-ho d'adobar, a les notes de l'escriptor i a les imatges del fotògraf s'afegia encara de vegades una visió gràfica "personal i íntima" feta per l'artista en qüestió del propi estudi expressament per a l'ocasió: "una mirada en primera persona que aporta noves claus a la interpretació d'aquests espais" ja que, en efecte, "pintar el lloc de

treball és tot un gènere, amb una llarga tradició en la història de l'art on l'autor pot reflectir les penúries monetàries, la malenconia, la por o la recerca de la transcendència".

El valor del resultat dels quaranta-tres capítols del llibre (dues pintores comparteixen estudi i capítol) no és tant una sèrie estadística com un conjunt d'obres singulars. Importa menys saber quants autors tenen l'estudi brut o net, endreçat o malgirbat, buit o ple, que tenir la possibilitat d'entreveure o d'intuir la relació que s'estableix en aquell espai concret entre cada autor, la seua obra i el procés de creació que en dóna origen, la interacció entre l'autor i el seu espai de treball i per quins mecanismes es pot establir una relació entre l'espai de treball i l'obra acabada. Perquè cal no oblidar-ho, l'obra acabada és allò que realment ens importa i ens atrau, encara que per a acostar-nos al cor de l'emoció que ens provoca, un lloc inefable difícilment accessible ni, per tant, verbalitzable d'una forma directa, convé fer en ocasions, com recomanava Gombrich, un recorregut en cercles concèntrics que ens acostí a la comprensió de la nostra pròpia reacció emotiva. I en aquesta aproximació cauta al centre inabastable de l'emoció artística, com insistia en les seues classes Tomàs Llorens, poden ser útils totes les dades objectivables referides a l'obra i a l'autor, siguen històriques, geogràfiques, sociològiques o polítiques. Aquesta era la intenció dels autors: "estudiar la relació de l'artista amb el seu entorn, amb la seua geografia, amb la seua realitat social: com la expressa, com li influeix, com el modula; fins a quin punt l'estudi és un lloc tancat, impermeable al que passa fora, o fins a quin punt beu i s'amera del que l'envolta i, lògicament, s'hi projecta i reverteix sobre l'obra".

És des d'aquest centre d'interès que se'ns mostren immensament atractives i valuoses les fotografies dels estudis (o

els habitatges) dels grans creadors: les fotografies de l'obrador de Gaudí en el recinte del temple de la Sagrada Família fetes per Ferran (1926), després de la mort de l'arquitecte; les del taller de Picasso a Boisgeloup (1932) i al carrer de La Boétie (1933) i les dels tallers de Brancusi i de Giacometti (1933), totes elles fetes per Brassà i publicades a la revista *Minotaure*; les de l'apartament de Le Corbusier a l'edifici de Porte Molitor (1934), a París; o encara les del taller d'Ozenfant (1922) a París projectat per Le Corbusier que Lorca, en la "Oda a Salvador Dalí" (1926) comparava a "un iceberg de marmol en las aguas del Sena" que "disipa las yedras y enfría las ventanas". I, naturalment, encara ens fascinen més i han suscitat més literatura els estudis que s'han conservat: el de Cezanne a la Provença, el de Giacometti a París, el de Claude Monet a Giverny, el de De Chirico a Roma, el de Dalí a Port Lligat, el de Bacon al Museu Municipal de Dublín o el de Miró a Mallorca, projectat per Josep Lluís Sert (1955) a la vora de l'antic mas de la hisenda, on també treballà Miró i que també s'ha conservat com taller.

Pels motius que hem esmentat, el llibre que presentem és una obra de lectura i de visió amena, bàsica per als estudiosos que tinguen el propòsit, ara o més endavant, d'acostar-se al treball de qualsevol dels quaranta-quatre pintors i escultors que aquí es presenten en roba de fer feina, i també dels dos estudiosos que ho han registrat; una obra que esdevindrà més i més valuosa a mesura que passe el temps i tot allò que el llibre relata s'allunye anys enllà, i els estudis desapareguen i desapareguen també els mateixos autors i ja només quede l'obra plàstica que van fer en vida. Per això, els estudis d'art que comentem són, si més no, "el vívid testimoni d'un moment daurat de l'art valencià", un llibre, en fi de comptes, tocat per la màgia cultíssima, enlluernadora i

cosmopolita que Martí Domínguez sap insuflar als seus projectes culturals, artístics i literaris.

PS. Potser tinga interès a efectes documentals per a *Archivo de Arte Valenciano*, sobre tot hagut compte que hi ha inclosos en la llista nombrosos acadèmics, esmentar tots els autors dels quals es parla al llibre. Aquests

són: A. Alfaro (r.i.p.), C. Calvo, J. M. Yturralde, J. Michavila, R. Torres, W. Ramos, M. Navarro, A. Heras, J. M. Molina Ciges, F. Francés, U. Alemany, F. Mompó, M. Fuentes, N. Bayarri, J. Cardells, A. Miró, J. Díaz Azorín, R. Martí Quinto, J. Sanleón, F. Sebastián Nicolau, R. Armengol, A. Valero, V. Castellano, M. Granell, M. Boix, V. Pe-

ris, F. Sebastián Rodríguez (r.i.p.), J. Ballester, E. Mus, J. Castejón, J. Chapa, X. Amigó, H. Silva, M. Calatayud, J. Esteve Adam, A. Pina, Monjalés, C. Ferrer, E. Sepulveda, X. Mensua, A. Carbonell, V. Colom, J. Teixidor, y J. Genovés.

Gaspar Jaén i Urban



Llanes Domingo, Carme
L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)

València, Publicacions de la Universitat de València, 2014
312 pàgines con reproducciones fotográficas en color y en blanco y negro
ISBN: 978-84-370-961-5
D.L.: V-2662-2014

Fruto de muchos años de investigación, el trabajo de la profesora Carme Llanes Domingo constituye un apurado estudio de la actividad documentada del pintor catalán Pere Nicolau, activo en Valencia entre 1390 y 1408, fecha de su fallecimiento. Presentado originalmente como tesis doctoral en 2011, merecedora por cierto de la máxima calificación académica, la lectura de esta monografía sorprende desde el primer momento por las sagaces valoraciones que en todo momento ha sabido extraer Carme Llanes del análisis de cada uno de los documentos que testimonian la presencia de Pere Nicolau en Valencia durante un período clave para la consolidación aquí del estilo gótico internacional y en cuya formulación su obra, como la de otros pintores coetáneos suyos con los que incluso llegó a colaborar, tales el florentino Gherardo di Jacobo *Starnina*, Esteve Rovira de Chi-pre o el flamenco Marçal de Sas, hubo de ser decisiva.

De cómo a partir de la documentación relativa a Pere Nicolau y de la única obra conservada cuya atribución se halla fehacientemente probada, el retablo de los *Siete Gozos de la Virgen* realizado en 1404 para la iglesia de Sarrión, existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia desde 1986 en que lo adquiriera la Generalitat Valenciana (falta la tabla central), Carme Llanes ha sido capaz de reconstruir un relato convincente, el lector interesado no sólo puede disponer de una información solvente acerca de la decisiva personalidad artística de este pintor sino, además, del contexto socio-económico en que se desarrollara su actividad. La autora de este modo, abriendo nuevas vías de investigación que permiten ampliar perspectivas de todo punto novedosas, aparte de profundizar en el seguimiento del itinerario vital y de la privilegiada actividad profesional de Pere Nicolau —en la que distingue una primera etapa o período de formación (1380-1390),

una segunda de pleno asentamiento en Valencia (1400-1405), una tercera de prosperidad e intercambio con otros obradores (1400-1405) y una última de consolidación y exitosa demanda interrumpida por su trágica muerte (1406-1408)—, nos ofrece también un suculento e impagable análisis sociocultural de la Valencia de la época. Y ello a partir de un desmenuzado y exhaustivo estudio de los mecanismos y relaciones sociales, de los contratos y precios, sistemas de pagos, del *modus operandi* de obradores como el de nuestro pintor, de la demanda artística a ellos encomendada, materiales y técnicas habituales, del perfil y singularizado *status* de clientes tan diversos a los que atendiera Nicolau, sobresaliendo entre ellos instituciones y comunidades religiosas (el cabildo de la *Seu*, el *Consell de la Ciutat*, las cartujas de Vall de Christ y Porta Coeli, los conventos de San Agustín, Santo Domingo y San Julián en Valencia, determinadas parroquias, etc.),

pero también distinguidos eclesiásticos como Pere d'Orriols, Ènnec de Valterra, Bernat Carsí, Miquel del Miracle, Bernat de Remolins y Roderic d'Heredia o miembros de destacadas familias valencianas, tales Pere Soler, Peirona Llançol, Maciana de Tolsà, viuda de Martí López d'Esparça, etc.; no olvida tampoco la autora de este libro el papel desempeñado por mentores tan significados en la elaboración de coherentes programas iconográficos como el dominico Fray Antoni Canals o el franciscano Fray Francesc Eiximenis (estimo muy sugerente la mención por parte de la Dra. Llanes a la obra de Ramón Llull *La doctrina Pueril* como remoto motivo de inspiración al tema iconográfico de los *Siete Gozos*), así como el magisterio de Pere Nicolau sobre pintores como Guillem Ferri, Jaume Sarreal. Gabriel Martí o Jaume Mateu, sobrino y heredero del prestigioso taller nicolasiano.

De los diecisiete retablos que restan documentados en la producción de Pere Nicolau, desde su presencia en Valencia en 1395 hasta su fallecimiento en la misma ciudad en 1408, Carme Llanes nos presenta una reconstrucción virtual de los mismos apurando todo indicio escrituario, reforzado excepcionalmente en testimonios fotográficos, caso del retablo de los *Siete Gozos* de Albentosa (desaparecido en 1936), obra que puede atribuirsele por afinidades estilísticas con el único conservado, el citado retablo en el que también se desarrolla el mismo tema pintado para la iglesia parroquial de Sarrión y cuya tabla central representando a la Virgen entronizada con el Niño entre ángeles conocemos por fotografía antigua. A la relación de obras atribuidas a Pere Nicolau, tales el retablo de Albentosa, el retablo de los *Siete Gozos* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (acaso el pintado por Nicolau en 1401 para la parroquia de Alfafar según sostiene el investigador local Vicente Baixauli), el retablo de

Pina, la *Virgen de la Humildad* conservada en el Museo del Prado, la predela con escenas de la vida de Santo Domingo de Guzmán del Museo de Bellas Artes de Valencia, la tabla bifaz de la *Verónica de la Virgen y Anunciación* en el mismo museo o un retablo desca balado con escenas de la vida de San Pedro, repartidas sus tablas en diversas colecciones y museos, Carme Llanes añade, y reproduce en el libro, la pintura de *Cristo Varón de Dolores sostenido por un ángel*, compartimento central de predela conservado en el Museo de Bellas Artes de Gante. Del estudio de estas obras infiere la autora que el estilo de Pere Nicolau evidencia *una base formada en l'estil Italià present a la pintura de la fi del segle XIV, però amarat de les novetats presents a València a la primera del segle XV; la influència francesa, les novetats italianes i, sobre tot, nòrdiques apreses del contacte amb Marçal de Sas.*

Precedido el texto de Carme Llanes por la excelente introducción firmada por los profesores Joan Aliaga Morell y Amadeo Serra Desfillis, autores respectivamente de destacados trabajos acerca de la pintura y la arquitectura valenciana del siglo XV que constituyen hitos ya de su renovada historiografía, la densidad del libro que comentamos resulta avalada por un exhaustivo repertorio documental y bibliográfico, sin que falte, en una muestra de verdadera profesionalidad didáctica, una serie de tablas y cuadros sinópticos de enorme eficiencia clarificadora, resultando para mí especialmente atractivo el cuadro referido a la fortuna crítica de las obras atribuidas a Pere Nicolau por parte de historiadores del arte como E. Tormo, Ch. R. Post, L. de Saralegui, J. Gudiol o M. Hériard Dubreuil, entre otros.

De la honestidad de la autora de este libro, la profesora Carme Llanes, quiero retener sus propias palabras con las que concluye este fundamental trabajo

de investigación sobre el enigmático Pere Nicolau: *No sabem res de la seua formació; en canvi la seua historiografia demana una revisió perquè la polèmica en torn de la taula de Sarrión i el seu caràcter marcadament internacional s'adiuen poc amb la trajectòria documentada de Nicolau. Per tant, a hores d'ara queden pendents, a més del tema de la formació, aspectes documentals i les atribucions d'obres conservades.*

Miguel Ángel Catalá



Marín, Joan M. y Torrent, Rosalía
Breviario de diseño industrial. Función, estética y gusto

Colección Básicos Arte Cátedra
Madrid, Ediciones Cátedra, 2016
227 páginas, 70 imágenes
ISBN: 978.84-376-3543-9

El Diseño desde que hizo su aparición de la mano de la Revolución Industrial, comparte senderos con el Arte que en ocasiones se cruzan, se solapan o discurren paralelos. Así la colección Básicos Arte Cátedra, dirigida por Estrella de Diego enriquece su propuesta con este nuevo libro dedicado al Diseño, cuyo título, *Breviario de diseño industrial*, responde al contenido que ofrece. Nos encontramos con un compendio condensado de los aspectos fundamentales que el profesional o teórico del diseño necesita conocer. Una aproximación a diferentes ámbitos, desde el diseño como producto material, hasta el diseño en la encrucijada actual, pasando por sus planteamientos estéticos o su marco teórico, etc. Aproximación que no por ello, deja de profundizar y apuntar hacia análisis interdisciplinarios.

Joan M. Marín y Rosalía Torrent tienen una larga experiencia como especialistas en la materia desde la vertiente investigadora, pero también desde la vertiente comunicadora y didáctica como docentes de largo recorrido en el ámbito universitario. La colección Básicos de Arte Cátedra nació con la voluntad de acercar desde el rigor, diferentes temas relacionados con el arte y ofrecerlos tanto para un público interesado, como para que pudieran ser textos que funcionaran a modo de manuales para los y las estudiantes de niveles educativos superiores. De este modo, la exposición temática está jalonada de referencias

a productos y diseños que ayudan a la comprensión de las ideas, algunos con imágenes escogidas. Los autores construyen un sólido discurso abordado desde sus perfiles profesionales, que complementan visiones desde el campo de la Historia, la Estética y la Teoría de las Artes y el Diseño. Ambos son coautores de dos manuales sobre la Historia del Diseño Industrial en general y otro sobre la evolución de esta disciplina en el contexto español. El *Breviario de Diseño Industrial* viene a completar los aspectos teóricos, estéticos y culturales de la impronta del diseño en nuestro mundo. Esta publicación parece nacer con el objetivo de convertirse en un punto desde el que iniciar la aventura de estudiar, profundizar y analizar, una de las disciplinas profesionales más importantes de nuestra sociedad, en la que Arte y Tecnología se dan la mano y cuyos ámbitos de aplicación ya no sólo atañen a la cultura material sino también al diseño “de servicios, de estrategias y sistemas que satisfagan de un modo más eficaz y eficiente las necesidades humanas” (Marín & Torrent, 2015: 209).

La obra se organiza en diez capítulos en los que se abordan tres núcleos fundamentales de análisis: función del diseño, estética y gusto. Presentando los problemas dialécticos que han acompañado al diseño desde su nacimiento como disciplina creadora de cultura material.

El primer capítulo nos delimita el “Territorio Design”, sus fronteras, sus orígenes y antecedentes, situando al diseño como disciplina relativamente joven, analizando su genealogía y las disciplinas con las que comparte el lenguaje, los objetivos o los procedimientos.

A lo largo de los capítulos 2, 3 y 4 se tratan aspectos fundamentales de teoría del diseño al respecto de las funciones de los objetos industriales: de uso, de comunicación, simbólica, emotiva y estética. Analizando las dificultades a las que el diseño se enfrenta para lograr que dichas funciones den como resultado un producto coherente que funcione y responda a los intereses de cada momento. El omnipresente debate entre la relación forma y función no podía faltar en este trabajo, presentando una acertada reflexión en la que los autores plantean disipar confusiones comunes en torno a estos conceptos, como negar el cuidado de la forma al diseño racionalista y su goce estético, o vincular la estética exclusivamente a las cuestiones ornamentales (Marín & Torrent, 2015: 80).

Los siguientes cuatro capítulos están dedicados a las categorías estéticas y a cómo se expresan a través del producto. Siendo el análisis más profundo el dedicado a las categorías de la belleza y a la fealdad, planteando las diferentes opciones que las construyen y relacionan como antitéticas. Belleza y proporción, belleza y función, belleza y

novedad, vinculándola al concepto de la modernidad de las vanguardias que no se contraponen a lo clásico, ya que como afirman los autores «quien no haya sido *moderno* no llegará a convertirse en un *clásico*» (Marín & Torrent, 2015: 105). Interesante planteamiento y reflexión sobre la línea de tensión entre lo moderno y lo clásico, lo nuevo y lo viejo, que puede determinar la pervivencia de un producto o una marca (Marín & Torrent, 2015: 107).

Las reminiscencias de la filosofía platónica en la ideología del racionalismo se rastrean desde sus orígenes hasta la actualidad explicando cómo se asocia lo bueno, lo bello y lo justo. Otro debate imprescindible plantea el texto, al hablar del diseño como herramienta de progreso social, presupuesto ideológico del racionalismo moderno que los autores retoman cuando nos hablan de la ética y responsabilidad social y ecológica de la práctica profesional de los diseñadores, en el último capítulo dedicado a analizar la encrucijada actual de esta disciplina. Sin dejar de exponer la manera en que categorías rechazadas por el academicismo como la fealdad o lo grotesco se convierten en fenómenos de interés y experimentación para las vanguardias y el diseño posmoderno. Muchos aspectos aparecen de manera transversal, como el del nivel de conocimientos requeridos para que el público pueda valorar y comprender estos diseños experimentales, el llamado *design art* o el *kitsch*, así como también se reflexiona sobre los condicionantes y las consecuencias del consumo.

Además de la belleza y de la gracia, presentan otras categorías estéticas y su impronta en el diseño, desde la gracia, hasta lo cómico, pasando por lo sublime, lo siniestro, el humor y la ironía. Con certeros y didácticos ejemplos que ilustran los conceptos que se exponen. Los capítulos 8 y 9 están dedicados a la

difícil cuestión del gusto y sus estratos. Partiendo del uso coloquial de la palabra, los autores nos guían a través de las principales teorías sobre el gusto; su construcción a través del conocimiento y otras variables como la cultura, el género o el impacto de la globalización. Se abordan con valentía las contradicciones de los herederos de la modernidad y se nos plantean preguntas que nos obligan a reflexionar sobre lo que parece indiscutible respecto a lo que hoy se entiende como *buen gusto* por parte tanto de los diseñadores como de los consumidores (Marín & Torrent, 2015: 160).

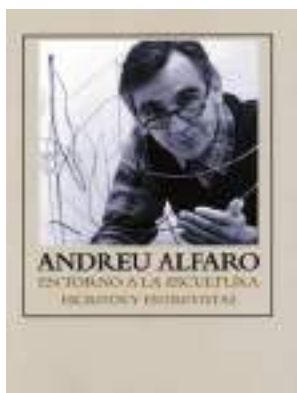
Por último los autores nos hablan del momento actual en el que el diseño ha de seguir cuestionándose aspectos como su responsabilidad social, reflexionar sobre su responsabilidad como constructor del mundo en el que vivimos y sobre su capacidad de mejorar la vida del ser humano, pero también sobre su impacto medioambiental. Todo ello teniendo presente no sólo al papel desempeñado por el diseñador, sino también el que juegan las empresas y los consumidores.

En cuanto al propio de los libros de esta colección, cabe destacar los apéndices que acompañan a cada capítulo en los que se propone una bibliografía comentada de gran ayuda para guiar nuestras futuras incursiones, y unos textos alusivos a los temas tratados. El formato y maquetación se ajusta a la coherencia del diseño de la colección en la que destacan su tamaño de fácil transporte, la legibilidad de su tipografía y los recursos de rebajar la opacidad y color de las imágenes que dan paso a cada nuevo capítulo. Así como cerrar visualmente cada uno de ellos con hojas en un gris verdoso que nos informa de que nos encontramos en el apartado donde los autores nos proponen la bibliografía comentada para profundizar en los te-

mas tratados, y unos textos seleccionados para reforzar lo analizado.

En conjunto, una acertada propuesta para la colección. Un texto en el que se nos habla de diseño desde la claridad y el conocimiento, con un discurso culto pero cercano, jalonado de numerosos ejemplos que ayudan a la comprensión de las ideas expuestas, sin renunciar a transmitir la rica complejidad de esta disciplina.

Carmen Sevilla Madrid



Martín Martínez, José / Rodríguez Cuadros, Evangelina
(Introducción y selección de textos)
Andreu Alfaro: En torno a la Escultura. Escritos y entrevistas.

Universitat de València, 2015. Colección "Paraninfo", núm. 10
316 páginas con ilustraciones
ISBN: 978-84-370-9714-5
D.L.: V-2718-2015

El escultor, dibujante y diseñador Andreu Alfaro¹ (Valencia, 1929 – Rocafort, 2012) es una de las más relevantes figuras de las artes plásticas españolas del siglo XX y un referente de la cultura valenciana contemporánea. El artista participó en la creación del Grupo Parpalló y concurrió a numerosas exposiciones individuales y colectivas.

Se trata de un artista y de un intelectual que convirtieron su obra en un compromiso social, siendo autor de grandes esculturas geométricas urbanas², concebidas con vocación de integrarse en espacios públicos como verdaderos monumentos colectivos, de sorprendentes efectos ópticos y cinéticos, correspondiendo a un tipo de esculturas –sus famosas generatrices– que escrutan en el constructivismo geométrico y analítico mediante el empleo de materiales industriales (aluminio y acero) y en la renovación mediante las formas de la escultura clásica. Los grandes maestros que le habían influido fueron Constantin Brancusi, Julio González y Jorge Oteiza.

Con una presentación a cargo de los Dres. Esteban J. Morcillo, Rector de

la Universitat de València, y de Antonio Ariño, Vicerrector de Cultura e Igualdad, el ensayo que aquí se reseña constituye una recopilación de textos de Andreu Alfaro y de entrevistas, que versan sobre escultura, arte y cultura, que fueron publicados en su día en catálogos de exposiciones, revistas especializadas (*Guadalimar*), monografías sobre arte y prensa escrita (particularmente en el Diario *El País*), que han sido seleccionados por los profesores universitarios José Martín y Evangelina Rodríguez, autores además del denso capítulo introductorio, que sirve de oportuno frontispicio a la presentación de los textos, “pues evocan la controversia que opone el valor de la palabra del artista a la interpretación del exégeta”; un debate sobre el papel del creador en el estudio del arte –subrayan los autores– que era ya actual hace un siglo, cuando fue planteado por Julius von Schlosser en su tratado *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte* (1924), al contraponer la perspectiva distanciada del historiador, no implicada en la creación, a la subjetiva del artista, íntimamente comprometido con ella.

Son seis los escritos de Alfaro “Sobre Escultura”, ordenados cronológicamente, que han sido agrupados en la primera parte de la presente obra y fueron preparados para intervenciones en público y dirigidos a foros diversos, desde alumnos de Bellas Artes, pasando por ciclos de conferencias organizados por universidades o museos, destinados a profesionales o interesados, hasta congresos con asistencia de artistas y expertos internacionales. De este contexto, debe destacarse principalmente –en ese su interés por la reflexión histórica–, la conferencia que impartió en uno de los seminarios de la UIMP (Santander, 1985), titulada “Todo es historia” y recogida entre las páginas 101-113 de la presente selección de textos, del que extraemos la siguiente reflexión personal del artista sobre su manera de crear, el espacio y los materiales que utilizaba:

“Comienzo dibujando, después pinto, pero, ante todo he llegado a la conclusión de que soy un dibujante y, por lo que veo, lo voy a continuar siendo siempre. Mi paso a la escultura fue un problema de espacio, dándole a la palabra espacio el significado más vulgar

¹ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco: *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Valencia, Ed. Albatros, 1999, Tomo I, pp. 87-89.

² Entre otras obras escultóricas significativas de Andreu Alfaro hay que dejar constancia de *La veu d'un poble*, 1964-1965; *Bon dia llibertat*, Fundación Miró, Barcelona, 1975; *La puerta de la Ilustración*, Plaza Ginzo de Limia, Madrid, 1984; *Monument al Mil·lenari de Catalunya*, Barcelona; y *Adam i Eva*, Universitat de València.

que toda la gente entiende: espacio en el sentido de capacidad. Las cosas que hago se me salen del cuadro, del plano. Necesito más sitio y no tengo más alternativa, me salgo, me voy al espacio. Los medios tienen que cambiar, ya no me sirven el lápiz, los pinceles y los colores, empiezo a utilizar alambres y la hoja de lata de los botes de conserva, lo que tengo más a mano” (p. 102).

La segunda parte de este ensayo se centra en catorce reflexiones que Alfaro realiza “Sobre arte y cultura” reproduciéndose —entre otras— sus “*Reflexions després d’un viatge a Nova York*”, un artículo publicado en 1980 (páginas 145-149) que está planteado como una admonición dirigida a los europeos contra el peligro que representa la banalización de la cultura como producto de consumo, el encumbramiento de la novedad por la novedad o la destrucción de las culturas minoritarias, en una clara crítica de a la condición de la cultura en el capitalismo.

Y la tercera parte del libro compendia una modalidad específica de doce textos del escultor, titulada “Entrevistas”, que tienen una naturaleza peculiar, porque no son propiamente “escritos” de

Alfaro sino la transcripción a letra impresa de sus palabras, dichas en el curso de unas entrevistas (consideradas hoy día como un género periodístico), según anotan José Martín y Evangelina Rodríguez en el exergo de su discurso. Éstas —según mencionan los referidos autores— son claros exponentes de su personalidad de conservador locuaz, que las convierte en una fuente inestimable para conocerle y captar como construye su propio personaje, en un diálogo que se convierte en monólogo y desborda a quien lo entrevista.

De entre estas entrevistas, a nuestro criterio, hay que traer a colación la densa conversación que uno de los autores del presente ensayo mantiene con Alfaro sobre el poeta y dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), titulada “De Goethe y nuestro tiempo. Una conversación con José Martín”³ (pp. 279-294), que coincidía con la exposición del mismo nombre, celebrada en Barcelona en 1989, y fue la culminación del “ciclo goethiano” en el que Alfaro venía trabajando desde los inicios de la década de los ochenta y para el que el artista había creado un centenar de piezas, inspiradas en las

ideas, figura y obra del dramaturgo germánico, y elaboradas en la madurez del escultor.

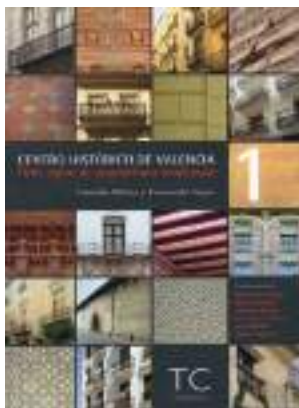
Los autores concluyen subrayando que, en su ensayo sobre el artista, han intentado buscar a Andreu Alfaro en sus palabras, privilegiándolas por encima de la amplia literatura crítica generada en torno a una obra escultórica que transcurre durante más de medio siglo de actividad; un libro recopilatorio de transcripciones realizadas que constituye un homenaje a sus escritos y conversaciones, transformándolos en materia debatible sobre su idea de la escultura como medio de transmitir belleza, ilustración histórica, sentido cívico y espíritu de libertad.

Referir, en síntesis, que el libro resumido, editado por la Universitat de València, recoge las aportaciones de Alfaro a la escultura del siglo XX, así como entrevistas al escultor y estudios que analizan su obra.

Javier Delicado

Universitat de València

3 Publicada en el Catálogo de la Exposición *Alfaro. De Goethe y nuestro tiempo*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989.



Mileto, Camila / Vegas, Fernando. Eds.
Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial.

Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores, Arquitectos Técnicos e Ingeniería de Edificación de Valencia (CAATIE), 2015. Cuadernos TC, 2 vols.

944 páginas de texto con fotografías y planos.

ISBN: obra completa 978-84-943475-5-9

ISBN: tomo I 978-84-943475-6-6

ISBN: tomo II 978-84-943475-7-3

Se ha repetido hasta la saciedad que la ciudad es el espacio público pero el espacio público no es un ente abstracto sino que viene fuertemente conformado y caracterizado por el entorno que lo rodea. Entorno que está constituido en su mayor parte por el tejido residencial como ya exponía el famoso arquitecto Viollet – le Duc, a finales del S. XIX: "en el arte de la arquitectura la casa es ciertamente lo que caracteriza mejor las costumbres, los gustos y los usos de un pueblo; su orden, como su distribución no se modifica si no es en un tiempo muy largo".

Y son esas casas las que a través de un cuidadoso análisis, de una incansable búsqueda documental, convenientemente contabilizada clasificada y referenciada, las que constituyen la base fundamental de la extraordinaria obra, condensada en dos volúmenes, que han realizado los profesores de la Universidad Politécnica de Valencia Camila Mileto y Fernando Vegas, como directores de un trabajo de investigación de gran entidad que se complementa con valiosos textos de Valentina Cristini, María Diodato, Federico Iborra, Luca Maioli y Vicenzina la Spina, formando un corpus extenso, extensísimo, en el que a través de más de 50.000 imágenes nos acercan al conocimiento de la ciudad de Valencia, a su más compleja comprensión, con un aporte visual sin precedentes.

La totalidad de muestras recogidas requieren por supuesto una inmensa labor de campo, un concienzudo trabajo de análisis, de reflexión y catalogación para permitir una lectura eficaz que sea de utilidad tanto para los especialistas como para los numerosos interesados en adentrarse en el intrincado proceso de la transformación de la ciudad a lo largo de su historia, en la que sea relativamente sencillo acceder al tema buscado.

La multiplicidad de temas tratados y la necesaria limitación del espacio reservado a las reseñas de los libros seleccionados, me obliga a centrarme únicamente en algunos aspectos más destacados o novedosos. Entre ellos destacaría la referencia a un hasta ahora prácticamente desconocido terremoto que se produjo en la ciudad en el año 1775 causando no pocos datos en su tejido urbano, que son debidamente localizados en la cartografía histórica.

El archivo de Policía Urbana del Ayuntamiento de Valencia contiene un importante fondo documental razonablemente completo y clasificado, pero esos datos se han cuantificado, por periodos proporcionando una visión muy aproximada de lo que acontecía en la ciudad en cada momento y proporcionan una ponderada visión de las modificaciones, tanto epidérmicas como sustantivas que se producen en la ciudad.

Sólo en el siglo XVIII se tramitan más de 3.000 expedientes en los que, lógi-

camente en su mayor parte se dedican a obras de reforma al aumento de alturas, modificaciones de fachada y otras pequeñas intervenciones entre las que cabe destacar la aparición de balcones en las fachadas que en el último tercio del siglo XVIII superan el 50% de las licencias solicitadas.

El análisis de la voluminosa transformación que generan las sucesivas actuaciones sobre los edificios se cuantifican por períodos, diferenciando los porcentajes variables de acuerdo lógicamente con las circunstancias socioeconómicas de cada momento, relacionando no sólo el tipo de obra realizada, si no evidenciando el detalle de las modificaciones efectuadas en cada una de ellas (fachadas, puertas, ventanas, aleros, cerrejerías...)

La evolución del grafismo en los proyectos es otra de las importantes evidencias que se desprenden del material inteligentemente recopilado y ordenado y muestra también una progresiva profesionalidad de los autores de los proyectos que ya a mediados del XIX suelen expresar el detalle de las carpinterías con la parte acristalada, en su caso, desde de la vivienda de una crujía hasta las que superan la veintena de balcones.

Los planos municipales muestran también, como es lógico, la evolución de su parte ornamental que esto es de los distintos estilos que se van generando, muchos de los cuales están hoy desgraciadamente desaparecidos también se

echa de menos que en la segunda mitad del 19, no se exigiese para la tramitación del expediente el estado actual del edificio, que hoy nos permitiría reconstruir las fachadas de la mayor parte de los grandes palacios que presentan en la actualidad una lectura distante de lo que fue su configuración original y que hace de calles que denominamos medievales, y no sólo por su origen, como la de caballeros, presenten hoy un carácter dieciochesco aunque oculten en su interior importantes vestigios de su pasado medieval.

La recopilación de los detalles artesanales es sin duda uno de los aspectos más importantes y novedosos del trabajo en el que a la gran cantidad de ejemplos fotografiados se añaden sus correspondientes definiciones y se ejercerá un verdadero vocabulario arquitectónico de los edificios escogiendo los ejemplos más significativos y los que mejor expresan el significado de cada una de las diferentes tipologías que fruto de la remodelación, o de la nueva planta, configuran el conjunto que hoy conocemos.

Los materiales, las técnicas empleadas, los elementos constructivos, los colores o las ornamentaciones interiores así como los herrajes son objeto de cuidadosa y esmerada selección y explicación, que en muchos casos vienen acompañadas de dibujos complementarios, en su mayoría de elaboración dos por los autores.

No estará de más resaltar que buena parte de las fotos que ilustran los dos tomos de la obra, a parte de las de edificios desgraciadamente desaparecidos son de difícil acceso, fundamentalmente los interiores por de ser de propiedad particular, y en muchos casos desconocidas en la bibliografía especializada sobre el tema lo que dota a la obra de un interés adicional.

Por último, aunque hemos puesto el acento de forma constante en la parte

gráfica de la obra, no por ello hemos de olvidar la calidad de los textos, que no son un simple relleno complementario, sino que evidencian ser consecuencia de las investigaciones previas que durante varios años han realizado sus autores y que parte de ellas se han formalizado en diversos trabajos de final de master o en tesis doctorales. Y denotan además de su elaboración teórica, una contrastada práctica profesional.

En resumen, y como se anuncia que la introducción, “la investigación realizada ha sido concebida con el objetivo de conocer para proteger conservar y restaurar. Conocer la historia construida de la ciudad y la evolución por períodos de sus técnicas constructivas y del conjunto de edificios, sus fachadas, sus interiores, sus elementos arquitectónicos. El objetivo de la protección responde a la inexistencia de un catálogo pormenorizado de cada edificio, que permite que edificios pluriseculares de gran interés se puedan demoler de forma indolente”.

Aquí es quizá donde se denuncia la falta de armonía entre nuestras normativas *urbanística* y *cultural* que en los ya largos años de trayectoria de legislación autonómica todavía no han conseguido la consecución de este instrumento específico de común protección que en otros lugares funciona ya hace tiempo con singular eficacia.

A este respecto, hay que hacer constar que ya en la LRAU, en 1994, (art. 25.2) se establecía la obligación de mantener por parte de la Generalitat un registro actualizado de todos los inmuebles catalogados con su correspondiente grado de protección. En la LUV (art. 77.5) se insistía en el tema, y hasta uno de los últimos borradores de la LOTUP se establecía que «La Generalitat mantendrá actualizado el Registro de Catálogos de Protección, sistematizando su consulta pública». Reglamentariamente se fijarán los criterios tendentes a homogeneizar la

documentación de los catálogos municipales que permita su tratamiento comparativo y estadístico a nivel regional». El mandato del mantenimiento del Registro, desgraciadamente ha desaparecido en la actual LOTUP, LEY 5/2014, de 25 de julio, de la Generalitat, de Ordenación del Territorio, Urbanismo y Paisaje, de la Comunitat Valenciana si bien nada impide que pueda crearse ese importante conveniente e indispensable instrumento de control de nuestro patrimonio arquitectónico.

Muchos son los libros que en estos tiempos actuales se publican sobre las principales ciudades europeas, explicando sus bondades y dando buena razón de sus principales monumentos, pero nunca hemos visto condensado en un libro un mayor grado de conocimiento que acoja desde la cartografía a los tratamientos de fachadas, pasando por las diversas tipologías y oficios que se van generando en los ocho siglos del periodo estudiado, hasta la distribución de las mismas, introduciendo, finalmente algunos ejemplos de edificios recientemente restaurados, mostrando las ventajas de la rehabilitación frente a la nueva planta —eso sí, desde el conocimiento contrastado— frente a las opciones comunes de vaciado y derribo que tanto se han prodiado estos últimos años.

No es un manual de restauro, no es una acumulación indiscriminada de vistas o detalles ornamentales de interés, no es un tratado de construcción, pero contiene buena parte de sus ingredientes lo que la convierte en una eficaz herramienta para el conocimiento de lo construido en el pasado y que sin duda nos ha de ayudar eficazmente a comprender mejor su futuro y realizar con mayor acierto las necesarias tareas de restauración y acondicionamiento de nuestro patrimonio arquitectónico.

Francisco Taberner Pastor



Puig, Isidro, Company, Ximo y Tolosa, Luisa
El pintor; Joan de Joanes y; su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo

CAEM Arte, Publicaciones. Edicions de la Universitat de Lleida. Lleida, 2015,
360 páginas, con ilustraciones en blanco y negro.
ISBN: 978-84-8409-765-5.

La fecunda actividad pictórica del taller de los Macip caracterizó la producción artística del territorio valenciano en pleno Renacimiento y llegó a condicionarla y a influirla de manera evidente, primero con la figura de Vicente Macip (h.1473/75- 1551) pero, muy especialmente, con la de su hijo Joan Vicent, conocido como Joan de Joanes (1503/05-1579), probablemente uno de los pintores más completos y mejor dotados de su centuria en todo el panorama peninsular. La literatura sobre este artista comenzó ya al poco de su muerte y, así, a partir del siglo XVII, se fue forjando el mito con la exaltación de las capacidades innovadoras y sobresalientes del pintor valenciano. Sin duda fue el más avezado pincel de la Corona de Aragón durante el siglo XVI, capaz de consolidar un estilo diferenciado, asimilando las novedades italianas y flamencas para erigirse como maestro de maestros. Así, con el objetivo de ensalzar su figura, diversos autores llegaron a especular sobre determinados aspectos biográficos, legitimándole —a veces de manera un tanto desproporcionada— como un ‘segundo Rafael’.

Mucho se ha escrito, desde entonces, sobre Joan de Joanes, su obra y su vida; en algunas ocasiones sin demasiado fundamento —recogiendo tradiciones orales más cercanas a la leyenda que la historia, o utilizando datos erróneos o sin contrastar— y, las más de las veces, para aportar nuevas

pesquisas o revisar las obras que se le atribuyen. Sin embargo, las diversas desamortizaciones eclesiásticas, los saqueos napoleónicos y los episodios bélicos nos dejaron un gran vacío documental y artístico, privándonos de una visión completa, que no permite que se pueda llegar sistematizar toda la obra del pintor, ni ligar todos los cabos sueltos, como tampoco verificar de forma total cuanto se ha dicho al respecto del artista. Así la figura de Joanes se ha construido a caballo entre la leyenda y la historia, a menudo inmersa en un mar de datos sueltos en el que todavía no se había puesto —de forma adecuada y crítica— un poco de orden. El presente libro viene a contribuir, esencialmente, en esta cuestión, reuniendo en un mismo volumen toda la documentación existente y disponible alusiva a la saga de los Macip (1473/75-1623), resultado de la continuada labor de vaciado de protocolos, con el fin de presentar a la comunidad científica, no sólo su transcripción, sino también una interpretación relacionada con los perfiles biográficos y la actividad laboral y artística del taller de dichos pintores. Esto permite entender más objetivamente los diversos roles del obrador y el contexto familiar, económico, social, y por supuesto artístico, en el que se desarrolló la actividad del taller, y no sólo de sus más preclaras figuras, sino también de ayudantes, aprendices y familiares.

En este sentido, el texto nos permite un recorrido analítico y crítico a través de la documentación, una visión panóptica del desarrollo y florecimiento del linaje de pintores más singular y relevante de la Valencia del Renacimiento, presentando con máxima objetividad un conjunto de evidencias que se atisban imprescindibles para la comprensión del fenómeno artístico en su contexto social y cotidiano. Este contexto se erige como un marco necesario para entender el desarrollo de la praxis pictórica en un territorio como el área valenciana, a través del prisma óptico de dos de sus máximos exponentes.

El libro se estructura básicamente en dos partes, que organizan y concretan una lectura que discurre entre la biografía, la actividad artística y la documentación histórica. En la primera parte se abordan las biografías y principales contribuciones artísticas de la familia Macip. En un primer capítulo se analizan los perfiles biográficos de sus miembros, comenzando por el de Vicente Macip, iniciador de la estirpe de pintores y figura bisagra entre la tradición pictórica valenciana del siglo XV (Jacomart, Reixach, o el Maestro de Perea), la innovación estilística de Los Osona, y las novedades cisalpinas que permearon en una Valencia abierta al Mediterráneo y orientada a Italia, con las aportaciones de figuras de la talla de Paolo da San Leocadio o Los Hernandos. La vida de Joan de Joanes

ocupa el centro del capítulo, ayudando a esclarecer aspectos que hasta ahora parecían confusos. Los autores no desdeñan la información biográfica del resto de miembros de la familia, mujeres hijos y nietos, lo que permite entender, de una manera más justa y neutral, como se ha apuntado, el contexto doméstico y familiar paralelo al ámbito laboral y productivo del taller de los Macip.

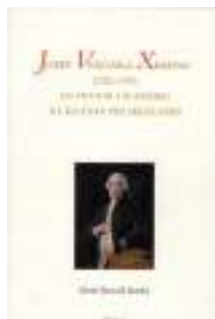
Un segundo capítulo, dentro de la primera parte, se ocupa de la actividad profesional de Vicent Macip y de su hijo, desgranado los principales encargos consignados en la documentación y que han llegado hasta nuestros días. Se aborda la realización de más de una decena de retablos, así como otras obras cruciales dentro de la trayectoria artística de Joan de Joanes y el taller familiar. La segunda parte sincretiza todas las aportaciones documentales conocidas hasta la fecha y es fruto de una compilación de diversos documentos

publicados de manera aislada, pero, sobre todo, es el resultado de una prolija labor de paciente exhumación archivística de protocolos notariales; un esqueleto documental que servirá para vertebrar, a partir de ahora, la investigación alusiva a la producción artística de esta saga. Se nos presenta una ingente relación de evidencias históricas ordenadas de manera cronológica —más de 250 documentos, de los que, al menos, un centenar son totalmente inéditos—, que abocetan, por vez primera, una biografía mucho más completa y consolidada, proyectando nuevas luces sobre la vida y obra de Joan de Joanes como heredero y continuador de la obra de su padre, y permitiendo compensar y corregir pequeños errores que la historiografía había venido arrastrando tradicionalmente acerca de estos artistas. Este *corpus* documental, revisado y ampliado constituye, pues, una renovada visión que ayuda a situar a las dos principales figuras de la familia en el

marco cronológico del devenir del siglo XVI, favoreciendo un esclarecimiento de su relación y su modo de trabajo, y ayudando a acotar y diferenciar, de una manera más sólida, las obras de padre, hijo, y taller.

Por todo ello, el presente libro supone una singular e imprescindible aportación para el estudio de la pintura valenciana —e indirectamente para el estudio de la pintura hispana— del siglo XVI, y se suma a otras contribuciones anteriores que vienen compilando la documentación existente sobre pintores o lapsos temporales de dicho territorio. Sin duda, constituirá una sólida base para perfilar las biografías de la más notable estirpe de artistas valencianos del Renacimiento y permitirá, en lo sucesivo, organizar un futuro catálogo completo y razonado de la obra de Joanes favoreciendo, además, una revisión crítica de las contribuciones historiográficas alusivas a esta saga.

Miquel Àngel Herrero-Cortell



Trescolí Bordes, Oreto
Josep Vergara Ximeno (1726-1799). Un pintor i acadèmic a l'Alcúdia del segle XVIII

L'Alcúdia, Ajuntament. Col·lecció Gent d'Ací, nº 2, 2015
105 pàgines con reproduccions fotogràfiques en color y en blanco y negro
ISBN: 978-84-606-6679-0
D.L.: V-714-2015

Conocedor —por haber compartido con la historiadora del arte Oreto Trescolí trabajos de catalogación en alguna que otra exposición de pintores valencianos— de su preparación profesional, dotes pedagógicas y capacidad de síntesis, la monografía objeto de esta reseña

se ajusta, como no podía ser de otro modo, al rigor metodológico habitual en ella, a su conocimiento y dominio de las fuentes historiográficas sobre el pintor José Vergara y, lo que resulta sumamente gratificante al lector, a la percepción hipercrítica de la joven profesora.

Cualidad esta última evidenciada en el apurado análisis —estilístico, formal, iconológico— que de la obra pintada por José Vergara para la iglesia parroquial de l'Alcúdia aborda en esta monografía, una publicación de muy esmerada presentación, editada por su Ayuntamiento

en la *colección Gent d'Ací*, cuyo breve texto introductorio lleva la firma de Robert Martínez, alcalde a la sazón de esta bella población de la Ribera.

Acotada la personalidad y fecundidad artística del pintor José Vergara (Valencia, 1726-1799) en el primer capítulo —*un artista integral en el llindar de la modernitat, convençut de la decisiva importància del dibuix en les composicions pictòriques i preocupat pels valors de la perspectiva, la profunditat i el domini anatòmic que havia après dels clàssics*—, en justa apreciación de Oreto Trescolí, el siguiente capítulo dedicado a esbozar unos apuntes biográficos sobre nuestro pintor, destacando en él su dominio de la técnica al fresco siguiendo el ejemplo de lo pintado por Palomino en Valencia hacia 1700 pero sustituyendo la aglomeración figurativa barroquizante de las composiciones del pintor cordobés por el orden y la claridad compositiva, al reinterpretar con ingredientes clásicos sugeridos por el estudio de estampas de muchas obras de los grandes maestros del Renacimiento toda aquella retórica barroca. Resulta por ello del todo convincente la apreciación de Oreto Trescolí respecto a que en la evolución de Vergara se constata el mismo cambio experimentado en el contexto artístico valenciano de la época, evolucionar desde la grandilocuencia barroca y severa a una síntesis y ligereza compositiva, galante, personificando Vergara de algún modo los ideales estéticos de una transición que se opera entre la plástica barroca y el renovado tamiz figurativo precursor del arte neoclásico.

Juzgo del mayor interés el seguimiento que de esa misma transición formula Oreto Trescolí al dilucidar en el tercer capítulo el ambiente artístico de Valencia desde mediados del siglo XVIII, polarizado alrededor de la Academia de Santa Bárbara, fiel todavía a los ideales estéticos del barroco y, sin solución de

continuidad, de la Real Academia de San Carlos, orientada ya a la sistematización y a la concepción del arte en sentido clásico, tan ligadas una y otra institución docente a los designios de Vergara en pro de la formación del artista, apartándole de inercias gremiales y educándole en una férrea disciplina que tiene su base en el dibujo, *en l'acopiament d'estampes, estàtues i dibuixos que serviren de model per a les seues clases*.

Antes de abordar el cuarto y mollar capítulo del libro, el dedicado a explicar la significativa y ambiciosa intervención de José Vergara en la iglesia parroquial de San Andrés de l'Alcúdia, constata la autora esta reveladora realidad, a toda luces clave para entender el cambio que se estaba fraguando justo en la década de los años sesenta del setecientos, entre una y otra estética: *o el que és el mateix, entre el projecte acadèmic de Santa Bàrbara i el de Sant Carles, arriba a haver-hi un món, dues visions enfrontades en la dicotomia ornamentació-sobrietat, que prenen carta de naturalesa precisament en l'església parroquial de l'Alcúdia*, pues, siguiendo tan interesante cita, *en aquesta arrelen en pocs anys ambdues tendències, materialitzades en la capella i en el temple respectivament, de la mà del mateix artífex Josep Vergara*.

Distinguiendo pues las sutiles diferentes propuestas formales entre lo plasmado en la capilla de la Comunión a partir de 1762 —las cuatro pechinas de la cúpula con las figuras de las heroínas bíblicas Ester, Judit, Miriam y Rut, dos óvalos pintados al óleo situados sobre las puertas del presbiterio con las efigies del Salvador y la Virgen, el lienzo bocaporte que cubría el nicho del altar mayor donde se representa a la *Mare de Déu de l'Oreto*, patrona de la población, pintura conservada desde antiguo en colección particular, y otras dos composiciones murales, situadas

sobre la puerta de acceso a la sacristía y sobre la de la propia capilla de la Comunión, representando respectivamente, *La imposición de la casulla de San Ildefonso por parte de la Virgen y Melquisedec ofreciendo el pan y el vino a Abraham*— (durante la guerra desaparecieron los dos lienzos de los muros laterales sobre *Las bodas de Caná* y *La última comunión de la Virgen*), de una parte, y lo comenzado a pintar dos años después en las bóvedas y pechinas de la cúpula del templo, de otra, en este caso todo un programa iconográfico dedicado a la vida y glorificación de su titular, San Andrés Apóstol, Oreto Trescolí analiza pormenorizadamente las respectivas figuras y composiciones, señalando particularidades formales y el conocimiento por parte del artista valenciano de grabados sobre composiciones de pintores como Guido Reni, Agostino Carracci, Francesco Solimena y otros cuyos temas afines a lo pintado por Vergara éste supo reinterpretar con frecuencia. Inspirándose pues en esos y otros pintores cuya obra difundiera la estampa calcográfica, a cuyo acopio dedicara tantos afanes Vergara en provecho propio y de sus alumnos, —Oreto Trescolí subraya ser tributarios los frescos de la iglesia de l'Alcúdia de lo pintado en las bóvedas de *Sant'Andrea della Valle* o de San Gregorio el Grande, ambas en Roma, por Mattia Preti y Domenichino o por este último y Guido Reni, respectivamente, sin olvidar el grabado que reproduce *La crucifixión de San Andrés*, cuadro de 1729 existente en la catedral de Milán. Respecto a las fuentes iconográficas que subyacen en todas estas pinturas, la autora nos recuerda pasajes de las Sagradas Escrituras y de la *Legenda Aurea*, especialmente, pero también del apócrifo intitolado *Hechos gnósticos*.

La convergencia en la construcción de la iglesia parroquial de San Andrés de l'Alcúdia de artistas académicos cómo

los arquitectos José Vilar de Miralles y Antonio Gilabert, el escultor Pedro Juan Guisart o el propio José Vergara no hubiera sido posible sin la decidida intervención de éste como promotor fundamental de ambas academias, la de Santa Bárbara y la de San Carlos, tan ligadas una y otra al mecenazgo del arzobispo Don Andrés Mayoral, impulsor de la construcción del grandioso templo, y a la del regidor de l'Alcúdia

Don Francisco Navarro Madramany, otro de los principales responsables de la consolidación de la Academia valenciana de las Tres Nobles Artes, circunstancias que subraya Oreto Trescolí en su documentado trabajo y me complace en resaltar.

Miguel Ángel Catalá



Valdivieso González, Enrique
Francisco de Herrera El Mozo. Entre Sevilla y Madrid

Diputación de Sevilla, 2015. Colección de Arte Hispalense, nº 105.
201 páginas de texto con ilustraciones
ISBN: 978-84-7798-378-1

Un nuevo y cuidado título ha aparecido dentro de la Colección de Arte Hispalense, (núm. 105) editado por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla.

Nos referimos a *Francisco de Herrera El Mozo. Entre Sevilla y Madrid*, del que es autor el profesor Enrique Valdivieso, que lo dedica a la memoria de Alfonso E. Pérez Sánchez, uno de los más prestigiosos historiadores del arte español de estos últimos tiempos, fallecido en el 2010.

Se trata de la primera monografía que incumbe a uno de los más importantes pintores españoles del Barroco, que, por sus dotes artísticas, la plasmación de formas plenamente barrocas, aparatosas y dinámicas, impulsó el proceso pictórico hispánico de la segunda mitad del siglo XVII.

La obra que reseñamos, se halla estructurada en cinco amplios apartados, a saber:

–Perfil biográfico, Francisco de Herrera «el Mozo» (Sevilla, 1627-Madrid, 1685), era hijo de Francisco de Herrera «el Viejo» destacado pintor sevillano, realizando su formación en el taller paterno, viajó a Roma donde estudió a los grandes maestros, en 1650 está documentado en Madrid donde establece su residencia y empieza a recibir encargos importantes, nuevamente en 1655 vuelve a su ciudad natal donde también recibe encargos importantes y donde contribuye a la fundación de una academia de pintores junto con Murillo; de vuelta a Madrid pronto se le concede el título de pintor del rey y como consecuencia la realización de trabajos y de visuras para la corona; falleció relativamente joven con 58 años y con una carrera llena de reconocimientos, sus compañeros destacaban su gran ingenio y habilidad.

–Entre Sevilla, Roma y Madrid. Se describen los ambientes artísticos que vivió

en cada una de las ciudades, cuando llega a Madrid el año 1650 trae consigo unos conceptos pictóricos totalmente renovadores, que le supusieron el reconocimiento por parte de los artistas y la corte, su obra se caracteriza por un gran dinamismo, aparatosidad, pincelada ligera, transparente y de grandes efectos lumínicos.

–Cronología de la trayectoria vital del pintor.

–Obra pictórica. Se conservan muy pocas obras, en un primer apartado el autor sitúa las firmadas, documentadas y atribuidas, así tenemos: Santa Catalina de Siena ante el papa Urbano VI, El triunfo de San Hermenegildo (1654) perteneciente al retablo mayor de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Madrid, El triunfo de la Eucaristía perteneciente a la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla, Éxtasis de San Francisco (1657)

perteneciente al retablo de la capilla de San Francisco de la Catedral de Sevilla, Santo Tomás de Aquino, pinturas del retablo del convento del Corpus Christi de Madrid, pinturas del retablo de Nuestra Señora del Cubillo en Aldeavieja (Ávila), pinturas del retablo de San José en la iglesia parroquial de Aldeavieja, pinturas de la capilla de Nuestra Señora de los Siete Dolores de la iglesia de Santo Tomás de Madrid, El sueño de San José (1665) procede del remate del retablo de la capilla de San José en el Colegio de Santo Tomás de Madrid, en un segundo las Obras Citadas.

-Y finalmente el dedicado a los Dibujos, muchos de ellos conservados en instituciones museísticas, destacando, entre otros, dos dibujos escenográficos de la Biblioteca Nacional de Viena, fechados en 1672, "Alegoría de Carlos II y de su madre Mariana de Austria" (1668), "Gloria de ángeles músicos".

En palabras de Enrique Valdivieso, «ha sido, por lo tanto, la permanente y

profunda admiración que siempre he tenido por la personalidad artística por Francisco de Herrera el Mozo la que me ha movido, finalmente, a dedicarle esta pequeña monografía, que resume todo lo conocido hasta ahora de este pintor y en la cual he podido añadir mis propios análisis y comentarios acumulados a través de tantos años. Como artista poco dado a la pintura, fueron muy escasas las obras que ejecutó, ya que en sus pretensiones creativas pensaba que el arte manual no era propio de gentes como él, que poseía el título de don y al ser un escalón mínimo dentro de la jerarquía de la nobleza, consideraba que no era un trabajo adecuado para una persona de su categoría. Rechazó, por lo tanto, el concepto artesanal que irremediablemente lleva la pintura y apostó por alcanzar altos principios artísticos más cercanos a la actividad intelectual, a las teorías y a los conceptos»

Ramón Ribera Gassol