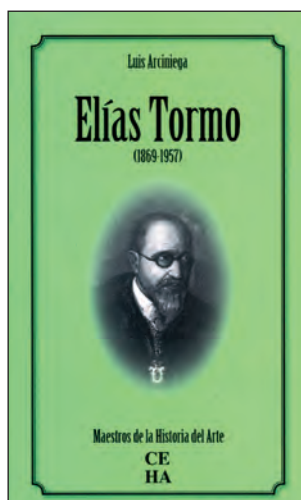


III. Recensiones de libros

Coordinadas por
Javier Delicado
Historiador del Arte - Universitat de València



Arciniega García, Luis
Elías Tormo y Monzó (1859-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España

Granada, Comité Español de Historia del Arte (CEHA) - Editorial Atrio, 2014.

Colección "Maestros de la Historia del Arte", núm. 1

141 páginas con numerosas ilustraciones

ISBN: 978-84-15275-36-7

D.L.: Gr-1.349/2014

Constituye una gran satisfacción para los especialistas de la Historia del Arte y "devotos" de Don Elías asistir al nacimiento de la monografía que nos presenta el Dr. Luis Arciniega García, profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València – Estudi General y sesudo investigador en el análisis historiográfico, sobre la figura del insigne erudito *Elías Tormo y Monzó y los inicios de la Historia del Arte en España*, en una publicación pulcramente editada por el Comité Español de Historia del Arte (CEHA), dentro de la colección "Maestros de la Historia del Arte", núm. 1.

Elías Tormo y Monzó (Albaida, Valencia, 1869 – Madrid, 1957) es una de las más insignes personalidades de la historia del arte español, junto a las de Manuel Gómez Moreno y José Camón Aznar en la primera mitad del siglo XX. Fue el primer Catedrático de Historia del Arte que hubo en España y una de las voces más autorizadas de la especialidad, autor de infinidad de publicaciones, entre ellas la popular guía de *Levante* (Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923), verdadero catálogo monumental de las provincias valencianas, murciana y de La Mancha albaceteña.

En varias legislaturas de la monarquía constitucional de Alfonso XIII ocuparía escaños en el Congreso y en el Senado y desde el rectorado de la Universidad Central de Madrid pasó a ser ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes bajo el Gobierno del general Berenguer en 1930. Tras la guerra civil, que la pasó en la Academia Española en Roma y tiempo en el que perdió su biblioteca que a duras penas consiguió recuperar tras la contienda, se incorporó al recién fundado Instituto Diego Velázquez del Instituto Superior de Investigaciones Científicas, al que permaneció vinculado como Jefe de su Sección de Escultura Medieval y Moderna.

Personaje de trato difícil, este eminente historiador y gran humanista -en opinión del crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, muchas veces mordaz en sus aseveraciones-, tenía la pasión de publicar cuanto fuere, sin cesar y de manera peregrina, intercalando noticias de su salud y sus achaques, agregando adiciones al texto principal mediante papeletas adjuntas, afirmaciones sobre lo que se le había olvidado en la redacción, rectificaciones de última hora, a lo que hay que agregar su connatural mal estilo literario. Pero pese a ello hay

mucho de estimable y es su grandísima curiosidad para todo cuanto se refiere al Arte Español, así como un entusiasmo general que no le abandonó jamás¹. La aportación de Tormo a la Historia del Arte en España – según pone de manifiesto el Dr. Arciniega en el contexto de la obra que se reseña- se llevó a cabo a través de diversas instituciones y entes culturales como la Junta de Iconografía Nacional, el Centro de Estudios Históricos (dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios), el Patronato del Museo del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El maestro "entendió la historia del arte como una labor patriótica –destaca el investigador–, pues el patrimonio permitía desentrañar el pasado y fijar una identidad en la sociedad, y además se ponía al servicio de un turismo cultural que generaba beneficio económico"². Con reputación de maestro máximo, las preferencias temáticas de Don Elías comenzaron con los primitivos valencianos, continuando por la pintura barroca madrileña, la estatuaria clásica, las monografías sobre Velázquez y Zurbarán, las famosísimas *Cartillas Excursionistas "Tormo"* (que dedicó, entre otras poblaciones, a Ávila, Segovia,

Sigüenza, Guadalajara, Alcalá de Henares, Aranjuez y Toledo, y de las que el profesor Luis Arciniega realiza una enjundiosa glosa en el capítulo –muy laborioso y meritorio– que dedica a recoger la abundantísima producción de literatura artística del eminente historiador del arte que redactó siempre con fino sentido crítico, sus grandes obras *Las iglesias del antiguo Madrid* (1927) y *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos* (1940), siendo colaborador habitual en revistas especializadas de gran prestigio como el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1893-1954), *Arte Español*, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (donde incluyó numerosísimos informes sobre expedientes incoados para la declaración de Monumentos Nacionales), *Boletín de la Junta del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia* y *Archivo Español de Arte y Arqueología*, de la que fue director. Tormo con su barba triangular, su vejiga tripartita y sus dioptrías, sobre las que proporcionaba documentación en sus estudios, se parecía mucho –apunta Gaya Nuño– al cardenal Niño de Guevara y era un epígono de la erudición ochocentista, solo en parte acompañada a nuestros tiempos³.

El Dr. Luis Arciniega, para la elaboración del presente ensayo, ha realizado una intensa labor documental de consulta y cotejo en el archivo personal de Elías Tormo, hoy disperso en varias instituciones, como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Biblioteca del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, la Biblioteca de la Fundación San Juan del Hospital de la misma ciudad y la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

El análisis que el autor realiza en este libro –y que él mismo refiere– se es-

tructura por una biografía de sesgo cronológico, aunque tiene en cuenta las áreas de actuación que emprendió desde diferentes instituciones, que simultaneó y en las que en ocasiones las barreras se diluyen y se aprecian intereses que están al servicio de una misma idea: una Historia del Arte institucionalizada en el ámbito universitario a través de su cátedra, profesionalizada desde el ámbito de la Universidad⁴ mediante la formación en el doctorado de investigadores de la disciplina, y socializada mediante excursiones, conferencias, artículos de prensa e informes a favor del patrimonio, así como publicaciones al servicio de la instrucción histórica y relacionadas con el turismo cultural⁵.

El profesor Arciniega García en la obra de referencia bosqueja en los años de formación, profesión y oposición de Elías Tormo, cuyo objetivo era obtener una cátedra en Madrid que le permitiera compatibilizar su actividad profesional, ligada a las Humanidades, con la política, en la que entró y fue diputado y senador; abunda seguidamente en el proceso para llegar Tormo a la primera cátedra de Historia del Arte (años 1904 y 1913) en un momento convulso; escruta en su actividad en la Universidad Central (decano de la facultad de Filosofía y Letras de 1913 a 1922, vicerrector hasta 1929 y rector en 1930); aborda su presencia y adscripción en diversos cuerpos e instituciones como académico y miembro correspondiente, como ya se ha esbozado *ut supra*; analiza sus años fuera de la Universidad (los difíciles años de la guerra civil vividos en Roma y su regreso a Madrid en la posguerra a su desvalijada casa de la plaza de España), en una época que le desbordaba por los nuevos criterios aportados por una generación más joven y en la que recibiría numerosos reconocimientos y distinciones, impartiendo además conferencias semanales

en el Museo del Prado; y acomete su producción y presencia historiográfica favorecido por la longevidad (vivió 88 años) e inquietud, de lo que es muestra el amplísimo capítulo que Arciniega dedica a la bibliografía tomesca, ordenada cronológicamente desde 1899 a 1953, dando preferencia a los libros, después a las revistas y finalmente a los diarios y contribuciones dispersas. Cierra este fluido compendio una exhaustiva bibliografía de la que se ha servido el investigador para confeccionar la presente monografía y un álbum fotográfico de ámbitos, lugares y espacios por los que deambuló Elías Tormo –cual viajero y conferenciante infatigable por tierras de España desde sus inicios en el Ateneo de Madrid–, así como portadas de discursos y ponencias impresos, retratos, dedicatorias, títulos y recuerdos fotográficos de viajes y anuncios ¡como no! de las “cartillas excursionistas Tormo”.

Como matiza el profesor Arciniega, “el legado de Tormo es fruto de una vida dedicada al estudio del arte, a su defensa y difusión, a su dimensión social en su consideración de Tesoro de la Nación, que permite la instrucción, confiere una identidad y puede generar riqueza a través del turismo; acciones que comenzaron con la incorporación de la Historia del Arte al ámbito universitario español y, sobre todo con su salida de ese restringido recinto hacia la sociedad”⁶.

Las referencias de Tormo –libros, ensayos y artículos– son tesoro de noticias redactadas con minucioso detalle –y otros pormenores, como los achaques de su salud que intercalaba– dentro de la tendencia formalista y resultado de haber viajado⁷, y visitado pueblos y regiones de la amplia geografía hispana, enjuiciando y determinando las obras de arte allí existentes con investigaciones casi siempre de primera mano⁸.

Añadir, que –como menciona José Fernández Arenas– un denominador

común parece englobar las preocupaciones de los historiadores españoles del siglo XIX y primeras décadas del XX: el “excursionismo” como medio para desplazarse a los lugares donde permanecen los monumentos antiguos y para adentrarse en el restablecimiento de la herencia histórica, que es tanto como buscar la identidad nacional⁹. Es lo que aconteció –subrayamos– con Elías Tormo, a través de sus famosas *Cartillas Excursionistas* (publicadas a cargo de la Sociedad Española de Excursiones) y de su prestigiosa guía de *Levante*, primera y única publicada de un proyecto que pretendía incluir las distintas regiones de España.

Finalmente, subrayar que la monografía sobre Elías Tormo del Dr. Luis Arciniega es de una gran estima en cuanto pone de relieve su figura como historiador del arte y artífice destacado de la introducción y consolidación de la Historia del Arte como disciplina universitaria.

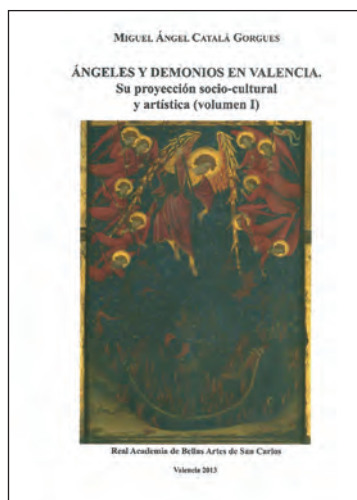


Caricatura de Elías Tormo en el Museo del Prado,
por J. M^a Florit, 1915.

Javier Delicado

Universitat de València

- 1 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la Crítica del Arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 227-229.
- 2 ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *Elías Tormo y Monzó (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*. Granada, Comité de Historia del Arte (CEHA), 2014, p. 29.
- 3 GAYA NUÑO, J. A.: *op. cit.*, p. 229.
- 4 El profesor Luis Arciniega en diciembre de 2013 dirigió el Seminario dedicado a *Elías Tormo y el I Centenario de la Historia del Arte en la Universidad española: Los inicios y su proyección*, celebrado en la Universitat de València, que contó con la participación de eminentes investigadores y profesionales en la especialidad, entre los que cabe destacar la presencia de los profs. Jesusa Vega, Alfredo Morales, Joaquín Bérchez, Víctor Mínguez y Miguel Cabañas, entre otros. Las sesiones plenarias y mesas de debate estuvieron dedicadas al análisis de la figura de Elías Tormo y su aportación a una disciplina cuya consideración hacia la misma evolucionó desde un planteamiento que la define como heterodoxia académica cuya función es humanizar la educación de los universitarios, hasta otro más consciente que la define como una nueva ciencia humanística de acentuado carácter histórico útil para el conocimiento de la cultura, y que exigía el acceso directo a su principal fuente: la obra artística.
- 5 ARCINIEGA GARCÍA, L.: *op. cit.*, pp. 8-9.
- 6 *Ibidem*, p. 73.
- 7 El carnet o credencial de diputado le permitía desplazarse gratuitamente en la red española de ferrocarriles con el billete de libre circulación, que le fue requisado por motivos políticos por el gobierno de la II República.
- 8 GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe M^a: “Historiadores valencianos del Arte Español”. *Actas del Primer Congreso de Historia del País Valenciano*. Vol. III. Universidad de Valencia, 1976, p. 851.
- 9 FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1982, p. 85.



Miguel Ángel Català ha sido director de museos del Ayuntamiento de Valencia desde hace casi cuatro décadas, cargo al que accedió por oposición y del que se ha jubilado voluntariamente hace unos meses. Entre sus publicaciones más importantes destacan libros como Valencia en el grabado, El pintor y académico José Vergara, El cementerio general de Valencia, La Casa Vestuario, Cien años de pintura, escultura y grabado valenciano, así como monografías relativas a la Casa-Museo Benlliure o al Museo de la Ciudad e infinidad de catálogos de exposiciones de las que ha sido comisario.

Català Gorgues, Miguel Ángel ***Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística.***

Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013.

Vol. I, 563 páginas; vol. II, 602 páginas; con ilustraciones en color y en blanco y negro.

I.S.B.N.: 978-84-938788-9-4 (obra completa)

I.S.B.N.: 978-84-941344-0-1 (volumen I)

I.S.B.N.: 978-84-941344-1-8 (volumen II)

En su condición de Jefe de la Sección de Museos y Monumentos del propio Ayuntamiento, realizó proyectos museográficos como los de las Atarazanas, Casa-Museo Benlliure y Chalet de Blasco Ibáñez habiendo contribuido a la restauración de edificios como el Almodí, Casa de las Rocas, Torres de Serrans y de Quart o la Lonja.

En la línea de anteriores trabajos, la presente monografía gira en torno a temas propios del arte, la literatura y la historia del pueblo valenciano desde un punto de vista interdisciplinar. Es fruto de una extensa investigación de casi tres años centrada en una serie de arraigadas creencias en torno a la idea de ángeles y demonios, realidad que a lo largo de los siglos han expresado en sus obras muchos escritores y artistas valencianos, formando parte de la memoria colectiva.

Al efecto ha acometido una sistematización de los modelos iconográficos más usuales en el arte valenciano relativos a las múltiples variantes que ofrece por ejemplo el arcángel psicopompos o psicagogo, acompañado o no de su eterno rival el diablo, verificando su proyección no sólo en museos y colecciones sino a través de un amplio itinerario por la geografía valenciana. Ello le ha permitido verificar el interés que el tema de ángeles y demonios, se admi-

ta o no su existencia, ha suscitado en muchas manifestaciones de carácter etnográfico, en las tradiciones festivas de nuestros pueblos, en representaciones paralitúrgicas e incluso en manifestaciones tan distintas entre sí como el oratorio barroco valenciano, el teatro de carrer, las santatonadas, els balls de diables, els correfocs, la paremiología o las mismas fallas.

El primer volumen incluye los índices, la presentación a cargo del Dr. Don Román de la Calle y un prólogo del autor. Sus primeros dos capítulos de carácter más bien introductorio, tratan sobre las fuentes teológicas, textos literarios y hagiográficos, las diversas jerarquías angélicas, los ángeles en la liturgia y el calendario festivo, Satán y los demonios, ángeles y demonios en la antropología y la psicología, etc.

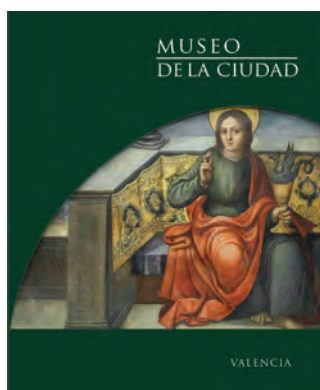
Los otros dos siguientes se aproximan ya al caso valenciano. Destacan temas tales como Valencia y el culto a los ángeles, leyendas acerca de imágenes labradas por ministerio angélico, el papel del ángel en el teatro litúrgico autóctono, ángeles y demonios en la literatura y la cultura popular valenciana, así como importancia y significación de la figura del ángel en el arte valenciano y en otras manifestaciones culturales autóctonas. El segundo volumen plantea la desigual incidencia de determinados arcángeles

y ángeles en el ámbito valenciano, además de hacer un extenso recorrido sobre la peculiar significación del Ángel Custodio de la Ciudad y Reino. Se abordan determinados aspectos relativos a la proyección de ángeles y demonios en Valencia, entre otros: la iconografía de Nuestra Señora de los Ángeles, la prodigalidad de ángeles músicos en el arte valenciano, el ángel en la heráldica local, ángeles y demonios en la toponi-

mia urbana o rural y el tema del ángel en la estatuaria funeraria o en artistas y escritores valencianos contemporáneos. Es en este segundo tomo en el que tienen cabida la historia y particularidades de iglesias, monasterios, ermitas y santuarios dedicados a Nuestra Señora de los Ángeles, San Miguel Arcángel o al Ángel Custodio en la Comunidad Valenciana. Del mismo modo se recogen doce conclusiones que vienen a con-

densar el extenso contenido de la obra y una exhaustiva relación bibliográfica. Ciento treinta ilustraciones a color distribuidas en los dos volúmenes ayudan a la comprensión de tan denso como novedoso trabajo. Ambas partes han salido a la venta ya en las principales librerías por el módico precio total de 35 euros.

Alejandro Hernández Agües



Catalá Gorgues, Miguel Ángel (Dir.) y Hernández Agües, Alejandro Guía del Museo de la Ciudad

València, Ajuntament, 2013.
101 páginas con ilustraciones en color.
ISBN: 978-84-8484-392-4

De entre todos los museos que dependen del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, destaca por su original planteamiento el que se ha dedicado desde hace décadas a salvaguardar los tesoros propios de la ciudad. Es por ello que pocos son los museos existentes en la capital del Turia que contengan una muestra tan variada del patrimonio histórico y cultural de la ciudad.

Pinturas y dibujos, esculturas, grabados, piezas arqueológicas, medallas, monedas, colecciones singulares de cerrajería artística, de pesas y medidas, ornamentos litúrgicos e indumentaria, abanicos, así como legados artísticos de importantes creadores o coleccionistas... todo ello conforma un inabarcable conjunto que se conserva, estudia y exhibe en el Museo de la Ciudad, testimoniando la gran tradición cultural de Valencia, en cuya promo-

ción, el papel histórico de su Ayuntamiento ha sido decisivo y permanente desde hace décadas.

Una parte sustancial de ese patrimonio artístico atesorado por la Casa Consistorial configuró en 1927 el Museo de la Ciudad, cuyo traslado en 1973 al Palacio de Berbedel, rehabilitado e inaugurado como Palacio del Marqués de Campo en 1989, marca el inicio de esta institución tal y como la conocemos hoy en día.

El museo constituye, en la actualidad, una unidad administrativa dependiente de la Sección de Museos y Monumentos integrada en el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia. Por este motivo, el propósito principal de la institución desde su fundación ha sido el de agrupar todos los objetos de carácter mueble pertenecientes al patrimonio

municipal, incluyendo los de naturaleza artística o de carácter arqueológico.

La guía que hoy podemos disfrutar en nuestras manos no es en ningún caso un producto cultural efímero y con una fecha de caducidad preestablecida; se trata de una pequeña parada en el camino del trabajo de conservación y divulgación que multitud de profesionales han ido consolidando en el centro a lo largo de los años.

En sus páginas encontramos la más valiosa información acerca de sus colecciones de una manera viva y sencilla, que acerca algunas obras escogidas al lector con la intención de que pueda ampliar sus conocimientos previos y servir de acicate a la hora de investigar por su cuenta. Esta visión confía en la interactividad como medio para desarrollar la tarea primordial de la guía; a mayor sea el interés del usuario, más

podrá satisfacer su curiosidad a través de las secciones que agrupan los contenidos en el Museo de la Ciudad.

Cabe destacar, además, que forma parte de una colección en desarrollo que abarca los centros culturales dependientes del consistorio, por lo que se magnifica su vocación de heraldo del patrimonio cultural propio, habiéndose editado hasta la fecha, también, las guías de la Casa-Museo Benlliure y del Museo de Ciencias Naturales.

El formato escogido alterna la narración con imágenes de gran formato y fichas que profundizan en algunas de las piezas de mayor interés. De esta manera podemos vivir la experiencia de la lec-

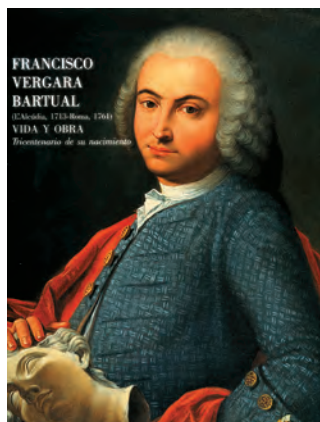
tura de muchas maneras posibles, bien exhaustivamente, bien con el propósito de consultar algún dato concreto.

Es por todo ello que el espíritu del texto nunca fue el de constituir un catálogo completo de todo lo que se conserva entre las paredes del antiguo palacio, algo que sería una tarea casi imposible y que a la mayoría de usuarios les sería, como poco, ajena; sino, mas bien, servir de puente entre la calle y el museo. Un puente que tiene dos direcciones. Por una parte, y como complemento a la anterior Guía de Museos y Monumentos de la Ciudad de Valencia publicada en el año 2012, puede atraer al turista, de cualquier procedencia, incluyendo

la valenciana. Debemos recordar que en nuestra propia tierra contamos con infinidad de monumentos y lugares de interés que nos son ajenos y que, en los tiempos que corren, de información ingente y veloz, es imperdonable de conocer.

Por la otra, es un recuerdo preciosista y utilísimo, pese a los más que seguros cambios que sufrirá el museo a lo largo de los años venideros, de la visita tradicional que nos acompañará durante décadas gracias a su planteamiento profesional y riguroso, así como a su cuidada edición y voluntad estética.

Alejandro Hernández Agües



Ferri Chulio, Andrés de Sales
Francisco Vergara Bartual, (L'Alcúdia, 1713 – Roma, 1761). Vida y obra en el tricentenario de su muerte.

Generalitat Valenciana, en colaboración con el Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y Museo de Bellas Artes de Valencia. Imprenta de Luis Palacios, Sueca, 2013.

533 páginas con numerosas ilustraciones en color y documentos en blanco y negro. D. L.: V-2829-2013.

«El más famoso de los Vergara valencianos»¹

Entre los despistes más llamativos que nos ha dado para la posteridad la historiografía del arte valenciano, pocos artistas son tan deudores de una justa recuperación de su personalidad artística bien manifiesta dentro de las bellas artes, como el —hasta hace escasos años— desconocido escultor valencia-

no Francisco Vergara Bartual, “*el Romano*”. Quizás un caso paradigmático de estos injustos «*caprichos*» por parte de la historiografía moderna en materia artística, que se pretende subsanar con la presente monografía que nos ocupa, gracias a la laudable labor del Rvdo. D. Andrés de Sales Ferri Chulio, quien a lo largo de más de veinte años ha trabajado incansablemente y con tesón para poder arrojar nueva luz sobre la figura

de este magnífico escultor que hasta hace escasos años era poco conocido y prácticamente marginado, no sólo por parte de la crítica especializada en su tierra natal, sino también en la de adopción, la italiana, pese a que logró alzarse entre los artífices más laureados y reconocidos del panorama artístico del *settecento* romano, plagado de artistas en busca de reconocimiento, que muy pocos alcanzaron y del que sí

¹ Con esta laudatoria afirmación consagraría la memoria de Francisco Vergara Bartual, el eminente historiador Juan Agustín Cean Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, 6 vols.

fue merecedor Vergara Bartual, lo que nos da testimonio de su dotes artísticas y buen saber hacer.

Recuerdo, cuando en el año 2007 mientras cursaba estudios en Roma, una de las primeras visitas obligadas fue la Basílica de San Pedro del Vaticano. A diferencia de los miles de visitantes que día a día recibe la *magna domus*, el principal objetivo de mi visita no era sólo admirar la fachada diseñada por Carlo Maderno, siquiera la colosal cúpula diseñada por Miguel Ángel, o la columnata o baldaquino de Gian Lorenzo Bernini, aunque pueda parecer incrédula dicha afirmación, el primer punto en el que me situé, sería frente a la colosal estatua del San Pedro de Alcántara labrada por el escultor valenciano Francisco Vergara Bartual, nacido casualmente el 19 de noviembre de 1713 en L'Alcúdia, mi población. ¡Orgullo de alcudiano sin maquillajes ni enmascaramientos! Es por ello que es para mí un placer poder reseñar el volumen que nos ocupa titulado *Francisco Vergara Bartual (L'Alcúdia 1713-1761) Vida y obra en el tricentenario de su nacimiento*, artista que siempre ha despertado en mí un personal interés, ya desde mi niñez cuando recibiera como regalo de mi abuela un pequeño librito, hoy ya casi obra de bibliófilo, titulado *Reseña histórica de la edificación de la Parroquial Iglesia de Alcúdia de Carlet*, escrita por el diácono José Chover y Madramany en el año 1923, y entre cuyas páginas tuve mi primer contacto con la figura de este insigne escultor. Es por ello que desde un primer momento he seguido de cerca las publicaciones llevadas a cabo por el Rvdo. D. Andrés de Sales, no pudiendo eludir la oportunidad de reseñar la publicación que nos ocupa, producto de una ardua y larga investigación –ingrata en ocasiones–, pero que el autor ha sabido concluir con éxito, rescatando la figura de uno de los artistas que escribiría al-

gunas de las páginas más brillantes de la historiografía del arte valenciano.

Resumir en la presente reseña la publicación en cuestión es materialmente inabarcable, sus 533 páginas imposibilitan esta labor. Es por ello que nos limitaremos, por exigencias de redacción a efectuar una valoración o crítica constructiva, poniendo especial énfasis en aquellos pasajes a nuestro modesto parecer más sobresalientes, esperando despertar en el lector el interés por profundizar más detalladamente en la personalidad de este artista a través de la cuidada edición que nos ocupa, en la cual no solo se pretende sacar a la luz la relativamente corta pero intensísima trayectoria de nuestro biografiado, sino establecer un análisis exhaustivo de su producción artística tanto en España como en Italia, a través de un riguroso análisis estilístico, técnico e iconográfico, con el cual el lector podrá descubrir página a página a lo largo de sus 29 capítulos nuevos datos, que seguro contribuirán a enriquecer su conocimiento, no sólo de una de las sagas de artistas más destacados de Valencia, “los Vergara”, sino también de uno de los periodos dorados de la Historia del Arte europeo, el *Settecento romano*. Completan la presente edición una copiosa y abundante bibliografía, además de varios anexos como el de créditos fotográficos, o los índice onomástico y toponímico, siempre tan útiles para el investigador.

Dividiremos pues el presente estudio en tres bloques claramente definidos, que hemos titulado –por razones geográficas– etapa valenciana, etapa madrileña y etapa romana. La primera comprende desde su nacimiento casual en la mencionada población de L'Alcúdia (antes Alcúdia de Carlet) en la Ribera Alta, el 19 de noviembre de 1713 cuando su padre se encontraba en ésta atendiendo unos encargos y que comprende hasta el año 1742 en

que se traslada a la Corte en Madrid. Son estos, años de aprendizaje al amparo de su progenitor, el también escultor Manuel Vergara, “el Mayor”, con quien aprende las primeras directrices sobre la talla de la madera, al mismo tiempo que frecuentaba las clases de dibujo del natural en la Academia de Evaristo Muñoz, para más tarde perfeccionar la talla de la escultura en el taller del reputado Leonardo Julio Capuz. Es entonces, en el año 1733, cuando contando apenas veinte años obtiene el título de maestro del *Gremi de Fusters de Valencia*, realizando diversos encargos para iglesias y conventos de la geografía valenciana, tales como el adorno y el retablo del altar mayor de la Ermita de San Vicente mártir, de Valencia, también conocida como La Roqueta, así como los dos altares laterales que alojarían la imagen yacente de San Vicente mártir, conocido como *el Llit de San Vicent*, realizado entre 1739 y 1741, y en los que deja ya bien patente sus dotes como excelente adornista. Por entonces labraría así mismo el retablo mayor de la Iglesia de Polinyà de Xúquer en el que trabajaría entre 1739 y 1740, ambos desgraciadamente desaparecidos pasto de las llamas, el primero de ellos en 1811 durante la *francesada*, y el segundo en 1936 durante la Guerra Civil, en lo que parece un fortuito y lamentable intento de privar a su tierra natal de cualquier vestigio de su obra.

La segunda etapa que hemos denominado madrileña transcurre en la Corte borbónica recientemente instaurada por Felipe V “el animoso” y comprende desde su llegada a ésta en 1742 hasta 1745 en que marcharía a Roma. Según algunas fuentes su traslado parece ser motivado por unos infundados celos hacia los éxitos alcanzados por su primo hermano Ignacio Vergara, si bien, coincidimos con el autor en que este viaje se debe posiblemente a su ansia de saber y la búsqueda de mejores

perspectivas profesionales, esforzándose por sobresalir entre la pléyade de escultores que trataban de abrirse paso en la Corte, siendo además ésta, paso obligado a Roma. Será en Madrid cuando ingresa en la Academia privada del reconocido escultor italiano afincado en la villa Gian Domenico Olivieri (Carrara 1706 - Madrid, 1762), encargado de dirigir la decoración del Palacio Real, también conocido como el Palacio Nuevo, con quien el joven Francisco Vergara aprenderá a perfeccionar sus dotes como escultor, destacando pronto entre sus compañeros. Allí tendrá oportunidad de conocer de cerca el arte clásico en todo su esplendor a través de las estampas, dibujos, modelos y libros traídos por el artista italiano entre los que se encontraban obras de Carlo Maratti, Luca Cambiaso, Federico Barocci, Pietro da Cortona, Miguel Ángel, o Gian Lorenzo Bernini, así como de Filippo Della Valle, que desempeñará una importancia decisiva en la biografía de nuestro escultor, como el lector podrá constatar en el presente estudio que reseñamos.

A esta época pertenecen las dos imágenes que labrara para la iglesia de San Ildefonso en Madrid, realizadas entre 1743 y 1744; un San Antonio de Padua y un San Francisco de Paula, el primero de los cuales ha sido juzgado por el profesor Martín González como *"excelente, y uno de los mejores del siglo"*. Otra de las tareas que desempeñaría sería la de ayudante de Olivieri en la restauración de los modelos de yeso de las estatuas antiguas que trajera Diego Velázquez de Roma, muy deterioradas y que se conservaban en las Salas del Palacio Real, sirviendo a los alumnos como modelo para el estudio del antiguo, lo que sin duda brindaría a nuestro escultor la oportunidad de estudiar de cerca los modelos clásicos de la antigüedad griega y romana, que asimilaría como pocos fueron capaces,

siendo éste el último encargo que recibiría Vergara Bartual en la Corte antes de su marcha a Roma.

El tercer bloque comprende su estancia en la corte pontificia desde su llegada hasta su prematura muerte el 30 de julio de 1761, donde se traslada pensionado por la Junta Preparatoria de la Real Academia, teniendo constancia que se encontraba ya en ésta el 18 de marzo de 1745, donde viajaría con Monseñor Alfonso Clemente de Aróstegui, embajador ante la Santa Sede, siendo el primer escultor pensionado para que pasara a estudiar a la ciudad papal como acertadamente señala el autor. A su llegada entabla contacto con el eminente y laureado artista florentino, afincado en Roma, Filippo Della Valle (Florencia, 1698 - Roma, 1768), quien pronto se percata de sus dotes, acogiéndolo como alumno, e iniciándose una fructífera relación personal entre ambos, colaborando con Della Valle en numerosos encargos, lo que explica la ausencia de noticias de sus obras desde su llegada en 1745 hasta 1749, con anterioridad a la realización del San Pedro de Alcántara de la Basílica Vaticana, lo que hace difícil explicar cómo obtuvo el título de Académico de Mérito de San Lucas el 14 de septiembre de 1749, como acertadamente ha observado el Rvdo. Andrés de Sales. Sería de la mano de su mentor con quien nuestro escultor tiene oportunidad de abrirse camino entre la multitud de artistas que se congregaban en la urbe en busca de éxito y reconocimiento, destacando pronto entre el resto de artistas pensionados como queda patente por la correspondencia epistolar conservada entre el monarca y el ministro Carvajal y Lancáster, en la que se afirma *"prometía mucho en sus dibujos, en los que excedía á los otros dos"*, refiriéndose a Felipe de Castro y Preciado de la Vega. Comienza entonces una carrera meteórica, muy probablemente avalada por el

maestro florentino Della Valle y por sus protectores entre los que se encontraban personajes tan influyentes como el cardenal Fray Joaquín Fernández Portocarrero, con quien mantendría una estrecha amistad, así como el Ministro de Estado de Fernando VI ante la Santa Sede, José de Carvajal y Lancaster, a cuya muerte le sucedería en el cargo Ricardo Walls, o el orilense Rvdo. P. Pedro Juan de Molina, Ministro General de los Franciscanos Descalzos en Roma, el cual le realizaría el encargo más importante de toda su carrera, como veremos a continuación.

Será entonces cuando Vergara Bartual tiene oportunidad de escribir una de las páginas más brillantes y sobresalientes de su corta pero intensa trayectoria y con el que perpetuaría su memoria para la posteridad; por mediación del Rvdo. P. Juan de Molina el cual solicitaría a Benedicto XIV la concesión de una hornacina cuya escultura se encargaría de labrar Francisco Vergara, una colosal estatua del franciscano descalzo San Pedro de Alcántara, esculpida en mármol de Carrara de cuatro metros y medio de altura, dentro de la serie escultórica de los santos fundadores de órdenes y congregaciones religiosas de la Basílica de San Pedro del Vaticano, un espacio solo reservado a los mejores artistas de la ciudad papal, lo que significaba haber trascendido a la fama. La imagen del santo alcantarino se situaría en el primer pilar a mano izquierda sobre la pila de agua bendita a la entrada de dicha basílica. Para ello realizaría primero un modelo en estuco a tamaño natural del que se diría *"según lo que se oye de todos los Profesores e inteligentes, es la mejor que se ha puesto en este gran templo"*. Acto seguido procedió a esculpir la estatua en mármol en la que trabajó 17 meses quedando definitivamente instalada en su ubicación el 20 de junio de 1753, víspera de Corpus Christi valiéndole los

más altos elogios por parte de la curia papal alcanzando un éxito rotundo, llegando a afirmar de ella era *“la mejor sin disputa de todas las modernas que ay en San Pedro y nada inferior a las más famosas de las antiguas”*, y que valieron a su artífice la calificación de *“virtuoso”*.

Su prestigio desde entonces no paraba de crecer, valiéndole entre otros honores el nombramiento como maestro profesor de *l'Accademia de Disegno del Nudo*, fundada por Benedicto XIV y establecida en el Campidoglio, recibiendo además el más alto reconocimiento al ser elegido en 1757 *stimatori di Scultura*, lo que significaba —como ha señalado Ferri Chulio— el mejor reconocimiento a toda su carrera, siendo uno de los tres considerados de mayor grado en la corte papal junto a su maestro y protector Filippo Della Valle y el romano Pietro Bracci.

Su éxito en la Corte pontificia no motivó que abandonara los encargos realizados desde su tierra natal, y así se conservan numerosos ejemplos de obras que realizara durante su estancia en ésta con destino a tierras españolas como es el caso del modelo para la estatua en plata de tamaño natural de San Ignacio de Loyola para el colegio de jesuitas de la villa de Azpeitia, encargada por la Real Compañía de Caracas, que tenía al santo jesuita como patrono, y que fue encomendada al artista por el P. Zubimendi, obra que modelaría entre 1753 y 1754, tomando como modelo el San Felipe Neri de Pierre Il Le Gros en el Altar de la Capilla Antamoro de la Iglesia de San Girolamo della Carità, siendo más tarde realizado dicho modelo en chapa de plata cincelada por el artista platero alemán Josef Bauer, más conocido como Giuseppe Agrícola. Pero sin lugar a dudas su obra cumbre para tierras españolas fue el Altar Mayor conocido como el Transparente para la Catedral de Cuenca, ejecutado

entre 1755 y 1759, encargo realizado por el Cabildo de la Catedral en honor de San Julián, y en cuyo trazado arquitectónico intervendría Ventura Rodríguez, recayendo el encargo de los relieves y las esculturas alegóricas en la figura de Francisco Vergara, después de desestimar la posibilidad de que fuesen realizados por el escultor también pensionado en Roma Felipe de Castro. El conjunto, de gran majestuosidad y ejecutado al más puro estilo romano, siguiendo la lección berninésca, y modelos de sus discípulos Alessandro Algardi y Ércole Ferrata, el cual se componía de tres medallones con relieves. El central representaba a la Virgen entregando la palma del martirio a San Julián, en el cual costaba la inscripción *“Franciscus Vergara, Academicus Romanus. An(no) M.D.C.C.L.VIII, flanqueado a cada lado por otros dos en los que se representaba al santo patrón y San Lesmes haciendo cestos, y el bautismo de San Julián. Éste último fechado y firmado por el autor F.(ranciscus) B(ergara) F(aciebat) Romae. A(nn)º 1757. El conjunto se completaba con tres estatuas alegóricas: Fe, Esperanza y Caridad, deudoras del más puro estilo clásico del settecento romano. Con esta obra, labrada enteramente con sus manos, sin intervención de sus discípulos, Vergara se consagraba como artista de primer orden no sólo en Italia, sino en su tierra natal, como él afirmaría *“he querido dejar mi nombre esculpido para siempre y esta memoria en España, que como nacional, tanto estimo”*, valiéndole los elogios de los artistas, estudiosos y entendidos en la materia, y siendo también muy alabada por el Cabildo de la Catedral conquense.*

Entre sus últimos encargos cabe citar los túmulos que se erigieron con motivo de las exequias fúnebres en honor de Bárbara de Braganza, fallecida en octubre de 1758, y el de su marido Fernando VI, cuyo óbito sobrevino pocos

meses después en agosto de 1759, ambos levantados en la Real Iglesia de Santiago de los Españoles de Roma, y cuyos contratos se conservan en el archivo general del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, hasta que fueron recuperados por el autor de la presente monografía.

Paradójicamente, su última obra sería el mausoleo del que fuese su principal protector en la corte pontificia, el cardenal Fray Joaquín Fernández Portocarrero, Embajador de Felipe V y Fernando VI ante la Santa Sede, fallecido en 1760 y cuyo panteón se conserva en la iglesia del Priorato de la Orden de Malta en Roma, Santa María in Aventino, labrado en mármol blanco de Carrara y mármol gris, entre mayo y julio de 1761, y cuya autoría conocemos hoy gracias al hallazgo de la prueba documental que demuestra que el escultor alcidiano era el artífice del mencionado mausoleo.

Pocos días después como un capricho del destino fallecía Francisco Vergara Bartual en su casa en la Via Felice —hoy vía Sistina— el 30 de julio a la edad de 47 años, dejando esposa, Teresa Saturní, y tres hijos, Domenico y Anna María, y un tercero *non nato*. Moría sin dejar testamento, por lo que su viuda solicitaría inventario de los bienes de su difunto marido, el cual se conserva en el *Archivio di Stato di Roma*, llevado a cabo por el notario Francesco Nicola Andreoli —cuyo original tuve oportunidad de tener en mis propias manos— y que el autor transcribe íntegramente en el presente volumen debido a su relevancia e interés, y que lejos de concluir abre nuevas vías de investigación, a la espera de que algún intrépido investigador sea capaz de localizar algunas de las obras que se conservaban en su vivienda en el momento de su muerte, como *la Madona addolorata* y *un bassorilievo representante la Pietà con Angeli a'torno in forma ovale* que seguro, esperan en algún rincón de la Ciudad

Eterna, a la espera de ser redescubiertas.

Pone punto y final a la presente edición, el capítulo más novedosos en cuanto a aportaciones se refiere titulado *Los Dibujos de Francisco Vergara Bartual*, y quizás el más atrevido y que mayor polémica ha suscitado, en el que el autor formula de nuevo la hipótesis en torno a la autoría de algunos de los dibujos conservados en la colección de la Real Academia de San Carlos, que el estudioso adjudica a la mano de Francisco Vergara. Tesis que parece avalada por documentación gráfica difícilmente cuestionable, como ha señalado el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el Dr. Román de la Calle en el prólogo de la presente edición.

Sorprendentemente, de su vasta producción de diseños y dibujos, nada o poco nos ha quedado. Ni en la Accademia Nazionale di San Luca di Roma, ni en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por lo que el autor se hace la pregunta, ¿a dónde fueron a parar los dibujos y diseños de nuestro escultor? El investigador tiene clara la contestación a dicha pregunta, atribuyendo a la mano de Vergara Bartual algunos de los dibujos que se daban por perdidos y que conserva la Real Academia de San Carlos depositados en el Museo de Bellas Artes, hasta el momento atribuidos a su primo José Vergara, una reivindicación que como señala el autor ha reiterado insistentemente libro tras libro, y que según Ferri Chulio llegarían a Valencia con el Rvdmo. Padre Pedro Juan de Molina, haciéndolos llegar a manos de sus primos José e Ignacio en 1764 a quienes el padre Molina encargaría además, respectivamente, la imagen de la Capilla de San Pedro de Alcántara y la pintura de la bóveda de la misma en el convento de Nuestra Señora del Rosario de Vila-Real (Castellón).

Lo cierto es que en la actualidad sólo se conservan tres academias firmadas por

el artista valenciano, dos de ellas en la mencionada colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y una tercera en la Biblioteca Nacional. El autor reivindica, como hemos señalado, la mano de Vergara Bartual en otros dibujos hasta el momento atribuidos a su primo José, entre los que se encuentran el *San Pedro de Alcántara para la Basílica Vaticana*, o la *Aparición de la Trinidad*, la *Virgen María* y *San Juan Evangelista a San Pedro de Alcántara* —este último claramente inspirado en la *Gloria de San Pedro de Alcántara* de Matteo Pannaria, en la iglesia romana *dei Santi Quaranta e San Pasquale Bailon*—, ambos trazados al más puro estilo de los grandes artistas del barroco romano, tesis que parece avalar el criterio de Marcos Antonio de Orellana y Juan Agustín Cean Bermúdez, al afirmar éste último en relación a la obra de su primo José Vergara “*en todas hay buen colorido y acertado dibuxo, pero sin la grandiosidad de las formas (...) que hay en el antiguo, y que no conoció hasta muy tarde, como su hermano D. Ignacio*”. Un aspecto más parece respaldar la teoría de Ferri Chulio, cual es el hecho de que algunos de los mencionados dibujos que el Rvdo. atribuye a Vergara Bartual como el mencionado *San Pedro para la Basílica Vaticana*, o *Estudio de manos*, fueron trazados sobre papel cuya filigrana es de procedencia italiana, hecho que otros estudiosos e investigadores no han considerado concluyente para una atribución de éstos a la mano del escultor Bartual. De ser así o no, lo cierto es que en la historia del arte, dos y dos no son cuatro, y este tema continuará abierto a discusión a todo aquel que quiera formular un juicio de opinión en favor de una teoría u otra. Lo que no se puede obviar es la influencia que el escultor alcidiano ejerció sobre sus primos José e Ignacio, y que se acentúa a raíz del prematuro fallecimiento de éste en

Roma y cuya deuda queda manifiesta en la talla policromada de San Pedro de Alcántara en el convento de alcantariños de Vila-Real, actual basílica de San Pascual Baylón, así como en las obras pictóricas que realizara José Vergara con posteridad a la muerte de su primo escultor.

Se completa el presente volumen con unas notas preliminares a cargo del cardenal Virgilio Noè, arcipreste emérito de la Patriarcal Basílica de San Pedro en el Vaticano, en el que alaba la labor del Rvdo. Andrés de Sales, seguida del prólogo a cargo del Presidente de la Real Academia Dr. Román de la Calle, quien pone de relieve la importancia de la presente edición, dentro de uno de los principales objetivos perseguidos desde esta entidad como es la investigación histórico-artística. Se concluye la presentación del volumen con unas notas a cargo del autor, en las que detalla cómo nace este proyecto e interés personal en la recuperación de la vida y obra del artista, a raíz de una investigación sobre la aproximación histórica a la parroquia de Polinyà del Xúquer encargada por el cura párroco Evaristo Cañada, allá por el año 1990, recayendo su atención en la figura de su autor, del que se tenía poca noticia hasta la fecha, poco más de unas notas —en ocasiones erróneas o confusas— como señala el autor debido a su marcha siendo aún joven a Roma, y su prematura muerte, hechos que favorecieron este vacío documental, lo que animó al Rvdo. Ferri Chulio a rescatar de esta inmerecida desmemoria a tan insigne artífice.

Concluiremos, pues, en la acertada y justa labor desempeñada por D. Andrés de Sales Ferri, quien rescata de un inmerecido olvido a uno de los artistas más destacados y prometedores del panorama artístico valenciano, quizás el único que consiguió, pese a su corta trayectoria, conquistar el principal

centro artístico del momento, alzándose victorioso en tierra de artistas, y valiéndose sus logros hasta el reconocimiento pontifical. Lástima que la muerte truncara tan brillante trayectoria, privándonos sin lugar a dudas de uno de los artistas mejor dotados del siglo XVIII, no sólo en España, sino en Europa, cuyo genio creativo hoy alcanzamos a vislumbrar gracias a la presente edición, en la cual D. Andrés de Sales le devuelve el merecido puesto que debiera ocupar, después de largos años de inmerecido olvido gracias a las contribuciones al respecto llevadas a cabo

por el autor, que han dado la posibilidad de conformar una exhaustiva biografía sobre Francisco Vergara Bartual “el Romano”, con el que culmina una larga serie de publicaciones en torno a la figura del mismo entre las que destacan *Francisco Vergara Bartual. Escultor, 1713-1761*, editado por l'Ajuntament de L'Alcúdia (1998); *Francisco Vergara Bartual. Un escultor del Settecento romano*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència (2001); *Francisco Vergara Bartual, L'Alcúdia, 1713 – Roma 1761. Vida y obra*, primera edición a cargo de la Real Academia de Bellas Artes de San

Carlos de Valencia (2005); segunda edición notablemente mejorada, (2007), y la tercera edición, que es la que nos ocupa, revisada y mejorada, a cargo de la Generalitat Valenciana, (2013). Damos pues por sobradamente cumplido el encomiable objetivo de su autor, “*llegar a la meta con el deber cumplido*”.

Lacundi acti labores.

Jaume Penalba Alarcón
Máster en Patrimonio Cultural



Gómez Haro, Leonardo
Del humor en el arte contemporáneo: teoría y práctica

Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón, 2013
355 páginas, con 332 ilustraciones en blanco y negro
ISBN 978-84-8021-979-2

Una sonrisa aflora en el rostro de las y los lectores al tocar, oler y oír el libro de Leonardo Gómez de Haro. ¿Por qué? ¿Qué es lo que hace reír al ser humano? ¿Son todas las risas iguales? ¿Todas las personas se ríen exactamente de las mismas cosas? Henri-Louis Bergson en su obra *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* (1899) nos dio las claves para poder dar respuesta a todas estas cuestiones. El autor francés afirmaba que la risa es un fenómeno humano. Sólo nosotros nos podemos reír y sólo

nosotros somos motivos de burla. No sentimos piedad por la persona de la que nos reímos, somos insensibles a ella puesto que no existe ningún tipo de implicación emocional. Pero la risa, la sonrisa son fenómenos sociales que compartimos, “no disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados. Parece ser que la risa necesita un eco [...] Nuestra risa es siempre la risa de un grupo”. Si esto es así y el arte es autoexpresión, belleza, construcción, o como afirma Benedetto Croce “*Intuición, visión,*

contemplación, imaginación, fantasía, figuración, representación”, son palabras sinónimas cuando discurrimos en derredor del arte y que elevan nuestra mente al mismo concepto o a la misma esfera de conceptos, indicio del consenso universal”, entonces ¿se puede asociar el concepto humor con el arte? Esta pregunta, clara y concisa, no es más que el punto de partida de este libro. Con ella, el autor nos va a abrir la puerta a dos mundos aparentemente contradictorios pero íntimamente ligados como son el arte y el humor.

El ensayo se encuentra dividido en dos partes bien diferenciadas. En la primera de ellas, "Del humor en teoría", el autor realiza una exhaustiva labor de investigación acerca de la construcción teórica del humor, la ironía y el lenguaje. Las y los lectores pueden constatar de esta manera la existencia de una continuidad histórica alrededor del concepto del humor que se remonta a la Antigüedad clásica y alcanza nuestros días. El autor resalta como paradójico el hecho de que el humor se asociara antiguamente a la melancolía, la enfermedad o la manía mientras que en la actualidad se aplica en campos tan diversos como la educación o la sanidad. Una vez analizado históricamente el concepto, Gómez de Haro sienta las bases teóricas de aquello que se entiende por humor y nos plantea los diferentes tipos de risas que pueden definirse. Para el autor la risa puede dividirse en tres tipos: la sensorial, la alegría y la intelectual. La primera de ellas, remite directamente a nuestro cuerpo y a nuestras sensaciones. Este tipo de risa nada tiene que ver con el intelecto ni con la imaginación puesto que se da cuando alcanzamos un nivel de bienestar corporal –cosquillas o caricias. La segunda, asociada a la imaginación, aparece en fiestas, deportes, actividades lúdicas siempre gregarias. Y, por último, la intelectual que participa de las anteriores pero que se caracteriza por darse en situaciones más complejas y "se origina a partir del sentimiento de lo gracioso, lo ridículo o lo cómico". Pero un ensayo estético sobre el humor no puede obviar las consideraciones estéticas de lo cómico, advirtiéndonos que con anterioridad a Charles Baudelaire tanto la categoría estética de lo cómico como de lo grotesco no fueron tenidas en suma consideración. El aparato teórico

sobre el humor finaliza con el análisis de las herramientas del lenguaje y con la antirretórica del humor "es decir, de transgresiones de las máximas conversacionales de la pragmática, de soliloquios y de circunloquios que no parecen venir a cuento, de digresiones e incongruencias en apariencia arbitrarias, y del mantenimiento en suspenso de todo sentido común".

Una vez contruidos los pilares teóricos en un primer bloque muy bien definido, Gómez de Haro realiza una exhaustiva revisión práctica a los movimientos más representativos del arte contemporáneo. El aparato práctico da comienzo con las vanguardias históricas puesto que todos sus grupos contribuyeron a una nueva concepción del arte que se aferra a sus propios descubrimientos para subsistir. Fue una manera de entender la creación que combinó lo nuevo con lo más nuevo, lo emergente con lo que aún tenía que llegar. Rompiendo con las tradiciones hicieron de esa ruptura una tradición. Progresivamente, la vanguardia se radicalizó, y encontró en Dadá, el grupo precursor del surrealismo, el más claro componente de esa radicalización. Es esta radicalización, esa ruptura la que seduce a Gómez de Haro y le invita a fijar su atención en los dos últimos movimientos de la vanguardia histórica: Dadá y Surrealismo. Ambos movimientos nacen de una misma raíz, la transgresión. Dadá, movimiento abiertamente activo, empuja a sus integrantes a vivir su vida al igual que su arte. Tanto una como otro deben participar de la burla y de lo absurdo, no deben buscarse razones más allá de lo inmediato, pues el ser humano debe comenzar desde cero, abandonando una sociedad basada en conflictos, guerras y diferencias. Marcel Duchamp y su conocido "urinario",

permitirán al autor desmitificar, analizar y desmigalar obras ya paradigmáticas y míticas en el imaginario artístico. Por otra parte, el surrealismo es el último de los movimientos englobados en el mundo fascinante de las vanguardias históricas, con todo lo que ello significa como resumen y epígono de sus antecesoras. El surrealismo se basa en el siempre inédito universo de lo onírico, de la exploración constante del inconsciente, la magia, la videncia, la alquimia o, en definitiva de todo aquello que escapa al control racional del ser humano. También el humor (no siempre blanco) caracteriza a este movimiento. El poeta surrealista Louis Aragon nos daría, en el 1928, su peculiar visión de lo que es humor por medio de una enumeración negativa. A su entender, el humor es característica consustancial de la inteligencia y de ningún modo solamente una burla amarga. Está unido, tantas veces, al asombro y a lo extraño y nunca desde luego a lo grosero de lo obscuro, porque el humor, al fin y al cabo, se enhebra en la sutileza de lo insólito, de la presencia fantasmal del mágico onirismo. Ambos movimientos sentarán las bases de aquello que caracteriza al arte contemporáneo. La escatología, la provocación, la sátira serán ejes comunes a las performances, al arte feminista, al videoarte e, incluso, al arte callejero.

Escrito con agilidad, el autor consigue en ocasiones que en nuestro rostro asome una sonrisa. Pero no olvidemos que su autor, Leonardo Gómez de Haro, no hace más que revisar su propio mundo, el artístico, cuestionándose, de esta manera, la distancia entre el ideal del artista y el resultado final, la obra. Ironía.

Juncal Caballero Guiralt



Jiménez Martín, Alfonso
Anatomía de la catedral de Sevilla

Sevilla. Diputación, 2013
431 páginas con ilustraciones
ISBN 978-84-7798-344-6

Con prólogo de Francisco Ortiz Gómez, Deán-presidente del cabildo de la catedral de Sevilla, la publicación se organiza en tres “libros”. El primero, que trata de las fuentes que permiten investigar la historia de la catedral de Sevilla, se compone, a su vez, de tres capítulos en los que se analizan las fuentes gráficas, los modelos y maquetas y las fuentes literarias y documentales. El libro segundo, con seis capítulos, trata de las formas. En él se hace un exhaustivo, detenido e interesante recorrido por la historia, tanto formal, como de la construcción de la catedral de Sevilla. El recorrido parte de la mezquita precedente y de la llamada “catedral Mudejar”, o mezquita consagrada al culto cristiano, y llega hasta la construcción actual. Se estudian los cimientos, los muros, las cornisas, las bóvedas, las ventanas, las escaleras de caracol, las cubiertas y azoteas, los pretilos, las cresterías y demás elementos arquitectónicos que componen el edificio. Se estudian tanto las formas normales y seriadas como las anómalas. El “libro” tercero, con ocho capítulos trata de las fechas que permiten datar elementos mediante documentos, lo que, a su vez, da pie a explicar el proceso, costes y tiempos de la construcción.

Alfonso Jiménez Martín (Sevilla, 1946) es arquitecto desde 1971 y doctor, desde 1977. Ha proyectado y dirigido, en colaboración con los arquitectos Pedro Rodríguez, Francisco Pinto, Ana Almagro y Roque Angulo, noventa y dos intervenciones de restauración, nueva planta, planeamiento, exposiciones, congresos y espectáculos, en 65 monumentos y conjuntos de Andalucía Occidental.

Profesor en la Escuela Técnica de Aparejadores de Sevilla, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Hispalense y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, en la que obtuvo cátedra desde 1983. Vigésimo sexto maestro mayor de la Catedral Metropolitana, desde 1987, en 2003 leyó su discurso de ingreso como numerario de la Real Academia Sevillana de Ciencias. Es autor de numerosas publicaciones que por conocidas no cabe reseñar aquí, pero si señalar que algunas de ellas, de considerable interés, se refieren a la catedral de Sevilla. Vgr. la edición de los dos volúmenes de la piedra postrera, Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final

Podría pensarse después de examinar el índice del libro y la valía de su autor,

que este libro es básico para entender la catedral de Sevilla y ciertamente lo es. Pero no es solamente esto, cosa que ya sería suficiente. Es mucho más. Es el modelo de una investigación que permite conocer, restaurar y poner en valor un edificio de altísimo interés patrimonial.

El profesor Jiménez Martín ha puesto a su servicio las disciplinas que ahora conocemos como arqueología de la arquitectura o como Historia de la Construcción. Así señala que ha evitado, en lo posible, las explicaciones basadas en personalidades, ya fuesen creativas, organizativas o profesionales para poner el acento en los procesos. También indica que la información más fiable y extensa de este trabajo procede del propio edificio (pp. 19 y 20). las noticias de archivo junto con la información de la fábrica le han permitido plantear como se realizó la planificación completa de la obra y establecer el proceso de su construcción.

El caso de Sevilla es de interés general ya que su comienzo sería en 1433-34 y la fecha de la colocación de la última piedra el 10 de octubre de 1506. La de Sevilla es la mayor catedral gótica construida y la que, probablemente, tardó menos en construirse. Además,

el autor explica como se fue construyendo.

El maestro mayor Jiménez Martín, ha puesto su experiencia de más de veinticinco años en su tarea a disposición de todos los interesados para explicar la impresionante fábrica de la catedral de Sevilla. Además ha sabido publicitar la catedral en el mundo científico hasta convertirla en un referente no solo por

su valor religioso, por sus dimensiones, o por su imagen, sino también por su arquitectura.

Anatomía de la catedral de Sevilla es una investigación y un libro ejemplar. Ilusiona pensar que en España hubieran diez catedrales que dispusieron de un libro como este. Sin duda el conocimiento de la historia de la arquitectura española, la práctica de la conserva-

ción de monumentos y la divulgación del patrimonio artístico serían un prodigio.

Debemos felicitar a su autor, al cabildo de la catedral de Sevilla y al editor. Animamos a su inmediata lectura y esperamos que sea imitado en otras catedrales.

Arturo Zaragoza Catalán

Arquitecto y Académico



Justo Estebanz, Ángel
El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633-1706). Su vida, su obra y su taller

Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2013

396 páginas

ISBN: 978-84-472-1320-7

El presente libro es fruto de la tesis doctoral que el autor (profesor de historia del arte de la Universidad de Sevilla) presentó el año 2008 en la misma universidad, interesante libro muy ilustrado, dedicado monográficamente a la figura del más destacado pintor quiteño del periodo barroco del Ecuador y en concreto de su capital Quito; se estructura en ocho amplios capítulos que poco a poco nos van descubriendo la vida, personalidad, estilo y obra de este casi desconocido pintor por aquí en tierras españolas, así tenemos: - *Miguel de Santiago: su vida* (Las leyendas sobre Miguel de Santiago, La vida de Miguel de Santiago: su familia y su infancia, Matrimonio e hijos de Miguel de Santiago y Andrea de Cisneros y Alvarado, Negocios de Miguel de Santiago al margen de la pintura, también se

dedicó puntualmente para incrementar su patrimonio a la compra y venta de inmuebles, La situación económica de Miguel de Santiago: sus bienes muebles, El testamento de Miguel de Santiago; - *Miguel de Santiago: su estilo* (Su formación: sobre sus supuestos maestros, se cree que su principal maestro fue su padre Lucas Vizuete que era un maestro pintor indio, Miguel de Santiago, maestro pintor, Las influencias españolas y europeas en la pintura de Miguel de Santiago, Parangones entre Miguel de Santiago y los otros grandes pintores americanos de la época virreinal, Su técnica. Características y evolución, El Tratado de pintura quiteño: su errónea atribución a Miguel de Santiago; - *La obra de Miguel de Santiago: Pintura religiosa I* (Miguel de Santiago, pintor al servicio de las ordenes religio-

sas, Miguel de Santiago en el convento de San Agustín: la serie de la vida del santo y la regla, Las Inmaculadas Concepciones temática en la cual destacó por las novedades iconográficas que representan, una de ellas llamada la Inmaculada o Virgen Eucarística, Las pinturas de la vida de la Virgen en el Santuario del Quinche, Los Padres de la Iglesia, Otros cuadros de tema religioso, Obras de Miguel de Santiago no conservadas en la actualidad); - *Pintura religiosa II: Las series doctrinales* (La doctrina cristiana-La serie de los Mandamientos, La serie de "El Alabado" de San Francisco de Bogotá, Los artículos del Credo o de la Fe; - *Los temas profanos* (Las cuatro estaciones, Retratos); - *El paisaje: Los milagros de la Virgen de Guápulo*; - *Atribuciones* (Atribuciones válidas, Atribuciones erróneas); *El*

Taller de Miguel de Santiago: Sus discípulos (Sus primeros discípulos- Simón de Valenzuela, Bernabé Lobato, Fray Alonso de la Vera Cruz, Bernabé Carreño-, Isabel de Santiago –hija del propio pintor-, Antonio Egas Venegas de Córdoba, Nicolás Javier de Goríbar); *Bibliografía* y finalmente *Las Ilustraciones*. En palabras de Ángel Justo, “El presente trabajo se centra en el estudio de la figura de Miguel de Santiago, el más grande pintor quiteño de su tiempo. El análisis de la producción pictórica en el Quito virreinal es una labor necesaria debido no sólo a su

valor intrínseco, fácilmente comprobable por las obras de sus principales maestros, como son el propio Miguel de Santiago, Nicolás Javier de Goríbar y Manuel Samaniego, sino también por la importancia de los contactos que esta pintura mantuvo con las escuelas pictóricas limeña y sevillana... La decisión de centrar nuestra investigación en Miguel de Santiago se debió a varios factores. En primer lugar, por la figura del pintor, capital en el desarrollo de la pintura quiteña y que, aun siendo su máximo exponente, se había tratado de forma superficial, sin investigar en la

documentación que pudiese fundamentar el lugar que ocupa su obra y el propio artista en la sociedad quiteña del siglo XVII. En segundo término porque, para analizar con fundamento su vida y su obra, era preciso corroborar o desmontar la gran cantidad de leyendas que sobre su persona circulaban... Por ello ha sido objetivo del trabajo el análisis sistemático de todas las pinturas y series del maestro y de su taller, para poder trazar su trayectoria y sus características estilísticas, así como su evolución...”

Ramón Ribera Gassol



López Ortiz, Luis José ***Pinceladas sobre Filosofía, Arte y Literatura***

Series Diálogo XXI

Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2014.

106 páginas con doce ilustraciones

ISBN: 978-84-95269-57-7

En el mes de septiembre de 2014 se ha celebrado el 186 aniversario del nacimiento de uno de los escritores rusos más célebres del siglo XIX, León Tolstói, novelista, pensador social y moral, autor heterogéneo de temas tan diversos como la filosofía, la historia, el arte, la religión, la pedagogía o la estética entre otras disciplinas. Algunas de sus novelas más populares son *Guerra y Paz*, *Ana Karenina* o *La muerte de Iván Illich*.

Luis José López Ortiz, autor de la obra que se reseña, es Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación y especialista en análisis filosófico de obras

literarias, centrado especialmente en las novelas de Tolstói.

La obra que referimos, *Tolstói. Pinceladas sobre Filosofía, Arte y Literatura*, recopila siete estudios que engloban el pensamiento y el área de conocimiento al que se dedicó el mencionado escritor. En el preámbulo, *A manera de prólogo* el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Dr. Román de la Calle, nos hace partícipes de su amistad con Luis José López Ortiz, destacando sobre todo, su faceta de “investigador obsesionado en su seriedad y entrega especializada, siempre alerta”.

El Dr. Román de la Calle en un ejercicio de apertura emocional recuerda mediante anécdotas, con sumo detalle, admiración y respeto el aprecio profesado entre ambos, iniciado allá por la década de los 80 cuando el profesor Román fuera director de su tesis, logrando que la lectura de este *prólogo* sea entretenida y agradable para el lector; una ardua tarea en la que de la Calle se desenvuelve magistralmente. Tal y como comentamos anteriormente el libro que reseñamos compendia siete trabajos. En el primero de ellos, *Algunas consideraciones sobre lo trágico en la obra de Tolstói*, a través de la

muerte de Iván Illich y del matrimonio protagonista de *La sonata a Kreutzer* (el matrimonio Pozdnyshev), nos presenta la catástrofe como el destino trágico de estos personajes. En este capítulo lo trágico en Tolstoi es analizado como elemento contrario a la naturaleza humana, al igual que Rousseau, no es inherente a la condición humana, la tragedia acontece al hombre por transmisión.

Sin embargo en su concepción de lo trágico se vislumbra un aire optimista, en el que el sentido o la toma de consciencia de lo que sucede libera a sus personajes.

En el segundo estudio, *Reflexiones sobre el pensamiento moral y religioso de Tolstoi*, el novelista ruso se nos muestra afligido, dudoso ante la fe, angustiado por la incomprensión que siente en su familia y obsesionado con la muerte. El legado literario de toda esta crisis emocional y espiritual quedó plasmado en *Las Confesiones* (historia de sus pensamientos y sentimientos así como el relato de sus experiencias espirituales), y en sus grandes novelas como *La muerte d Ivan Illich*, *La Sonata a Kreutzer* y *Resurrección*.

Además de estas obras, se analizan otras calificadas como filosófico –morales: *Crítica de la teología dogmática*, *Concordancia y traducción de los cuatro Evangelios*, *¿Cuál es mi fe?*, etc.

En *Tolstoi: Materiales para un proyecto educativo*, cabe destacar su implicación con la sociedad en el ámbito pedagógico; tal es así que abrió la escuela de Iásnaia Poliana, experiencia educativa de carácter libertario.

Para Tolstói la metodología y el fin de la educación es la libertad "...los hombres habían nacido iguales, y se volvían desiguales por la forma en que se les educaba".

La escuela Poliana era libre y gratuita, donde no existía ningún tipo de obligación, ni castigo. Este proyecto educativo se materializa con la publicación de

la revista *Iásnaia Poliana*, que trataba temas como "espíritu de libertad, el rechazo del dogmatismo, repulsa del autoritarismo, impulso del vitalismo, afectividad o los sentimientos naturales frente al mero intelectualismo".

En el capítulo titulado *Resurrección: testamento artístico y doctrinal de Tolstoi*, López Ortiz, analiza minuciosamente la mencionada obra que viene a resumir las ideas tolstoianas a cerca de la sociedad degradada de su tiempo y la deshumanización del hombre en la sociedad capitalista.

Otro ámbito de análisis en el pensamiento tolstoiano es el arte y las ideas estéticas, en el estudio *Tolstoi o el arte moralizador*, el arte está vinculado a la educación, consiste en que se eduque moralmente al pueblo, por tanto el arte debe ser útil y cualquier manifestación contraria a esta utilidad es rechazada por él.

En lo que a la obra de arte se refiere debe ser comprensible para los hombres, sencilla, clara, así como próxima y cercana. Esto conlleva inevitablemente a que en su concepción sobre las ideas estéticas y artísticas promulgue un rechazo a grandes maestros e iconos artísticos de la humanidad, dado que para él todos ellos ya sean pintores, escritores o músicos (Monet, Manet, Renoir, Baudelaire, Beethoven, Wagner...), representan con sus obras la negación del pueblo, ya que se trata de obras que no son comprensibles ni útiles para la humanidad.

Este pensamiento es recogido en *¿Qué es arte?*, escritos en los que manifiesta su doctrina moral-estética del arte. El arte se debe considerar como un bien social, elemento de unión y comprensible por todos.

En el capítulo *La muerte de Iván Illich: una experiencia lúdica*, la mencionada novela sirve de ejemplo para explicar el *método lúdico-ambiental*, propuesto por el Prof. Alfonso López Quintás y que el autor del libro que nos ocupa, Luis

José López Ortiz, consigue adaptar perfectamente a la obra de Tolstoi. El método utilizado consiste en *jugar*, de tal forma que el lector sea capaz de revivir el texto literario como si fuera uno mismo el propio autor y anticiparse incluso a lo que va a suceder. La obra es sumamente realista dado que no se limita a representar hechos, sino a plasmar ámbitos o dicho de otro modo, posibilidades de juego.

En todo este contexto de juego y ámbitos basado fundamentalmente en el análisis de las experiencias importantes de cada obra *La muerte de Iván Illich* es utilizada como caso práctico de éste particular método.

El último de los trabajos lo cierra *Tolstoi: apuntes y materiales para una filosofía de la historia*. En el mismo, el autor de la presente obra viene a manifestar que "el interés de Tolstoi por el pasado surge del deseo de penetrar en las causas primeras, de comprender cómo y por qué las cosas suceden cómo suceden y no de otra manera." Hay que decir que en la labor artística del novelista ruso no se encuentra ninguna obra explícita sobre la filosofía de la historia.

El prof. Luis José López Ortiz, a través del análisis de *Guerra y Paz*, nos aproxima a esta filosofía de la historia, consiguiendo una vez más, que el lector sea capaz, sin esfuerzo alguno, trasladarse al pensamiento tolstoiano.

Como conclusión diremos que la obra que el lector, estudioso o investigador, tiene ante sí, es una herramienta de trabajo precisa, que le ayudará, sin lugar a dudas, a obtener un conocimiento riguroso del pensamiento y obra de Tolstoi.

M^a Carmen Zuriaga Lucas

Documentalista
Real Academia de Bellas
Artes de San Carlos