

# *IV. Recensiones de libros*

*Coordinadas por*

**Javier Delicado**

**Historiador del Arte - Universitat de València**



**Castiñeiras González, Manuel Antonio (ed.)**

***Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus.***

---

Almería. Círculo Rojo Editorial, 2017. Docencia o aprendizaje. Historia.  
420 pàgines amb figures en blanc i negre i làmines a color.  
ISBN: 978-84-9160-336-8.

---

L'interessantíssim, heterogeni i suggerent llibre que referenciem i que ens descobreix l'artista medieval com un personatge social, en molts casos versàtil i multidisciplinari i amb una xarxa de connexions riques i complexes, sorgeix arran de la celebració, el propassat mes de novembre de 2014 a la Universitat Autònoma de Barcelona i al Museu Episcopal de Vic del Primer Simposi *Magistri Cataloniae. Artista anònim, artista amb signatura. Identitat, estatus i rol de l'artista en l'art medieval*. Un congrés en el qual amb la participació de reconeguts especialistes de diverses universitats espanyoles i europees (Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Fribourg, Universitat de Tarragona, Universitat Politècnica de València, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, etc.) es proposava reflexionar sobre el treball, la formació, el perfil i la mobilitat dels artistes en l'Edat Mitjana, així com sobre la seua relació en l'esfera social, debatent-se també aspectes relacionats amb les seues tècniques, la seua condició eclesiàstica o laica, el recurs als models o la importància de l'itinerància en el seu aprenentatge.

Tot soplujat pel projecte d'investigació de la UAB *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos*

*XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE (MICINN-HAR2011-23015)*, que pretén analitzar el treball, la formació, l'aprenentatge i l'organització dels pintors (miniaturistes, pintors sobre taula i mural), escultors i arquitectes medievals, i també la qüestió dels comitents, i reconstruir la xarxa de processos artístics mitjançant els seus agents principals (artistes, comitents, públic), treballant-se així mateix en la creació del primer índex digital d'artistes catalans *Índice Magistri Cataloniae*, tot dirigit pel Dr. Manuel Castiñeiras González, qui també és l'editor científic d'aquesta publicació i qui fa la presentació del llibre. Un total de vint són els articles que es recullen en el volum que comentem, que han estat agrupats en cinc parts diferents. I *La llegendes i el retrat de l'artista*; II *La signatura de l'artista*; III *Formació, itinerància i "biografia" de l'artista*; IV *Rols professionals dels tallers medievals* i V *Els comissionats i les arts*.

En la primera part, *La llegendes i el retrat de l'artista* s'aborden els models de la imatge de l'artista, sempre condicionat per la peculiar concepció de l'obra d'art medieval com una ofrena anònima i col·lectiva a Déu. Així Manuel Castiñeiras ("Autores homónimos: el doble retrato de "Mateo" en el Pórtico

de la Gloria") s'apropa al tema analitzant diverses figures del Pórtico de la Gloria, considerades com un autoretrat del mestre Mateo, reivindicant en una d'elles i des d'un punt de vista simbòlic, el seu caràcter d'artista. Mentre per la seua banda Michel Bacci ("San Luca come Petrarca: visioni dell'artista-letterato nell'Evangelario di Giovanni da Opava (1368)", a partir de les miniatures d'un evangeliari de la Biblioteca Nacional de Viena de 1368, que mostra tres representacions de sant Lluc, investiga el significat del programa, el qual posa l'èmfasi en el Lluc erudit més que no pas en el pintor i analitza la seua imatge, la qual evoca característiques compositives i iconogràfiques que suggereixen directament imatges contemporànies de famosos literats.

La segona part, titulada *La signatura de l'artista*, examina diferents aspectes del fascinant món de la signatura de l'artista medieval, des de l'origen de la fórmula controvertida de *me fecit*, com fa Jacqueline Leclerc-Marx ("La "signature" au Moyen Âge. Mise en perspective historique") aportant nombrosos testimonis, fins al tòpic, encara existent, de l'analfabetisme de l'artista romànic, la competència del qual, pel que fa a habilitat d'escriptura, coneixement del llatí i lectura, sembla era molt més gran

del que s'ha afirmat fins ara a la vista del material aportat per Emilie Mineo ("L'Artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques").

Qüestió aquesta, la de l'analfabetisme que, per al cas concret de Siena i en la baixa Edat Mitjana és tractat per Giampaolo Ermini ("Opere firmate nell'arte italiana Medioevo: il caso di Siena, tra alfabetismo degli artisti ed errori presunti"), el qual i a partir d'una àmplia mostra de fonts escrites i la relació entre artistes, signatures d'artistes i escriptura, demostra l'alt grau d'alfabetització existent entre els artistes d'eixa localitat als segles XIII i XIV, així com l'ús de codis lingüístics particulars sota les signatures. Per la seua banda Anastasios Papadopoulos ("Signatures of Byzantine Painters in Macedonia: deciphering the Astrapades code") estudia la peculiar manera de signar dels pintors bizantins Michele Astrapas i Eutychios, - els quals van deixar les seues signatures en cinc esglésies diferents de la zona de Macedònia -, en relació amb les fórmules de producció artesana d'orfebres i terrissaires, que fa possible hipotetitzar la participació de tots dos en la decoració de l'església de Protaton en Karyes (Mt. Athos).

*Formació, itinerància i "biografia" de l'artista* és l'epígraf de la tercera part del llibre, en la qual es tracta el problema específic de la formació dels artistes. Així Térence Le Deschault, ("Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística") reflexiona sobre l'important paper de la memòria visual en l'escultor romànic allà pels volts de 1100, i la transcendència que per a la migració de models tingueren els viatges dels artistes, tot a partir d'un cas molt controvertit; la comparació entre el capitell de l'avar del transsepte de Compostel·la i el timpà de Santa Fe de Conques. Mentre que per la seua banda, Lorenzo Carletti

("Un pittore del Trecento tra storia e letteratura: Buonamico Buffalmacco i "sua compagni") tracta la biografia del famós pintor florentí Buonamico Buffalmacco, un dels pocs artistes medievals el nom del qual apareix sovint esmentat en la literatura del seu temps (el *Decameró* de Boccaccio i el *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti), per concloure que molts dels "llocs comuns" aplicats a la personalitat de Buffalmacco estan molt a prop del perfil de l'artista renaixentista. La quarta part, sota l'epígraf *Rols professionals dels tallers medievals*, es divideix en dos, tractant-se de manera separada la pràctica de la pintura i l'organització del taller. Així en el cas de la pintura, Anne Leturque ("La réalisation d'un décor peint monumental: des outils, des savoirs et des savoirs-faire"), aprofundeix en les habilitats necessàries que calia tenir un pintor (muntatge de bastides; enguixat de paret; dibuixos preparatoris, preparació de pigments i aglutinants, etc, etc) per a l'elaboració de les pintures murals, segons especifiquen els tractats i permeten les observacions directes dels murals catalans. Mentre que per la seua banda Anna Orriols ("La miniatura en diàleg amb l'entorn: intercanvis artístics als *scriptoria* romànics catalans") analitza el paper fonamental de la miniatura per entendre els processos creatius d'altres tècniques, com el brodat, la pintura sobre fusta, l'arquitectura, l'escultura o la joieria en la Catalunya romànica, proporcionant nous suggeriments que de tant en tant arriben més enllà del camp particular de la il·luminació manuscrita. Aurora Rubio i Maria Antonia Zalbidea en ("L'ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d'En Bou") tracten sobre la identificació de models mitjançant el traçat de formes i decoracions, la tecnologia dels materials, i la tècnica amb la qual els artistes van dur a terme el treball,

tot encaminat a configurar i confirmar l'existència d'una circulació de dibuixos i dissenys, així com la seua difusió i transmissió en el procés creatiu i executiu de les pintures murals gòtiques en territori valencià. Existència i ús de patrons i models que confirmen Mireia Campuzano i Cèsar Favà ("Els *Planys sobre Crist mort* de Joan Mates i els procediments de seriació en els tallers pictòrics del gòtic català") en estudiar les dues versions del plany sobre crist Mort de Joan Mates i constatar els procediments de seriació en motius decoratius presents en les dues obres, conclouent que la qüestió del treball seriàt en els tallers pictòrics catalans de la baixa edat mitjana degué constituir un fet habitual i útil.

L'organització del treball en els grans tallers medievals, en concret en els catedralicis, perfectament estructurats i amb la participació de diferents agents que assumien diferents rols és l'aportació que realitza Carles Sánchez ("Organización y perfiles profesionales en los talleres catedralicios de la Corona de Aragón (s XII-XIII)", analitzant-se detingudament el concepte d'*operarius* entre els picapedrers, escultors i constructors que participen, així com les seues categories (mestre, expert, aprenent). Mentre per la seua banda Joan Duran-Porta ("Els orfebres a la Catalunya plenomedieval") reflexiona sobre el desenvolupament i treball dels orfebres del romànic català a partir dels testimonis documentals, incidint en la gran diversitat de tipus i d'experiències d'aquests, així com en la multiplicat d'elements que caracteritzen l'orfebreria de l'època, on tot sembla factible, i que s'anirà esvaint progressivament a mesura que la tasca dels orfebres i el seu "estatuts" professional es concrete més i més durant el segle XIII.

Finalment, en la cinquena part (*Els comissionats i les arts*) s'aborda el paper omnipotent dels patrons medievals,

personatges normalment connectats amb cases reials i amb ordres eclesiàstiques, en molts casos els veritables 'autors' d'aquests treballs, i en els quals les dones tingueren també un paper protagonista notable. Així Marco Rossi ("Li committenze di Ariberto da Intimiano e le Botteghe di pittori e di miniatori a Milano nella prima metà del secolo XI") analitza el paper fonamental de la Catedral de Milà en la formació de pintors, especialment en el context de l'escola episcopal promoguda per Ariberto de Intimiano bisbe de Milà des de 1018 fins a 1045, on s'educava els nens en el *diversarum Artium*. Mentre per la seua banda Avital Heyman ("Un reto para el 'taller de Melisenda': la decoración de Santa María en el Valle de Josafat y el proyecto monumental de la Jerusalén cruzada") aporta una nova contribució sobre el paper de la reina Melisenda (1105-1161) de Jerusalem com a ideòloga d'un itinerari

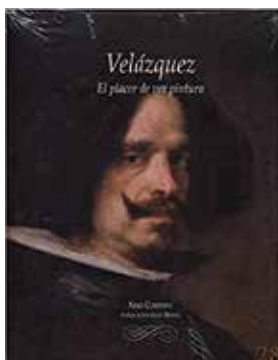
monumental en els sants llocs, a partir del cas poc conegut de la decoració pictòrica d'una sala de croats amb la representació de la Deesis (exposada en el Museu d'Israel, Jerusalem), formant part de l'Abadia de la Tomba de la Mare de Déu en el La Vall de Josafat. Incidint en el tema Verònica Abenza, ("Mujeres y artistas: un género subestimado?") aborda, des de la perspectiva de gènere, les estratègies de la reina Estefanía de Nájera per exercir el seu patrocini artístic i polític sobre el regne de Navarra en benefici del seu fill Sancho, remarcant el paper i importància de la reina com a motor de renovació estilística.

I finalment, E. Liaño ("Aloy de Montbray o cómo trabajar para el rey, la nobleza y la iglesia en el siglo XIV") estudia el treball i encàrrecs de l'escultor Aloy de Montbray, membre que fou de l'obrador parisenc de Jean Pein de Huy i el proposa com a exemple d'artista protegit

pel rei i per altres membres de l'alta noblesa, la qual cosa li permeté mantenir viu l'obrador i sobreviure.

Un complet i utilíssim índex- onomàstic i toponímic -, amb la bibliografia i fonts emprades, completen aquest profitós volum, del qual és impossible assenyalar tots els aspectes d'interès que recull i que ens apropen, mercès al saber aprofundit que els diversos autors tenen d'aquesta matèria al coneixement, més i millor de l'activitat, el món, la personalitat, les relacions, etc..., de l'artista medieval. Una obra, a més a més, que ha aparegut en un moment molt propici, puix sembla que hi ha una demanda en l'estudi i investigador d'aquesta classe de treballs i que esperem marke una línia de productes fructífers i necessaris en els estudis de caràcter social de la història de l'art medieval.

**Ferran Olucha Montins**  
**Museu BB. AA. Castelló**



### **Company Climent, Ximo. Prólogo de Jonathan Brown**

*Velázquez y el placer de ver pintura.*  
 Universitat de Lleida. Editorial Milenio y CAEM, 2018.  
 174 págs. con ilustraciones en color  
 ISBN: 978-84-9743-814-8

Diego Velázquez es, sin duda alguna, una de las grandes figuras del arte universal. Pero, a diferencia de otros, su obra y su biografía han sufrido altibajos en su aprecio debido a los cambios en las consideraciones estéticas y en las conformaciones del gusto a lo largo de los tiempos. En este ámbito cabe

destacar que, aunque es bien conocido que su primera biografía fue incluida por el pintor y tratadista Antonio Acisclo Palomino (1655-1726) en el tercer volumen (1724), de "El museo pictórico y escala óptica", durante todo el siglo XVIII, su figura y su pintura, como la de la gran mayoría de los pintores del

barroco español (a excepción hecha de Murillo), fue ocupando un espacio muy secundario en beneficio de la realizada por los autores foráneos, predilectos del nuevo gusto de los borbones: Ranc, van Loo, Giaquinto, Mengs o el Tiépolo.

Fue a mediados del siglo XIX, cuando la figura de Velázquez fue retomada

especialmente. Circunstancia en la que caben destacar las afirmaciones de Eduard Manet reflejadas en sus cartas después de visitar el Museo del Prado en 1856, asegurando que encontró en él “la realización de mi ideal en pintura”, calificándolo como “el pintor de los pintores”.

Ya en pleno siglo XX, una vez reconocido como un amplio antecedente de la modernidad, su obra ha sido atendida por centenares de artículos y decenas de monografías, recuperando una historia injustamente perdida; pero, en general, caminando a través del ensayo, e inevitablemente, de la “interpretación”. En este ámbito, existen a mi juicio, dos antecedentes de excepción: el de Ortega y Gasset, que entre 1943 y un ciclo de conferencias de 1947, escribió: “Papeles sobre Velázquez y Goya”, que publicó un poco después en *Revista de Occidente* (1950); y las famosas reflexiones del filósofo y pensador Michel Foucault (1926-1984), acerca de *Las Meninas*, incluida en su libro “*Las palabras y las cosas*” (1966), que han creado un precedente del que no han podido sustraerse los trabajos posteriores.

Cito estos aspectos, porque aparecen ampliamente comentados en la bibliografía que Ximo Company maneja, entre otras importantes que conoce bien y que orilla con cuidado y elegancia, porque lo que reivindica es contemplar, invitando a la complicidad ante el encanto y la naturalidad del maestro sevillano.

A lo largo de la historia existen cuadros maestros que por distintos motivos aún son tomados como indescifrables. Como es bien conocido, entre otros, de *El Bosco*, de Leonardo y de Picasso. Pero entre ellos hay dos que en los últimos doscientos años han ido acaparando un interés mayor: “*La Tempestad*” de Giorgione, y “*Las Meninas*”, que no es otra cosa que un interior del Alcá-

zar. Ante esas cuestiones, la tesis que, sin ser explícita, el autor nos plantea en este libro, es de fácil comprensión: ¿es necesario, acaso, disponer de muy complejas reflexiones para disfrutar de la pintura? ¿O, por el contrario, podemos descubrirla a través de “contemplar” utilizando lo que él, poéticamente, denomina como “los ojos del alma”? Saturados de procedimientos analíticos, tanto desde el punto de vista físico-químico, como del conceptual, nos requiere a una síntesis emocional al uso de la que percibimos al disfrutar la música; por ello nos propone el ejercicio a través de “una buena porción de tiempo tranquilo y sosegado”, reivindicando una lectura en la que fluya la percepción, sin renunciar a lo que suponga como experiencia individualizada en cada uno.

Tal parece, que aunque la experiencia previa es un acervo del que no nos debemos desprender, no debería irrumpir en aquel ámbito sensible que la obra nos plantea, lo que no deja de ser una situación nada fácil de conseguir por los distintos aspectos que se interponen en ello, oscilando, entre la disposición de tiempo, hasta la inmanencia de un subconsciente individual que forma una parte inseparable de nuestro modo de entender.

Por tanto, lo que Ximo Company proyecta, no es solo una reflexión sobre Velázquez, sino que va más allá, proponiendo una distinta actitud general acerca de la percepción estética, de tal suerte, que se pueda extrapolar a toda la historia del arte.

Uno de los puntos fuertes de su libro es, precisamente, que está escrito por un historiador de arte que se ha pasado la vida investigando, entretanto dirige en estos momentos uno de los centros de estudio más destacados de España, en la *Universitat de Lleida*.

Para objetivar sus reflexiones, Ximo

Company ha realizado en el volumen una cuidadosa selección de obras velazqueñas, sobre las que nos invita a mirar, a contemplar y a disfrutar. Sin embargo, lo más interesante, a mi juicio, es su voluntaria y consciente variedad, porque aunque sitúa en el centro a “*Las Meninas*” (1656); a través de once epígrafes sucesivos, aparecen pinturas tan espirituales como el “*Cristo de San Plácido*” (1632) o la “*Coronación de la Virgen*” (1635-36), junto a otras de una dureza inmanente: “*Esopo*” (1638) y, especialmente, “*El bufón Calabacillas*” de 1635-1639. Un personaje cruelmente utilizado y que hoy nos inspira compasión.

Estamos, pues, ante un libro escrito con una claridad palmaria, de muy fácil comprensión, en el que se evidencia la experiencia del autor como docente. Una obra que irrumpe ante la analítica estructural de la crítica moderna, y que, por tanto, invita a la reflexión.

Una edición muy cuidada que adjunta una extensa bibliografía con anotaciones explícitas originales, que introducen, ampliamente, en la comprensión. Con un diseño acertado y una oportuna portada en la que el “*Autorretrato*” velazqueño, es de tal expresividad y verosimilitud, que nos invita a penetrar en la lectura.

Entretanto, el prólogo de Jonathan Brown es una apoyatura perfecta para introducirnos en una materia tratada de un modo distinto y que él justifica y comparte.

**Manuel Muñoz Ibáñez**  
**Presidente de la Academia**



**Dufrenne, Mikel**  
***Fenomenología de la Experiencia Estética***

---

PUV. Universitat de València (PUV,2017). Col·lecció "Estètica & Crítica" nº 41.  
528 pàgines.

Proemio de Román de la Calle. Traducción de R. de la Calle, Carmen Senabre y Amparo Rovira.

ISBN-978-84-9134-221-2.

D. L.: V-3475-2017.

---

Mikel Dufrenne (Clermont-de-l'Oise, 9 de febrero 1910—París, 10 de junio 1995) defendía su tesis doctoral, en 1953, frente a un prestigioso tribunal, de excepcionales especialistas: Etienne Souriau (1892-1979), Gaston Bachelard (1884-1962) y Vladimir Jankélévitch (1903-1985). El tema de su ambiciosa investigación se centraba en la propuesta de una fenomenología de la experiencia estética. Ese mismo año aparecería, en dos volúmenes, en PUF, su fundamental *Phénoménologie de l'expérience Esthétique*, obra que ahora se reedita, en su versión castellana, con la admiración crítica y el respeto filosófico que este texto merece, convertido, efectivamente, en un clásico de la literatura estética contemporánea.

Es significativo que Dufrenne fuera tempranamente alumno del célebre Alain —Émile-Auguste Chartier (1868-1951)—, que era profesor en el liceo Henri IV de París. Alain, filósofo y periodista, era y es conocido por el seudónimo con el que firmaba sus artículos en prensa y también sus libros; de fuerte personalidad influyó en Dufrenne, como también lo había hecho con muchos de sus alumnos, tales como Raymond Aron (1905-1983), Simone Weil (1909-1943) o Georges Canguilhem (1904-1995).

La orientación docente que resolutivamente quiso hacer suya, desde muy pronto, condujo, asimismo, a Mikel Dufrenne a prepararse, como paso siguiente, en la prestigiosa École Normal Supérieure, finalizando tales estudios en el año 1929 y completando luego su trayectoria con la obtención del título de Agregado en Filosofía, ya en 1932.

Seguidamente, su inclinación investigadora se centró, de forma fundamental, en el ámbito de la estética filosófica, aunque proyectada, doblemente, tanto en torno a *la estructura de la obra de arte* como en las claves constitutivas de *la recepción estética*. En ambos casos, optó por profundizar, decididamente, en la orientación fenomenológica husserliana, aplicando, de manera prioritaria, los resultados de tal metodología al hecho artístico, pero también a la naturaleza y sus paisajes y a los objetos del entorno utilitario y cotidiano. De hecho, cabe subrayar, de manera global, que el pensamiento de Dufrenne irá evolucionando desde la reflexión estética sobre el arte, como impronta definitoria inicial, hacia una filosofía de la naturaleza.

Tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial —en la que se alistó y cayó prisionero— le encontramos preso en Alemania y estudiando la filosofía de Karl Jaspers (1883-1969) junto con su

amigo Paul Ricoeur (1913-2005). Luego, una vez liberado, volverá, de nuevo, inmediatamente a sus investigaciones estéticas, de base esencialmente filosófica, adentrándose, por ejemplo, en textos de György Lukács (1885-1971) y Theodor Adorno (1903-1965), junto con los de Edmund Husserl (1859-1938).

Ampliará además sus estudios, interdisciplinariamente, sobre psicología, lingüística y comunicación, sin dejar tampoco de acercarse, con paralela constancia, al dominio de la cultura artística, testimoniando así sus intereses no solo en las artes plásticas y las artes visuales, sino también en la música y la literatura. De hecho, su mirada fenomenológica exigirá este constante diálogo aplicado, durante toda su trayectoria, con las distintas manifestaciones artísticas.

Investigación y docencia se materializarán en sus numerosas publicaciones y en su actividad como profesor, que ejercerá, desde 1953, en la Universidad de Poitiers (región de Nueva Aquitania) y, desde 1964 hasta 1974, en la Universidad de Nanterre (región de la Isla del Sena). Sumamente activo y entregado a sus especializados intereses de estética y filosofía del arte, colaboró, formó parte de los equipos de edición y también

dirigió la prestigiosa *Revue d'Esthétique* (fundada en 1948), entre los años de 1960 a 1994 y presidió asimismo la *Société Française d'Esthétique*, desde 1971. Un dato que manifiesta elocuentemente el prestigio de Mikel Dufrenne, desde el seno de su especialidad, es que dicha sociedad ha estado presidida históricamente por figuras como Victor Basch (1863-1944), Charles Lalo (1877-1953), Raymond Bayer (1898-1959) y el ya citado Etienne Souriau, como antecedentes suyos, y por Marymonne Saison, desde 1994, como su sucesora en la responsabilidad del cargo. Nombres, pues, todos ellos imprescindibles, en la historia de los estudios estéticos propios del contexto francés.

Dufrenne había publicado, como ha quedado dicho, su *Fenomenología de la Experiencia Estética* en 1953, justo en el ecuador de su vida y ocupará el resto de su trayectoria investigadora en la ampliación del espectro de sus trabajos filosóficos y estéticos, surgidos en torno a esta aportación, fundamental en su propio itinerario.

En *Publicacions de la Universitat de València* –agotada hace mucho tiempo ya la primera edición castellana de esta obra, aparecida en Valencia, en 1981, gracias a la histórica editorial Fernando Torres, Colección “Aesthetica”– se ha decidido reeditar nuevamente la publicación, tras revisar su versión, en los fondos de la especializada Colección “Estética & Crítica”. Colección, por cierto, recientemente galardonada por parte de la UNE (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) con el reconocimiento de ser votada, por un jurado independiente, como la “mejor colección universitaria” del momento.

De hecho, el creciente interés que, durante la transición española se despertó por la estética y la filosofía del arte, benefició, sin duda, la fortuna crítica de esta obra. Tesis doctorales sobre este

ámbito fenomenológico, aplicación del método en el dominio de la crítica de arte, docencia sobre el tema en varias universidades (en especial Valencia, Granada y Santiago de Compostela, siguiendo sus textos) y nuevas investigaciones fueron objetivos paulatinamente consolidados.

Ampliamente agotada la publicación de esta obra clave de Mikel Dufrenne, 35 años después de que apareciera su primera edición castellana, se ha decidido ponerla de nuevo en circulación, en nuestro contexto cultural, desde el Servei de Publicacions de la Universitat.

\* \* \*

Como reacción, principalmente ante los distintos tratamientos empiristas de raíz positivista y frente al marcado psicologismo, el método fenomenológico –tras Husserl– supuso un replanteamiento fundamental. Una vuelta a *las cosas mismas* (*zu den Sachen selbst*), procediendo mediante la *Wesensintuition*, para captar su naturaleza general (su esencia) a partir de un caso particular, poniendo provisoriamente «entre paréntesis» –de modo reductivo– no sólo la existencia misma del objeto que se estudia, sino también todo el bagaje de virtuales conocimientos y experiencias previas, a él adscribibles, con el fin de «dejar surgir» tan sólo lo que en cuanto puro fenómeno se hace presente a la conciencia, como *centro referencial de la intencionalidad*.

El pensamiento estético no tardó en percatarse de que aquel enfoque, que subrayaba metodológicamente el carácter intencional de la conciencia y la intuición esencial de los fenómenos, podía ser un adecuado camino para desarrollar sus propias investigaciones, dada la singular relevancia y el especial énfasis que la *relación objeto-sujeto* asumía dentro de esa perspectiva.

Los hechos estéticos y su problemática

quedarán así, como es lógico, «reducidos» –aunque no perentoriamente–, desde las coordenadas fenomenológicas, al interés que los objetos correspondientes despertaran, en tanto que catalizadores intencionales de los diversos procesos que los sujetos, frente a ellos, desarrollan.

En este sentido la Estética fenomenológica será prioritariamente de base objetivista, y a partir de tales posibilidades se atenderá a la descripción de la estructura de las obras, a la investigación de su relación de aparecer (*Erscheinungsverhältnis*), así como al análisis del acto propio de la experiencia estética, coronándose el programa –según los casos– con un decantamiento ontológico (tácito o explícitamente formulado) y/o con una virtual dimensión axiológica.

Desde este contexto, en el que al término «fenomenología» subyace, actualmente, una noción genérica, que indica no tanto –ni exclusivamente– un *método sistemático*, sino más bien una *amplia orientación*, cabe encontrar también múltiples enlaces con otras modalidades de investigación.<sup>1</sup> Pero al margen incluso de esta flexibilidad metodológica, que nos llevaría a rastrear y descubrir planteamientos, de algún modo afines o conexiones diversas con otras opciones, justo es subrayar –por su propia significación– el peso específico de la nómina de pensadores que han accedido, desde las coordenadas fenomenológicas, al ámbito de la Estética, entre los que cabe destacar figuras relevantes como Moritz Geiger (1880-1937), Nicolai Harmann (1882-1950), Roman Ingarden (1893-1970), Mikel Dufrenne, Guido MorpurgoTagliabue (1907-1997) o Dino Formaggio (1914-2008) entre otros.<sup>2</sup>

A este respecto, la diversificada actividad filosófica de M. Dufrenne (París, 1910-1995) se ha movido, con perso-

nal holgura y propia iniciativa, dentro del amplio marco general, ya indicado, constituido por los planteamientos fenomenológicos, aproximándose muy especialmente a lo que, cabría calificar —en el seno de la «fase francesa» de esta orientación del pensamiento— como opción existencial.

En efecto, entre la «fenomenología trascendental» específicamente husserliana y la posterior «fenomenología hermenéutica», Dufrenne opta claramente por seguir más de cerca —aunque introduciendo oportunos recursos— las líneas establecidas a este fin por J. P. Sartre (1905-1980) y M. Merleau-Ponty (1908-1961), admitiendo que si el quehacer fenomenológico consiste básicamente en la «descripción que apunta a una esencia, entendida ésta, en sí misma, como significación inmanente al fenómeno y dada en él», sin embargo, este descubrimiento de la esencia hay que conseguirlo paulatinamente «por un paulatino desvelamiento y no por un salto radicalizado de lo conocido a lo desconocido. Debiendo aplicarse la fenomenología antes que nada a lo humano ya que la conciencia es conciencia de sí: y ahí radica el modelo del fenómeno, en el aparecer como aparecer del sentido en sí mismo».

Fiel a tal presupuesto existencial —aunque sin desdeñar otros supuestos complementarios como tendremos ocasión de constatar— M. Dufrenne ha centrado sus numerosas investigaciones principalmente en tres dominios (así como en sus mutuas intersecciones complementarias):

a) El ámbito de la Estética: *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), *Le Poétique* (1963), *Esthétique et Philosophie* (1967-1976), *Art et Politique* (1974), *L'œil et l'Oreille* (1987).

b) La Antropología filosófica: *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*

(1947),<sup>3</sup> *La personnalité de base, un concept sociologique* (1953), *Pour l'homme: Essai* (1968).

c) La Filosofía: *La Notion d'a priori* (1959), *Language and Philosophy* (1963), *L'inventaire des a priori* (1981). Así como también otra serie de obras, tales como *Jalons* (1966), que recoge y unifica un conjunto de ensayos o *Subversión / Perversion* (1977),<sup>4</sup> lo cual nos puede dar una idea aproximada de su amplia e intensa personalidad filosófica.

Desde las coordenadas de este comentario hemos de ser conscientes de que el análisis del *hecho artístico* —entendido *lato sensu* como complejo proceso, condicionado interna y externamente por múltiples dimensiones y constituido por diversos elementos y subprocesos— se presenta ante el investigador como una ardua tarea *interdisciplinar*, que obliga a admitir, en consecuencia, como punto de partida insoslayable, la disparidad de enfoques que comporta, así como la posibilidad de ser asumido objetivamente desde muy distintas opciones metodológicas. En este sentido, es obvio constatar que objeto y método mutuamente se codeterminan y matizan.

En su estudio en torno a la experiencia estética, Mikel Dufrenne delimita puntualmente cuál va a ser el área abarcada por su singular descripción fenomenológica y cuál su objetivo fundamental. De hecho, Dufrenne se marca como meta el desarrollo de una *crítica de la experiencia estética*, y en función de tal planteamiento irá presentándonos, sistemáticamente, los apartados necesarios que preceden —y conducen— al fin propuesto. Quizás aquí radique la auténtica clave de lectura —y de escritura— de este destacado texto, ya histórico.

Dejando a un lado el problema de la instauración de la obra de arte —de la constitución del objeto artístico— y poniendo, en principio, toda su atención

tanto sobre «el sentido» propio como sobre «las condiciones» que hacen posible el tipo de experiencia que el sujeto contemplador dialécticamente desarrolla, Dufrenne deberá abordar en la primera parte de su trabajo una minuciosa labor descriptiva para perfilar, de entrada, la noción misma de objeto estético, fenomenológicamente entendido,<sup>5</sup> en relación a la obra de arte (así como los requisitos que su virtual ejecución o interpretación supone, su interrelación con el público y su concreta especificidad frente a otras categorías de objetos y seres) y además destacará asimismo dos cuestiones básicas y cruciales: «la mundanidad del objeto estético» y su propio estatuto existencial, es decir su particular «modo de ser».<sup>6</sup>

Sin embargo, para introducirse definitivamente en el estudio de la experiencia estética, necesitará abordar, antes y con solidez, el análisis de la organización objetiva de la obra de arte, en cuanto que totalidad estructurada y potencial instauradora de sentido. A ello dedicará la parte segunda del trabajo, «regresando» de la descripción del *objeto estético* a la obra, haciendo insistente hincapié en la correlación objeto / sujeto, que ineludiblemente subyace a toda experiencia estética. Por otra parte, partiendo a su vez de dos concretos estudios —uno en relación a la obra musical y otro referido a la obra pictórica (como prototipos respectivos de las artes temporales y espaciales)—, propone un perfil general de la estructura de la *obra de arte*, en la que distingue metodológicamente tres niveles: el del *dato sensible*, el del problema de *la representación* y el de *la expresión*.<sup>7</sup>

El análisis planteado por Dufrenne evidencia, pues, desde sus propios esquemas iniciales, la importancia que concede a lo que podríamos denominar, utilizando los términos de Roman Jakobson,



la «función poética» de la obra,<sup>8</sup> y que tanto ha sido tenida en cuenta *avant la lettre*, por la escuela semántica norteamericana.<sup>9</sup> En esa línea de cuestiones, la *apoteosis de lo sensible*, la *hipóstasis del significante*, la *autorreflexividad* como autorreferencia o el *valor presentativo* de la obra serán definitivamente otros tantos rasgos convergentes, rastreados, de manera meticulosa, a partir de estrategias fenomenológicas, como índices constitutivos de una particular axiología estética, que se irán luego incrustando progresivamente, además, en una opción ontológica, de marcada raíz hegeliana.

Entre la realidad del «en-sí» y el funcional «para-nosotros», el objeto estético aparecerá no sólo como un «en-sí-para-nosotros», sino *como* un «para-sí», con un sentido intrínseco, organicista y entitativo, que llevará a Dufrenne al juego metafórico de calificarlo, incluso, de «cuasi objeto».

De este modo, la clave metodológica se va paulatinamente desvelando: Mikel Dufrenne, poniendo a punto la descripción fenomenológica, avanza sus intenciones de desarrollar un análisis trascendental, para abordar y penetrar finalmente, como colofón, en el ámbito de lo propiamente ontológico.

Cuando, en la tercera parte del libro, se entra propiamente en la «fenomenología de la experiencia estética», se arranca para su recapitulación de la división ya apuntada en el análisis de la estructura de la obra, con el paralelo fin de ir estudiando los correspondientes niveles experienciales: *presencia*, *representación* y *reflexión*.

De este modo, se consigue correlacionar los momentos de la experiencia estética con los respectivos estratos — es decir, la estructura— de la obra. Dufrenne matiza así, con sorprendente maestría, conceptos como el de «imaginación» y el de «sentimiento» (además del fenómeno

perceptivo y reflexivo), hasta llegar a la noción de profundidad, en la que objeto y sujeto se refuerzan correlativamente, dando lugar a la densidad e intensidad estética de base antropológica y aspiraciones ontológicas,<sup>10</sup> que nuevamente apuntan hacia el carácter organicista (*cuasi-objeto*) de la propia obra.

La experiencia estética supone a la vez, como condición y como rasgo delimitador, el mantenimiento, por parte del sujeto, de una determinada *actitud estética*, que Dufrenne diferenciará — definiéndola— de otras respectivas actitudes (de utilidad, de agradabilidad, de conocimiento, de volición o de amabilidad). Con ello se habrá concluido tanto el estudio del objeto como del sujeto, así como sus específicas correlaciones en el ámbito estético. Pero, sin embargo, faltará además, hábilmente, coronar el trabajo desde una perspectiva crítica, apelando a la posible constitución de una estética pura y al apuntalamiento de la significación ontológica de la experiencia estética.

Este será el objetivo de la cuarta y última parte del trabajo desarrollado por Dufrenne en esta obra. El problema de los *a priori*<sup>11</sup> toma en este contexto un giro muy especial: se trata de determinar los factores apriorísticos de la afectividad, en cuanto que perfilan precisamente la relación básica sujeto / objeto. Y ello porque —en una triple determinación— el *a priori* es «en el objeto» aquello que lo constituye como tal (por ello es constituyente); a la par que es «en el sujeto» lo que posibilita una cierta capacidad de abrirse al objeto y predeterminar, así, su aprehensión, hecho este que de algún modo conforma al propio sujeto (por ello es existencial), y, a su vez, el mismo *a priori* puede ser objeto de conocimiento (también *a priori*).

Si, pues, el *a priori* califica conjuntamente al objeto y al sujeto, y especifica

su reciprocidad, será posible determinar tales estructuraciones apriorísticas, según las formas de relación desarrolladas entre el sujeto y el objeto.<sup>12</sup>

M. Dufrenne rastreará, puntualmente, las *formas a priori* en los tres niveles ya subrayados tanto en la estructura de la obra como en la fenomenología de la experiencia estética, es decir en la presencia, la representación y el sentimiento, cuando «a cada aspecto del objeto vivido, representado o sentido corresponda, simétricamente, una actitud del sujeto, en cuanto que viviente, pensante y sintiente». Con ello el alejamiento de los supuestos kantianos se evidencia y ensancha, diferenciando unas formaciones apriorísticas corporales (Merleau-Ponty), otras en relación a la representación, que determinan la posibilidad de un conocimiento (Kant), y, en tercer lugar, en conexión al sentimiento, se hallarían los *a priori afectivos*, capaces de abrir un mundo vivido y sentido en la propia profundidad personal del sujeto.

Sobre todo ello, apuntará la posibilidad de conformar una estética pura, que discierna y recense tales *a priori* de la afectividad<sup>13</sup>, en cuanto categorización determinante de la Estética.

Pero establecido, puntualmente, el corpus apriorístico afectivo, en la interconexión sujeto / objeto, Dufrenne prioritariamente decantará su significación y su alcance, una vez más, hacia el ámbito ontológico: «el *a priori* no puede ser a la vez una determinación del objeto y una determinación del sujeto, a no ser que sea una propiedad del ser, anterior a la vez al sujeto y al objeto, haciendo, por ello, precisamente posible la afinidad del sujeto y del objeto».<sup>14</sup>

De esta manera, el dominio estético, fundado en el nivel existencial del sujeto y en el rango *cosmológico* del objeto, se corona, a su vez, con el nivel *ontológico*. El ámbito del ser asume así los

esfuerzos de una metodología fenomenológica, que atendiendo a la obra y a la experiencia estética, transita por las coordenadas categoriales –apriorísticas–, para apuntar al desarrollo de una peculiar *Ontoestética*, cuando menos discutible, por el ambiguo e hipotético modo en que se desarrolla.

Sin embargo, justo es reconocer que el trabajo efectuado por Dufrenne, en esta investigación, consigue valiosas descripciones y fundados análisis, tanto en relación con el objeto estético, como respecto a la experiencia y la actitud que lo hacen posible, en la dialéctica comunicativa, que se establece entre el sujeto contemplador y la obra de arte.

Este texto –ya clásico– ha supuesto, por tanto, en múltiples aspectos, un aporte fundamental a la historia del pensamiento estético contemporáneo. Y su versión castellana siempre se hizo –en este sentido– necesaria y obligatoria, al igual que sucedió con otros muchos trabajos, también básicos para la Estética contemporánea, que han sido y aún siguen siendo injustificadamente marginados.

#### **Román de la Calle** **Universitat de València**

- 1 Cfr. Morpurgo Tagliabue *La Estética contemporánea*, versión castellana de A. Pirk & R. Pochtar. Editorial. Losada, Buenos Aires 1971, p. 483.
- 2 Además de Antonio Banfi (1886-1957), Karl Jaspers (1883-1969), Martin Heidegger (1889-1976) Jean Paul Sartre (1905-1980), y, en otras coordenadas diversas, Max Bense (1910-1990), S.C. Pepper o Claude Piguet (1961). Entre nosotros, quizás Camón Aznar (1898-1979), con *El arte desde su esencia* (Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1968), haya sido, en su momento, el representante inicial más destacado.

3 Trabajo realizado en colaboración con Paul Ricoeur (1913-2005).

4 Igualmente ha publicado numerosos ensayos en la *Revue d'Esthétique*, que codirigió junto con Étienne Souriau y Olivier Revault d'Allonnes. Para una bibliografía más completa puede consultarse *Vers une esthétique sans entrave*, París, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, n.º 931, 1975, pp. 143 y ss., recogida por Lise Bovar. Se trata de una colección de textos de varios autores ofrecidos como homenaje al propio M. Dufrenne. También pueden consultarse: Maryvonne Saison (Coord.) *Mikel Dufrenne et les Arts*. Departament Philosophie. Univ. Paris Ouest. Col. Le Temps Philosophique, 1998. A. P. Pita *Experiencia estética como experiencia do mundo. A estética segundo Mikel Dufrenne*. Campo de Letras. Porto, 1999. J. B. Dussert & Adnen Jdey (Direc.) *Mikel Dufrenne et l'Esthétique. Entre Phénoménologie et Philosophie de la Nature* P. U. R. Rennes, 2016. El número 30 de la *Revue d'Esthétique*, bajo la coordinación de Dominique Noguez, *Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre*. 1997, es un homenaje a su obra y personalidad.

5 Para una breve pero interesante puntualización, «paralela» a la de Dufrenne, puede consultarse la relación establecida por Roman Ingarden entre *objeto artístico* y *objeto estético*. Cfr. «Artistic and Aesthetic Values», *The British Journal of Aesthetics*, vol. IV, n.º 3, 1964, pp. 198-213. Existe versión castellana de S. Mastrángelo en ed. Fondo de Cultura Económica, México 1976, en el colectivo titulado *Estética* prologado y editado por Harold Osborne.

6 Las puntualizaciones que, frente a la fenomenología, realiza a este respecto Etienne Gilson en *Pintura y Realidad* (versión castellana de M. Puentes, editorial Aguilar, Madrid 1961) pueden aclarar la presente problemática como evidente contrapunto polémico.

7 Indudablemente la influencia de Étienne Souriau sobre los planteamientos de M. Dufrenne, en relación a la estructura de la obra, es digna de tenerse en cuenta. Cfr. *La correspondencia de las artes*, versión castellana de M. Nelken, edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1965, parte tercera «Análisis existencial de la obra de arte».

8 Cfr. Roman Jakobson *Essais de linguistique générale*, París, ed. Minuit, 1963, cap. XI. Existe versión castellana homónima en dos volúmenes en ed. Seix Barral y Siglo XXI.

9 Figuras representativas a este respecto son Susanne Langer, Charles Morris o I. A. Richards.

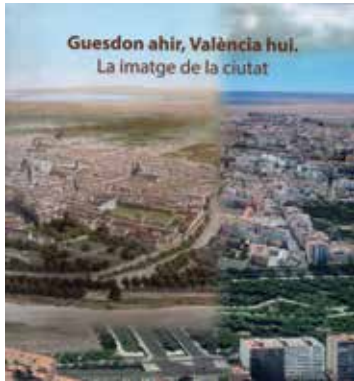
10 Pueden descubrirse los claros ecos de la «idoneidad formal subjetiva» kantiana hábilmente replanteados en un contexto y alcance diferentes.

11 Esta cuestión de los *apriori* interesará ampliamente a Dufrenne. Pueden consultarse, además del texto de 1959 ya citado (*La notion d'a priori*), el trabajo precedente «Significations des apriori», publicado en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1955 y la investigación posterior *L'inventaire des a priori* (1981).

12 Cfr. Vol. 11, cap. 1 de la parte cuarta.

13 «Diremos que una cualidad afectiva es un *a priori* cuando, expresada por una obra, es constituyente del mundo del objeto estético y, a la vez, sirviendo ello de verificación, puede ser captada -sentida- independientemente del mundo representado, de la misma forma en que Kant afirma que podemos concebir un espacio o un tiempo sin objeto», *Ibid.*, epígrafe 3.º, cap. L, parte IV.

14 *Ibid.*, vol. 11, parte cuarta, cap. 4.º, epígrafe 1º.



**Heras, Helena de las; Estal, David; Cabezos, Pedro Manuel**  
***Guesdon ahir, València hui. La imatge de la ciutat***

---

Catálogo de la exposición  
Valencia, Ajuntament, 2018  
123 pág. con ilustraciones  
ISBN: 978-84-9089-111-7

---

La pasada primavera, tuvo lugar en la sala de exposiciones del ayuntamiento de nuestra ciudad una interesante exposición que bajo el título *Guesdon ahir, València hui. La imatge de la ciutat*, proponía una interesante reflexión sobre la evolución de la ciudad, a partir de una serie de imágenes fotográficas de la misma. Los comisarios de la exposición Helena de las Heras y David Estal, parten de la Valencia de ayer, representada por las dos conocidas imágenes que representan a la ciudad” a vuelo de pájaro” de Alfred Guesdon (Nantes 1808-1876), conocido por la realización de unas excelentes vistas aéreas de numerosas ciudades europeas, entre las que se encuentran las referidas a Valencia, de las que existen unas espléndidas reproducciones-las últimas, de 2015- realizadas por la Librería Auca, de Valencia, de lógico protagonismo en la exposición.

El núcleo teórico de la exposición se basa en el trabajo de investigación realizado por el equipo formado por Helena de las Heras, David Estal y Pedro Manuel Cabezos, presentado como ponencia en el segundo congreso de historia de la ciudad de Valencia, “*Valencia, 1808-2015 la historia continúa...*” a donde remito al lector que busque una información más amplia y precisa sobre el tema.

Las vistas de Guesdon de las principales ciudades españolas fueron objeto de una cuidada publicación, en 1991,

por Francisco Quirós Linares, en donde se analizaba este sustancial trabajo resume el importante cambio operado en nuestras ciudades en torno a mediados del siglo XIX. Allí se planteaba la cuestión, todavía a mi juicio hoy no resuelta, sobre el posible apoyo fotográfico para la realización de las vistas, con instantáneas tomadas desde un globo aerostático. Las noticias sobre el proceso que concluye con la impresión litográfica son hoy realmente escasas, y contradictorias.

A favor de utilización de la fotografía para la confección de los dibujos, estaría la dificultad para la obtención del alto grado de definición de las mismas, lo que habría necesitado de un importante trabajo de campo, de casi imposible realización, si tenemos en cuenta el número de vistas realizadas por Guesdon, tanto en España como en Italia o en Francia. También la presencia del fotógrafo irlandés Charles Clifford, del que se documenta una vista aérea de Sevilla, fechada en 1855, y la constatación de la realización de fotos desde un globo, en 1858 por el fotógrafo francés Gaspard-Felix Tournachon, mas conocido como Nadar. Aunque se le atribuye la pionera utilización del globo para la realización de fotografías, cabe pensar en un interesado desconocimiento de lo que en aquellos momentos se realizaba en otros países.

En cuanto a utilización de la fotografía para la obtención de grabados, en el

número de esta revista correspondiente al año 1991, puede consultarse un documentado artículo de José M<sup>a</sup> Torres Pérez que aporta interesantes conocimientos sobre el proceso de aplicación del daguerrotipo al grabado en nuestra ciudad.

En contra del apoyo fotográfico, tendríamos la evidente dificultad de poder disponer de un globo en cada una de las ciudades “fotografiadas”, y el problema de conseguir una velocidad de obturación suficientemente rápida para evitar los movimientos del globo. A este respecto conviene recordar que el famoso fotógrafo catalán Antonio Esplugues (1852-1929), fue condecorado la Cruz de la Orden de Isabel la Católica, en 1881 por haber conseguido la realización de una instantánea en un cuarto de segundo, hecho insólito en el panorama español, aunque quizá ampliamente superado en otros países dotados de tecnologías más avanzadas. En ese sentido cabe considerar la importante aportación que supuso, en 1850, la litografía “NEW YORK et BROOKLIN/ NUEVA YORK Y BROOKLIN, de 47 x 32 cm., dibujada por Simpson y litografiada por Thomas Muller, de la que no se dispone excesiva documentación, pero que fue reeditada en 1975 en Nueva York y que puede adquirirse en el museo de Historia de dicha ciudad. La “vista” es de una factura muy similar a las de Guesdon, con un colorido similar, una hábil utilización de las

sombras producidas por las nubes, o la presencia de transeúntes, que hace pensar en una posible escuela francesa, difusora de esta forma de representación del paisaje urbano. Curiosamente sus rótulos están solo en francés y en castellano: “Vue prise su dessus de la batterie”, y “Vista tomada en cima (sic) de la batería.”

Posiblemente las “vistas” de ciudades necesitan de un análisis más pormenorizado, analizando cada uno de los elementos representados y valorando su presencia en el dibujo, que obtenido con o sin apoyo fotográfico necesita de una importante labor simplificadora de la delineación, en el que se delimita con fino trazado la totalidad de los volúmenes, y consigue unas imágenes de alta calidad definitoria y de un extraordinario realismo

En cualquier caso el mérito de Gueson es incuestionable y sus imágenes contribuyen eficazmente a mostrar con un grado de detalle hasta entonces desconocido la imagen que presentaban nuestras ciudades antes de acometer las grandes reformas urbanas, tanto de ensanche como de reforma interior, que se producirían en la segunda mitad del siglo XIX.



Se trata, ciertamente, de un volumen de bibliófilo. Los responsables han mantenido, en todo momento, un esmerado cuidado en el diseño y la maquetación del libro, así como en la selección de sus numerosas y diversificadas imágenes y también, claro está, en la minu-

Su apoyo en las cartografías disponibles en el momento es algo que está fuera de toda duda. Difícilmente creo que se apoyaría en el plano de Montero, que fue entregado por su autor el 27 de octubre de 1853 y no obtendría el visto bueno municipal hasta el 10 de noviembre del mismo año. Probablemente los planos utilizados fuese el de Francisco Ferrer, de 1831, in descartar el grabado de Fortea, sobre el dibujo del padre Tosca, de 1738, pero en cualquier caso, a la toma de apuntes sobre el terreno debió de dedicar un tiempo considerable. No se explica de otra forma la precisión de los edificios representados en primer plano o, en general, el escrupuloso detalle de las torres y cúpulas que emergen sobre el caserío en el que se alternan con habilidad las cubiertas de teja con las terrazas creando con sus recursos pictóricos una gran sensación de realismo.

Porque a los principales monumentos que aparecen en los primeros planos con o sin ayuda de la fotografía lo que estamos contemplando es un magnífico dibujo que contiene una importantísima cantidad de información –véase el convento de Santo Domingo- sobre los principales monumentos que aparecen

en los primeros planos del dibujo. Un dibujo que se reviste de realismo “fotográfico” con la inclusión de numerosos personajes que contribuyen decisivamente a recrear el ambiente ciudadano. Su habilidad pictórica le lleva a disponer con destreza luces y sombras creando un ambiente de autenticidad, en el que el humo de las chimeneas se convierte en un factor imprescindible del paisaje y la presencia del ferrocarril atravesando el Turia, en algo más que una anécdota. De la documentada exposición, queda constancia este completo catálogo, que recoge junto a los textos de los comisarios, los de otros autores como Pedro M.Cabazos, José M<sup>a</sup> Azkárraga, Anaís Florín, Vicente Tirado Mariela Apollonio, Miguel Angel Baixauli, y Laura Ú. Pastor, así como unas excelentes visiones fotográficas actuales de José M. Azkárraga y Vicente Tirado, constituyendo en su conjunto, una nueva e interesante aportación a la historia urbana de nuestra ciudad en el marco de una investigación que sería deseable siguiera desarrollándose.

**Francisco Taberner Pastor**

### **Knöller, Bernd & Mollà, Xavier** ***Unànime. Cocina y Fotografía***

---

Textos de Emilio Garrido. Edición: DeiaBooks. València-Ontinyent-2018. Volumen 31 x 31 cms. 371 páginas. Imágenes en color y blanco / negro. Imprime Pentagraf. ISBN-978-84-94520242. D. L.: V-887-2018.

---

ciosa redacción de los diferentes textos incorporados.

Estamos ante un libro dedicado al estricto diálogo creativo, consolidado ejemplarmente en los complementarios dominios de la cocina y de la fotografía, de la mano de dos destacados especia-

listas: el chef de alta cocina de autor, de origen alemán, asentado en Valencia, Bernd H. Knöller y el fotógrafo Xavier Mollà Revert (Ontinyent, 1962).

Fruto y sedimento de años de experiencias, de incansable dedicación, de conocimiento acumulado y de pasión

ejercitada en sus respectivas profesiones, la publicación que ahora comentamos sorprende y seduce, interesa y atrae, por el escueto y simple hecho de hojear sus páginas, con cierta ritualidad y sosegada parsimonia, prendida de admiración.

Tras el proyecto de su primer libro, editado también en común —*Ànima Mediterrània*—, ampliamente galardonado y reconocido internacionalmente, sobre todo en el ámbito de sus especialidades, vuelven ahora a asumir, de nuevo, los riesgos editoriales, a través de esta consolidada aventura actual.

En realidad, *Unànime* es mucho más que un escueto libro de cocina o que un habitual *book* fotográfico, toda vez que el calculado entrecruzamiento intencional, de las palabras con las imágenes, de las experiencias con las ideas, se halla minuciosamente injertado de puntuales recursos expresivos, de contrastes y armonizaciones, de detalles y efectos imaginarios, es decir, implicados y que se desprenden, generosamente, de las imágenes.

De entrada, podríamos afirmar —tras el inicial contacto mantenido con el volumen— que se enraizan sus páginas, por igual, en el inmediato mundo de la naturaleza y en el contexto de la amistad compartida, tanto en la persistente investigación gastronómica propiciada, como en la genuina comunicación visual, que emerge de las claves técnicas y de los recursos estéticos de la fotografía, asumidas —investigación y comunicación, en ambos casos, por igual— como experiencias creativas y testimonios documentales, convertidos, al alimón, en *histoires vecues*, a través de las secretas agendas de trabajo de ambos autores.

La estructura constructiva del libro, que nos ocupa, comienza, sin duda alguna, con la explícita atención prestada a un grupo especial de visitantes sobreveni-

dos, que conviven y dialogan, en momentos dispares, en torno a la mesa compartida, del Riff, como comensales locuaces, amigos implicados, sujetos de experiencias y ágiles comunicadores, que aseguran una participación tan espontánea como directa e inmediata, gracias al enlace de la acción periodística, aportada por Emilio Garrido, siempre copresente, eso sí, junto a Bernd Knölller & Xavier Mollà, como excepcionales anfitriones.

Seis entrevistas, pues, que —a manera de oportuna introducción— penetran en la escenografía planteada, con el fin de dar la bienvenida al lector, de la mano hábil, *mutatis mutandis*, de tales personajes, capaces de intercalar conversaciones entre los platos servidos y las degustaciones escalonadas, *ad hoc*, entre las observaciones, los recuerdos y las sugerencias más plurales. *Nihil humanum a me alienum puto*.

Todo ello, articulando los perfiles de los distintos comensales entrevistados, junto con sus trayectorias, memorias personales y recursos vitales, con el fin estratégico de que, siempre y testimonialmente, gastronomía y comunicación, diálogo y fruición vayan parejos, al hilo de las experiencias vitales, que implican, desarrollan y hacen comunitariamente viables. Los entrevistados son Román de la Calle, profesor y crítico de arte / Rosana Pastor, actriz y diputada / María del Mar Bonet, cantante y compositora / Josep Lluís Pérez, enólogo / Isabel Clara Simó, escritora.

Tras este extenso epígrafe inicial, en el que se van escalonando los diferentes platos y bebidas servidos, (páginas 6-60), sigue, en el índice general, la aparición graduada de la potente, exquisita y cuidada obra fotográfica de Xavier Mollà (páginas 60-103), con sus densas y diversificadas miradas analíticas al entorno natural y al ejercicio de la vida cotidiana, rural y productiva.

Imágenes que, página a página, continúan atrapando al persistente seguidor de sus trabajos, en la medida que sabe —X. Mollà, con suma pedagogía visual acumulada— graduar la tarea que se le asigna y él asume diligentemente. De hecho, sus fotografías, unas veces, enmarcan y contextualizan, de forma decidida, la línea narrativa iconográfica programada, conjuntamente en la estudiada y pormenorizada publicación. Pero, en otras subsiguientes ocasiones, logran transformarse, con profesional habilidad, esas mismas imágenes seleccionadas, en escuetas guías eficaces, propias de la evidente seducción perceptiva, que debe ir discretamente arrojando, paso a paso, el despliegue de los platos presentados (páginas 104-298).

Todo ello, a la vez que se incorporan, paralelamente, las palabras escritas, por el pulso personal de Bernad H. Knölller, y que van pergeñando, asimismo, los objetivos fundamentales, explicando secretos de cocina, relacionando amistades e influencias recibidas, apuntando hallazgos, justificando decisiones y esbozando, además, si cabe, algunas de las claves funcionales, que singularmente caracterizan y definen sus concretas innovaciones gastronómicas. Si la experiencia de cada preparación culinaria es una historia e implica una específica presentación, en su emplazado, como barandilla directa y obligada de sus posteriores degustaciones y experiencias correlativas, también la relevancia de la imagen, que las unifica perceptivamente, exige, en efecto, el máximo cuidado, al propiciar el extenso apartado de contrastes, detalles y equilibrios, que los alimentos elaborados ofrecen y consolidan, en su armonía y fortaleza visual. Sin duda, nos movemos en lo que cabría denominar el sugerente ámbito de la *gastroestética*.

Seguidamente, de nuevo, la fotografía

nos abre, de par en par, las puertas del taller-cocina-laboratorio del RIFF, sorprendiendo, en acción, a sus propios residentes / habitantes, en sus respectivos rincones, con sus retos, funciones, experiencias y aventuras. Bajo el epígrafe de “El trabajo” (páginas 246-276), desfilan, efectivamente, en cuidado y elocuente blanco y negro, los implicados personajes que –tras el objetivo de las cámaras de X. Mollà– investigan, prueban, deciden, arriesgan, combinan o meditan, reconsideran y trabajan, entre la tensión fecunda y la sonrisa satisfecha, entre la persistencia reiterada y el hallazgo feliz y compartido.

Solo ya, en el último y extenso apartado final –entre las páginas 278-370 del volumen comentado– irán desfilando, de la mano vigilante del chef, las minuciosas y estudiadas recetas, que, por fin, se comparten con el lector. Un lector plenamente implicado, en su tarea visceralmente indagadora –virtual sujeto operativo del futuro–, para generosamente, abrir el círculo hermenéutico de

las experiencias personales, proyectadas en las posibles interpretaciones que, quizás, en otros talleres-cocinas-escenarios, podrán efectivamente tener lugar, en el intermitente marco de las aventuras compartidas. Porque, sin duda, la gastronomía implica, abiertamente, participación y experimentalidad. En efecto, entre la necesidad y el disfrute, entre la naturaleza y la cultura, quizás también entre el hambre desgarrada y el apetito sugerente, entre la aventura indagadora y el trabajo realizador, cabe reconocer que el dominio del quehacer gastronómico, profundamente humano –siempre, en su desarrollo y expansión histórica– se ha transformado, a día de hoy, en un ámbito plenamente interdisciplinar, en una abierta y transformadora posibilidad de retos apasionados y de logros efectivos.

Sin duda, este excepcional volumen, que estamos comentando, instalado entre la cocina y la fotografía, es el mejor ejemplo de lo apuntado, como también lo son sus coimplicados, gene-

rosos y entregados autores. Se trata, ni más ni menos, de una nueva cota editorial alcanzada, con plenitud de miras, en sus respectivas trayectorias, claramente enlazadas.

La búsqueda de la calidad, en un contexto sostenible y en un horizonte abierto a la creatividad –entendida justamente como innovación valiosa– conforma, por cierto, la mejor escenografía profesional, donde las loables aspiraciones de estos apabullantes diálogos, entre cocina y fotografía, se han materializado, decididamente, en esta magnífica y loable edición.

Como bien nos apuntaba, sugerentemente, ya, hace siglos, el propio Publio Virgilio (*Buc. 2, 65*) –*Trahit sua quemque voluptas*– es un hecho que a cada cual le arrastra su pasión... Y ahora conocemos plenamente, aún más, las de Bernad Knöllner y Xavier Mollà.

**Román de la Calle  
Universitat de València**



### **Navarrete Prieto, Benito** ***Murillo y las metáforas de la imagen***

Madrid, Cátedra, 2017  
360 páginas con ilustraciones  
ISBN: 978-84 3763-765-5

Llevaba razón Manuela Mena cuando en diversos trabajos suyos sobre Murillo (1982, 2012 y 2015) exponía que el famoso pintor sevillano no era tan manso y humilde como siempre se había pensado.

Todo lo contrario, poco a poco, y día a día, se está alumbrando un perfil de Murillo de poliédrica personalidad

(Fernando Quiles y Amanda Wunder), del mismo modo que toda la Sevilla del siglo XVII se nos exhibe, a la sombra pictórica del maestro hispalense, como poderosamente diferente, ilusoria, de nuevo poliédrica, rebelde incluso, y no tan piadosamente convencional como pudiera permanecer en la retina conceptual de numerosos pensadores e

historiadores del arte del mundo entero. Esta pequeña revolución en la percepción del Murillo convencional, e, incluso, como se ha dicho, revolución también en la radiografía que se obtiene de la Sevilla en la que trabajó y triunfó Bartolomé Estaban Murillo es, probablemente, el primer gran aporte del libro de Benito Navarrete Prieto sobre *Murillo*

y las metáforas de la imagen, publicado por Cátedra en 2017.

Lo que el Dr. Navarrete expone y narra en su bello libro (cuidadosa y profusamente ilustrado a todo color) no es, pues, un catálogo razonado de la obra de Murillo (esto ya fue realizado por Diego Angulo en 1981 y por Enrique Valdivieso en 2010), sino que aporta una nueva mirada a un artista de “larga duración” (George Kubler) que buscó la germinación de un lenguaje propio, diferente de la tradición anterior, y que le proporcionó un nuevo reconocimiento, mucho éxito y una extraordinaria fama. Un libro, en definitiva, que intenta “conocer a un Murillo distinto al que nos han querido mostrar hasta ahora” (Navarrete, p. 12).

Un Murillo que siempre tenía dificultades para representar la desmesura expresiva. “Quizás porque no estaba bien visto mostrar estas afecciones” (Navarrete, p. 105). Comenta, además, Benito Navarrete, que parece como si en estos casos Murillo siguiera aquella tradición medieval en la que el gesto (*gestus*) se veía como una práctica comunicativa lícita, y la gesticulación, en cambio (*gesticulatio*), se consideraba una exageración abusiva (p. 107).

En cualquier caso, quizás debemos reconocer (así lo hace el Dr. Navarrete), y siguiendo aquí a Didi-Huberman, que es muy difícil hacer “una imagen pura y no mancillada” (Georges Didi-Huberman en *Q como Quad. Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Santander 2015, p. 146). Es decir, en el proceso de fabricación de una imagen, ésta es la consecuencia de otras muchas, y quizás el origen esté en una pura, auténtica y verdadera, de la que se derivarían las demás (p. 107).

Y desde luego, Murillo, de acuerdo siempre con Navarrete, tiene en cuenta todo esto. Se anticipa, conoce las sensaciones que van a producir sus obras,

y eso, como escribe Navarrete, le hace jugar con ventaja. Murillo sabía a ciencia cierta que era el mejor pintor de Sevilla. Y tenía perfecta conciencia de ello. Por eso, quizá sólo por eso, Murillo nunca quiso abandonar Sevilla. Murillo, según Navarrete, es un artista genuinamente hispalense; un artista indisoluble de la ciudad que le vio nacer. Murillo conoce a la perfección las claves del comportamiento del gusto sevillano, y él es, en definitiva, “un hábil manipulador de las sensaciones y las respuestas” de aquella sociedad sevillana (p. 13).

Por eso, cuando Murillo se autorretrata, mide y sopesa todos los detalles escenográficos. Ocurre así, por ejemplo, en la conocida versión de la National Gallery de Londres, “donde todo desempeña un papel importante a la hora de engañar al ojo, y en donde hay un conocimiento infinito del arte de la tramoya, hasta el punto de concebirse como una verdadera arquitectura efímera” (p. 22). Estamos, pues, continuamente, como reza el subtítulo del libro que aquí reseñamos, ante un volcán de metáforas de las imágenes creadas por Murillo. Estamos ante un Murillo que construye imágenes visuales que exhiben, con precisa maestría, la retórica del gesto y la imagen recurrente.

Un Murillo que persuade a canónigos, monjes, nobles, funcionarios y comerciantes, amén de engatusar igualmente y con gran facilidad al pueblo llano. Un Murillo inteligentemente escenográfico. Un Murillo en la misma frontera entre el arte y la ilusión. Un Murillo que cautiva en todas sus pinturas, como sucede, por ejemplo, en la *Sagrada Familia* de la National Gallery de Londres, en la *Adoración de los pastores* de la Wallace Collection (p. 282), o, cómo no, en la *Inmaculada Concepción* del coro, del Museo de Bellas Artes de Sevilla (p. 235). Un Murillo mago, sabio, persuasivo.

Benito Navarrete nos ofrece en este

libro una renovada visión de la obra de Murillo, con obras inéditas, como acontece en el *San Pedro penitente* que ha estado en una colección valenciana, pero sobre todo, lo que más destaca de esta obra de Navarrete es la nueva radiografía obtenida del famoso pintor hispalense, entendido aquí como un sabio y artificioso constructor de imágenes que han pasado a ser ideas y metáforas ilusorias de una fortuna artística por nadie superada en la España del Siglo de Oro (si exceptuamos, tal vez, el genuino caso de Velázquez).

Benito Navarrete Prieto renueva en este elaborado texto la mirada de Murillo. La del pintor hacia nosotros. Y la de nosotros hacia un maestro que se nos torna ahora, gracias a Navarrete, sencillamente sorprendente; diferente; casi irreconocible.

Un buen libro. Un magnífico discurso, bien hilvanado. Un valiente —y sin duda adulto— autor que sabe mucho y bien de Murillo.

**Ximo Company**  
**Catedrático de la Universitat**  
**de Lleida**