

III. Recensiones de libros

Coordinadas por
Javier Delicado
Historiador del Arte - Universitat de València



Román de la Calle *Pepe Azorín: Representaciones de la materia orgánica*

(Versiones castellana y valenciana). Prólogo: Enrique Cerdán Tato.
Edita: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2011. 220 págs.
con ilustraciones en blanco y negro.
ISBN: 978-84-7784-596-6

Se recogen, en este libro, cuatro ensayos del profesor Román de la Calle dedicados a las pinturas, dibujos y grabados del artista José Díaz Azorín, (Yécla, Murcia, 1939), asentado durante toda su vida en el contexto alicantino. Particularmente se estudian los trabajos artísticos llevados a cabo en las tres últimas décadas.

Los ensayos mantienen, en su conjunto, una destacada orientación teórica. Se trata de una aproximación al quehacer artístico de Díaz Azorín llevada a cabo desde la reflexión estética, buscando descubrir y analizar las claves de su "poética", es decir, de su personal lenguaje artístico, sumamente dependiente, en este caso, de la decidida entrega al dibujo, practicada por el profesor Azorín, como punto de partida y fundamento de toda su actividad plástica.

De hecho, el itinerario docente y la acción investigadora de Díaz Azorín se articulan estrechamente entre sí. Enseñar a dibujar y no dejar nunca de practicar directamente esta pasión gráfica, en todas sus vertientes y modalidades, han sido las dos opciones de su radical entrega al ejercicio creativo y docente. Y así se ha pretendido ver desde la acción analítica del presente conjunto de textos recopilados.

No encontramos con cuatro textos escalonados cuidadosamente por el autor, que en sus intereses profesionales, ha sabido aproximarse —en momentos expositivos diferenciados— a los contenidos de las diferentes muestras artísticas de Azorín. Cada escrito responde a una iniciativa expositiva diferente. Así el texto "De la autonomía a la funcionalidad del arte" procede de una monografía publicada en 1985, con destino a bibliófilos, en la que se estudia la autonomía plástica de los dibujos de grandes proporciones y su paralela funcionalidad comunicativa. Dos modos de abordar, al unísono, el particular carácter de los dibujos de Díaz Azorín: su impacto referencial y connotativo y su rotundidad compositiva.

El segundo escrito, de 1995, titulado "Las múltiples razones de la sensibilidad", redactado una década después, se centra en el modo en que los dibujos se imponen visualmente al espectador, potenciando la organicidad de su factura. No en vano, el pintor Azorín, ha centrado una buena parte de su universo de discurso figurativo en las raíces de los árboles y sus troncos añosos, concretamente de los olivos, mientras que, en paralelo, ha hecho lo propio con las manos humanas y sus historias visua-

les. Del tratamiento de ambos dominios extrae la fuerza de su sensibilidad y de su capacidad comunicativa. Ambos son naturaleza, ambos poseen sus respectivas historias inscritas en esa corporalidad, tan rica al tacto y a la mirada. De ahí que analizar la acción estructural de la geometría compositiva y la fuerza de los matices orgánicos directamente surgidos/observados de la materia, constituyen objetivos elocuentes del libro que comentamos.

El tercer ensayo "Entre la poética del dibujo y las aventuras de los volúmenes escultóricos", redactado en el 2005, aborda una sugerente y definitiva relación entre el consolidado ejercicio pictórico de Azorín y la actividad escultórica, a la que justamente al filo del nuevo siglo se entrega apasionadamente, como retomando y descubriendo las potencialidades de los volúmenes. Argumenta el profesor Román de la Calle cómo ya en ensayos anteriores había subrayado el curioso y sorprendente carácter escultórico que siempre habían demostrado los dibujos de Díaz Azorín. "Dibujos de escultor" insistía precisamente para hacer notar sus diferenciadas características volumétricas y su rotundidad visual para atrapar al espectador en sus recursos

corporales. Cuerpos orgánicos naturales, marcando la naturaleza del olivo sus raíces en la tierra y afincando las metonimias de la figura humana sus creencias e ideología en el terruño que delimita nuestra existencia. Se estudian asimismo, en este capítulo, los antecedentes escultóricos del artista desde su infancia, hasta aflorar autónomamente en sus monumentos públicos.

El último capítulo, el más reciente, escrito en el 2009, cerrando esta saga de estudios, se titula "Jamás el negro dejará de ser un color". El trabajo surge al socaire de una exposición antológica habida, en el tránsito hacia el 2010, en el majestuoso Museo de la Universidad de Alicante, en la cual predominaba concretamente el recurso al color negro en los dibujos presentados, tras la selección efectuada entre las obras de

los últimos treinta años. Con tal excusa se analiza pormenorizadamente la secuencialidad con la que Azorín realiza sus dibujos, directamente implicando la acción directa de los dedos en su factura, contrastando la geometría oculta y sustentante de las formas con la mostración rompedora de los cortes, roturas y vacíos, que refuerzan la volumetría y la plasticidad misma de la representación. El título del libro, en su globalidad, hace justicia, pues, precisamente tanto a la permanente figuración que siempre ha destacado en los trabajos de José Díaz Azorín, en cuyo seno dialogan la representación del conjunto y la abstracción de los detalles, como a la fuerte presencia de la materia orgánica, clave muy persistente en todos sus trabajos, bien sean bidimensionales o de carácter tridimensional.

En una época en la que el cultivo del dibujo, de ineludible tradición clásica y fecundidad histórica, se ha convertido, más bien, en una actividad marginal, frente a otros medios, procedimientos y estrategias de la acción artística, el interés por esta especialidad del dibujo en grandes formatos, en el caso del pintor, grabador y escultor Pepe Azorín queda ampliamente recogida y reflejada en el interesante volumen del profesor Román de la Calle, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que tantos estudios y monografías ha dedicado, durante años, a los artistas del contexto valenciano contemporáneo.

Anadela Sancho García.



Román de la Calle

Cultura de la quotidianitat i museu de patrimoni immaterial. La memòria del MuVIM

(Versiones valenciana y castellana, independientes). 50 páginas y numerosas ilustraciones en blanco y negro.

Proemio del Vicerrector de Cultura, Dr. Wenceslao Rambla.

Edita: MERIDIANS 2010.

IX Jornadas para Gestores Culturales. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2011. ISSN: 2173-044X

Se recogen en esta publicación los contenidos del Seminario que el profesor Román de la Calle impartió en abril del 2010, dirigido a Gestores Culturales, organizado por MERIDIANS, organismo de promoción cultural dependiente de la Universitat Jaume I de Castellón, que desde hace una década viene organizando cíclicamente estos seminarios de

formación y reflexión, en torno al tema de la gestión cultural.

Los responsables institucionales habían detectado la relevancia adquirida por el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM) local, nacional, internacionalmente, durante los años en los que estaba dirigido por el profesor De la Calle, coordinando

un eficaz y ejemplar equipo de trabajo, cuyos resultados eren ampliamente reconocidos.

El hecho de que se tratara de una institución con el particular perfil de un museo de patrimonio inmaterial, venía a añadir un eslabón más al atractivo del centro, puesto que no era habitual descubrir un "Museo de las Ideas", tal

como era calificado comúnmente entre los especialistas y también por el público. Un museo planteado como extensión y complemento de la vida profesional y universitaria, con sus investigaciones, actividades, divulgaciones e intercambios. Pero asimismo como un museo asumido como servicio al ciudadano, a sus intereses y preocupaciones formativas, mirando directamente a la historia y a la cotidianidad.

Dos ejes, pues: arte y educación y cultura e investigación, arropados ambos por el encuentro fructífero entre la historia de las ideas y la historia de los medios de comunicación. Tales eran los trazos destacados de aquella gestión que había desarrollado unos principios museológicos diferenciados y unos programas museográficos sostenidos por la experimentación continuada, las sinergias colaboradoras con otras instituciones y la búsqueda de las diferencias frente a otros centros museísticos. Fiados por tales ecos, los organizadores del Seminario anual de las IX Jornadas dedicadas a Gestores Culturales —a través de un convenio existente entre la UJI, la Diputación y el Ayuntamiento de Castellón— programaron, ya a finales del 2009, la realización del citado encuentro, para la primavera del 2010, con el particularizado tema de "La Cultura de la Cotidianidad y su relación con un particular Museo de Patrimonio Inmaterial". Se trataba, por tanto, de que los gestores culturales inscritos al seminario, que iba a impartir el profesor Román de la Calle, aún Director del Centro, tomaran conciencia tanto del carácter específico del MuVIM, su funcionamiento y objetivos, como de las posibilidades que dichos programas podían suponer para otros centros, capaces de adaptarse a tales parámetros de actuación.

Dado que efectivamente el seminario se llevó a cabo, superando dificultades, —gracias al sumo interés de la

Universidad de Castellón, a pesar de la dimisión del profesor Román de la Calle, como Director del MuVIM, tras el intervencionismo político y la censura ejercitada en el centro, en marzo del 2010—, la publicación de las intervenciones grabadas y transcritas se ha convertido en un documento inestimable para entender no sólo la trayectoria del MuVIM sino también su crisis y dudoso futuro, al menos en lo que respecta al improbable mantenimiento de las líneas que le habían convertido en centro de referencia. Justamente unos meses antes el Ministerio Nacional de Educación de Francia le había concedido "Les Palmes Académiques" a su director (2010), al igual que se le otorgó la Medalla de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica (2009) o La Llama Rotaria de las Humanidades (2010), junto a otros reconocimientos ("Premio a la Libertad de Expresión", "Premio Cultura Jove", "Premio C. Turia", "Premio Gráfica 2010" o "Premio Primero de Mayo, 2011").

El extenso y pormenorizado texto —transcrito primero de las grabaciones en valenciano y luego traducido, en otra edición posterior, en castellano— recoge de forma exacta y mantiene las expresiones formuladas directamente por el profesor Román de la Calle en las sesiones del Seminario Meridians-IX, ya que los editores y responsables del proyecto no han querido alterar las claves inmediatas del documento, formulado de forma vivencial y espontánea en aquella coyuntura.

Se distinguen escalonadamente los diferentes bloques de actividades del museo, junto con sus principios explicativos, sus fundamentos y objetivos. Se subrayan las conexiones entre los apartados de los congresos y jornadas, de las exposiciones y de los talleres educativos, junto a la serie de publicaciones potenciadas desde la entidad. Se enfatiza el papel de la Biblioteca

y del Centro de Documentación en el seno del propio museo, sobre todo en la faceta investigadora, de planificación editorial y de difusión. Se acentúa la atención al papel de las imágenes y su relación con los textos. Fotografía, cine, TV, diseño y publicidad, artes gráficas e ilustración han sido otras tantas palancas para el MuVIM, en su acercamiento a la vida cotidiana y a la memoria histórica. La recuperación de figuras emblemáticas y de determinados eventos históricos, propios del contexto valenciano, fue otro de los apartados destacados, a través de exposiciones y congresos, entre las actividades del museo. Programas como "Museo-Ciudad", "Museo-Universidad", "Arte y diseño" o "Arte en papel" afianzaron decididamente su desarrollo y consolidación.

En realidad, el contenido de la publicación abarca, con la austeridad requerida en este caso, la historia entera del MuVI-MuVIM, desde su nacimiento en el 2001, hasta la primavera del 2010, tal como fue entendida, interpretada y expresada por su autor, llena de los paréntesis y aclaraciones propios del lenguaje coloquial, de las observaciones referenciales y de las connotaciones valorativas introducidas intermitentemente en el hilo del discurso. Sin duda, estamos ante un testimonio inmediato, con fecha concreta. Y ése es asimismo un valor añadido, que refleja el forzado equilibrio y el esfuerzo expositivo y de control, mantenido por el talante universitario del interviniente, que no entra al trapo, en ningún momento, tras los vestigios del "Caso Caturla", manteniéndose a distancia de lo sucedido en el museo un mes antes de esta intervención académica.

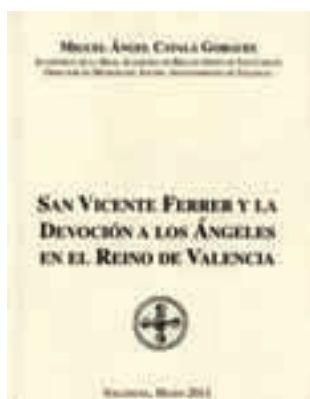
Nulla aethetica sine ética, ciertamente. Y así queda claro en el texto que comentamos, gracias al respaldo decidido e incondicional de la Universidad de Castellón. Historia de una aventura

asumida como logro colectivo y también de su punto final, lo que demuestra claramente las dificultades y riesgos que conllevan los posibles no-diálogos entre política y cultura. Sin dejar aparte, en este caso, cómo el intento institucional de silenciar la presencia de unas imágenes, censurándolas, puede convertirse en el mejor ejemplo del llamado "Efecto Streisand" en los estudios de los medios de comunicación, logrando la mayor difusión, eco y relevancia –nunca pensados– a nivel nacional e

internacional. Tales fueron los hechos y el punto final de esta aventura.

En la edición de la posterior versión castellana (2011), llevada a cabo por el interés y la demanda del texto, se ha añadido oportunamente, en compensación, una amplia bibliografía, referida a las claves museográficas y también a la historia del propio museo, enriqueciendo, de esta manera, potencialmente, en amplitud y profundidad, no sin acierto, esta publicación.

Jesús Pérez de la Torre.



Miguel Ángel Catalá Gorgues
San Vicente Ferrer y la devoción a los ángeles en el Reino de Valencia.

Edición del M. I. Capítulo de Caballeros Jurados de San Vicente Ferrer.
Valencia, 2011.

76 págs., e ilustraciones en blanco y negro.

El tema de los ángeles en el Reino de Valencia ha tenido una trayectoria muy importante a lo largo de los siglos. Miguel Ángel Catalá, cuyo nombre es una premonición de su documentado estudio sobre la devoción a estos seres alados, no descarta la denominación de "Ángel del Apocalipsis" dada a San Vicente Ferrer, que centra en él la atención principal por tratarse de su patronazgo sobre el Muy Ilustre Capítulo de Caballeros Jurados, promotor de este singular opúsculo.

La monografía sobre el santo dominico es ingente dentro y fuera de las fronteras delimitadas por la actual Comunidad Valenciana. Pero aquí se contempla como uno de los patronos de la ciudad, junto a la Virgen de los Desamparados y el mártir Vicente. Sin embargo, el centro de atención lo constituye asimismo el Arcángel San Miguel y el Ángel Custodio de la Ciudad y el Reino, a los que Fray Vicente profesó una constante devoción. Al primero lo invocaba con frecuencia en relación con el

Juicio Final y el tema apocalíptico del arcángel guerrero, introduciendo en sus sermones además otras dos figuras angélicas: San Gabriel y San Rafael, así como las distintas categorías de criaturas celestes: ángeles, arcángeles, principados, potestades, virtudes, dominaciones, tronos, querubines y serafines, instando a sus oyentes y lectores al progreso en la vida espiritual. El opúsculo echa mano de muchas citas de sus sermones, entre los que figura el *Sermonario de Perugia*,

traducido recientemente –2006– a la lengua castellana. Otras citas se hallan en la bibliografía a pie de página y tratando de dichas anotaciones, así como de lo referente a San Miguel Arcángel y al Ángel Custodio, sin olvidar al propio Vicente Ferrer como “Ángel del Apocalipsis”.

El tratamiento edificante de los ángeles halló terreno abonado en la devoción a San Miguel Arcángel que ya se hallaba muy consolidada en el Reino de Valencia, dado que la víspera del 29 de Septiembre de 1298 había tenido lugar la capitulación de los musulmanes frente al rey Don Jaime I, lo cual motivó que los cristianos estuvieran convencidos de una especial protección del arcángel al conseguir la victoria. El hecho se recogió en el *Llibre dels Feyts* y tempranamente contó con una capilla en la desaparecida Casa de la Ciudad, de Valencia, testigo de lo cual es una imagen policromada del Cuatrocientos, conservada en el Museo Histórico Municipal, de la cual, en 1973, se hizo una reproducción en bronce, sita hoy en el que fue su emplazamiento de origen. Otro testigo de excepción lo constituye la torre del Miguelete, cuyo nombre se debe al de la campana mayor colocada en el nuevo campanario de la catedral, por decisión de los jurados de la Ciudad en 1413.

El autor del presente escrito analiza también los principales rasgos que dieron lugar a la devoción al *Àngel Custòdi de la Ciutat i Regne de València*, prelu-diado por los Padres de la Iglesia, que atribuían, ya en su tiempo, que no solo los individuos, sino los pueblos y comunidades, tenían un ángel protector.

Este Ángel Custodio fue confundido en principio con el arcángel San Miguel, hasta que se instituyó su fiesta por el voto de la Ciudad, expresado en el acuerdo del Consell General de 6 de julio de 1395. Bastantes años después el obispo auxiliar de Valencia Fray Jaime Pérez dispuso que se colocara la efigie del Ángel Custodio en las puertas de Serranos, Cuarte, San Vicente y del Mar, aunque debió figurar también en la de la Trinidad o el *Portal Nou*. Los artistas lo representan con espada, corona y la heráldica del reino. Fue patrono del brazo o estamento real, junto con los otros dos representantes de la Generalitat: Nuestra Señora, del brazo eclesiástico y San Jorge, del brazo militar. Su fiesta se celebró hasta 1834.

San Vicente Ferrer sintió gran devoción por los ángeles custodios y él mismo se consideró como un nuevo ángel del Apocalipsis en la carta que dirigiera a Benedicto XIII, lo cual fue corroborado por la bula de canonización que alude a “otro ángel que volaba por medio del cielo.”

Las alas que en la iconografía le definen como tal tuvieron muchas manifestaciones artísticas, cual la pintura de Palomino en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, o el lienzo de Antonio Cortina del antiguo altar del Tosal como expresión más lograda y definitiva.

El interés de esta obra se cifra sobre todo, en la aportación documental, basada fundamentalmente, en los *Sermones* de San Vicente Ferrer, los *Officia propria Sanctorum Valentinae Dioecesis*, el código del *Llibre del Mostassaf* y los *Manuals de Consells*, uno y otros en el

Archivo Municipal de Valencia, el *Dietari* del capellán de Alfonso el Magnánimo, el código *In Festa Santi Angeli Custodi Regni et Civitatis Valentiae* del Archivo de la Catedral de Valencia, además de una recopilación de publicaciones directamente relacionadas con la vida de San Vicente (V. J. Antist, F. Vidal y Micó, M. Ramón y Ribera, H. Fages, F. Gavaldá, V. Forcada, A. Robles, A. Esponera...), o con la historia de Valencia, arte e iconografía, literatura, liturgia, fiestas y música... En fin un opúsculo de gran solidez y profundidad, que demuestra una vez más la pluma ágil y erudita del académico Miguel Ángel Catalá Gorgues.

Asunción Alejos Morán



Miguel Ángel Catalá Gorgues y Sabina Bellver Cardete *La Tauromaquia de Goya*

Ajuntament de València. Valencia, 2011.

63 págs. con reproducciones de todos los grabados y fotografías adicionales en color de la restauración.

El presente catálogo de la exposición *La Tauromaquia de Goya* recoge los 33 grabados y el autorretrato que acompañaba a los mismos, añadiéndoles comentarios de Miguel Ángel Catalá. Cuenta con un capítulo final dedicado al proceso de restauración de las obras por parte de Sabina Bellver.

El interés tanto de la exposición en su momento, como del catálogo, reside en que el conjunto custodiado en la Casa-Museo José Benlliure resulta ser una primera edición, tal y como demuestra la existencia de la filigrana con la marca Morató en el papel. Se trata pues de ejemplares bastante excepcionales, por su escasez, ya que tras fracasar comercialmente el proyecto, el de Fuentodos guardó las láminas de cobre y solamente después de ser malvendidas por su nieto Mariano se imprimió una segunda edición en 1855.

Por suerte y de casualidad, Catalá descubrió en dicho museo hacia finales de los ochenta esta colección de la que no se tenía constancia alguna y cuyos detalles de procedencia o circulación previa aún hoy son un misterio. Es por esto que, tanto la exposición como el catálogo tratan de suplir el desconocimiento de la obra por parte del público, poniéndola en valor con la esperanza de marcar el camino a seguir por otras colecciones de grabados similares que posee el Ayuntamiento de Valencia.

En cuanto a su temática básica, encontramos de tres tipos claramente diferenciados: los orígenes legendarios de la lidia, un conjunto de imágenes violentas o de temática repulsiva y el bloque dedicado a toreros, evocados de los recuerdos de juventud del pintor en todo su esplendor y gloria.

A lo largo del texto, y dentro de estos tres grupos encontramos una serie de ideas que el autor del mismo va desgarrando. En primer lugar, destacaríamos el papel del pintor como cronista social de su tiempo, tal como podemos apreciar en *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón* (lám. 21) donde, posiblemente, se retrata a sí mismo para dejar constancia de que vivió el terrible accidente de primera mano. Las muertes del esforzado Rendón y de Pepello (láms. 28 y 33) son otros ejemplos de su afán por preservar el recuerdo de su tiempo.

En segundo lugar, el comentarista hace gran hincapié, como el pintor, en la historia de la tauromaquia en España, siguiendo en ello lo escrito por Nicolás Fernández de Moratín en su *Carta histórica sobre el origen y progreso de las fiestas de toros en España*. Mediante las evocadoras instantáneas, podemos viajar desde las primitivas cacerías hasta la consagración del toreo como arte gracias en parte a figuras históricas y

legendarias como Carlos I o Rodrigo Díaz de Vivar. Este larguísimo proceso aparece salpicado de curiosas lides precodificadas algunas de las cuales Goya llegó a ver pero que no han llegado a la actualidad. En esta categoría abundan escenas bien alejadas de lo que entendemos hoy como toreo y que van de lo más inofensivo para la bravares hasta lo despiadado y crudelísimo. Gran interés muestra Goya por el toreo ejercitado por los musulmanes afincados en la Península, así como por los alardes de valentía de los artistas de su vertiente más circense y acrobática.

El texto hace clara referencia a los contrastes existentes tanto entre las habilidosas demostraciones de agilidad navarra o aragonesa ante el toro, ejemplarizadas por Martincho y las lides castellanas más sangrientas pero de corte refinado, como entre la escuela sevillana y rondeña, popular y colorista frente a seria y comedida, respectivamente.

En tercer lugar encontramos multitud de referencias a las bondades estéticas de las piezas expuestas. Catalá compara esta serie con trabajos de juventud del maestro y concluye que su madurez le permite tratar el tema como un ejercicio festivo que acuña en cierto modo un entretenimiento alegre, popular, hispánico e inmemorial. La habilidad en el tratamiento de las figuras, sobre todo

en las complicadas representaciones animalísticas, en complejos escorzos, exige el mayor esfuerzo y conocimiento aplicado sobre las láminas de bronce. Acerca de esto debemos remarcar la complejidad intrínseca de reproducir en blanco y negro el gigantesco cuerpo del toro y mucho más si éste es oscuro: *A destacar cómo el pintor “construye” el volumen del toro y “pinta” su negro pelaje -acaso negro zaíno, de pelo negro sin brillo, pero no completamente mate- mediante sinuosas líneas paralelas obtenidas mediante la incisión sobre la superficie del cobre o del barniz formando pequeños surcos sobre los que atacará el aguafuerte y sobre los que penetrará la tinta tras la mordida del ácido.* (lám. 27)

La dignidad de la bestia en los grabados es asimismo de admirar. Para ello Goya se sirve de recursos iconográficos que imbuyen a la res de un aura casi regia, como el mantener la testuz bien alzada,

sin humillar, frente a la amenaza de las banderillas. (lám. 7). Su tratamiento artístico nos lleva indefectiblemente a la polémica, tan vigente en el momento de la realización de las planchas como hoy día. No obstante es de vital importancia dejar a un lado los posibles reparos que se pudieran sentir hacia la lidia para simplemente gozar de *las resultancias estéticas y plásticas que supo alcanzar [pues] nos confirman una vez más cómo tema tan esquivo como el de una lucha entre fuerzas opuestas puede precipitarse en auténtica obra de arte.*

A este respecto ni el propio pintor parece pronunciarse, pues simplemente se limita a mostrar las contradicciones propias de la fiesta nacional mediante los recursos que el aguafuerte le había ofrecido ya en los *Caprichos* y en los *Desastres de la guerra*. Su opinión sincera parece reflejada en los rostros cambiantes de los asistentes al ruedo, de fantasmal apariencia, que aclaman

al toro bravo y al torero valiente enfrentados en justo combate, a la vez que repudian las fiestas más crueles y violentas.

El catálogo reúne en conjunto las 32 estampas de la edición príncipe de la *Tauromaquia* de Goya (solo falta una), valiosísimo patrimonio del que puede enorgullecerse Valencia y acerca de cuya presencia en la Casa-Museo José Benlliure cabría especular, según me sugiere el propio director de museos del Ayuntamiento de Valencia, la posibilidad de habérselo dejado en préstamo (o regalado) Don Miguel Martí Esteve, vecino y amigo de Don José, heredero de la importante colección de grabados de su antepasado Rafael Esteve, alumno de Goya y posible colaborador técnico (como ya sugiriera González-Martí) en la realización, en 1815, de las planchas calcográficas.

Alejandro Hernández Agües



José Ignacio Cruz (Ed.)

Masonería e Ilustración. Del siglo de las luces a la actualidad

Publicacions Universitat de València (PUV), Valencia, 2011. 203 págs.

ISBN: 978-84-370-8023-9

Sin duda, los planteamientos museológicos actuales están apostando por una vivaz visión de los perfiles interdisciplinares y versátiles que se auspician para los nuevos museos. Y de manera muy especial nos referimos a los museos de patrimonio inmaterial, que han debido ganarse a pulso —a pesar de la abierta postura y respaldo decidido por parte del ICOM— su propia legitimación

y reconocimiento en el entramado museístico correspondiente. Tal le sucedió al MuVIM, hoy conocido como “museo de las ideas”, que no contaba entonces ni con su aceptación “como museo” en los archivos especializados de la propia Generalitat Valenciana, hasta su reconocimiento oficial en el 2008, tras la prolija tramitación de un no menos complejo expediente de solicitud y aceptación.

La clave del proyecto del equipo directivo pasaba, dicho escuetamente, por convertir al Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad en un centro donde las tareas habitualmente encomendadas a las instituciones museísticas se vieran incrementadas por una sólida actividad investigadora, en estrecho contacto con las estructuras universitarias y profesionales, y un

sólido efecto divulgador y didáctico, directamente conectado con el entorno social. Era la doble manera de dar una vitalidad efectiva, un claro papel de activación especializada y de puente pedagógico a las justas ambiciones diferenciadoras del nuevo museo, abierto y comprometido.

De hecho, en enero del 2005 se iniciaba una ilusionada aventura, en equipo, que se reflejó con brío, durante un sexenio, en la trayectoria del MuVIM bajo la concreta dirección del profesor Román de la Calle. Se trataba de articular estrecha y directamente, desde la programación del museo, el Departamento de Exposiciones con el Centro de Estudios y de Investigación, conectado éste a la Biblioteca especializada: dos secciones que fueron fundamentales de la institución, dando lugar precisamente así a lo que se denominó escuetamente como la “fórmula MuVIM”.

Dicha fórmula implicaba, al margen de otras cuestiones, la correlación eficaz entre las exposiciones, los talleres didácticos y las paralelas jornadas de reflexión, que por lo común se organizaban, sobre el mismo tema. De hecho, la museología contemporánea, como es sabido, ha abierto, con decisión e indiscutible acierto, las fronteras interdisciplinarias, yendo más allá de los viejos límites museográficos, rastreando así nuevos objetivos y postulando más dilatados horizontes y posibilidades. Y en esa tesitura de apertura e investigación supo colocarse metodológicamente este museo valenciano, al proyectar sus diversas actividades de reflexión y análisis en el histórico arco que va desde la Ilustración a las distintas vertientes de la modernidad.

En esa mirada diacrónica y en esas respuestas transversales que el “museo de las ideas” emprendió, a lo largo del sexenio de existencia de la nueva orientación (2004-2010) cabe encontrar distintas facetas en su investigación.

Por una parte, tuvo holgada cabida en su programa no sólo el estudio de la filosofía (recordemos que se revisaron figuras como Kant, Schiller, Hegel, Rousseau, Lévinas, Santayana o Foucault, en correspondientes congresos y publicaciones) sino que asimismo el museo, especializado en el patrimonio inmaterial, supo convertir en objeto de reflexión también al resto de humanidades, a las ciencias sociales y, por supuesto, a las bellas artes en sus fronteras históricas y en sus actualizaciones contemporáneas. Tal lo atestiguan suficientemente los diferentes encuentros y muestras de fotografía, de diseño gráfico e industrial, de cine, de dibujo, de museología, de educación artística, de historia, literatura y un largo etcétera, que tan generosa y eficientemente fueron desarrollados en sus programas de entonces, frente al desierto actual que atraviesa esa misma institución.

Una especial atención se otorgó a la historia de las ideas, arrancando del Siglo de las Luces y llegando hasta la actualidad. Y, en esta línea, no faltaron intensas colaboraciones con el mundo de las universidades, con entidades dedicadas a la investigación, con otros museos y con diferentes centros especializados.

Recordaremos, por ejemplo, algunos congresos temáticos como “La ciencia y la técnica en la Ilustración española”, “El contexto ilustrado valenciano: el nacimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el año 1768”, “Ilustración y nacionalismo”, “Los afrancesados y la cultura política española”, “Viajes y viajeros, entre ficción y realidad”, “Guerra y viajes” o “Estereotipos culturales contemporáneos”. Sus actas fueron recogidas asimismo en otros tantos volúmenes desde la Universitat de València-Estudi General. Precisamente poniendo en práctica esta doble reconsideración, piedra angular del MuVIM de esa época, tanto

a través de las exposiciones como de las jornadas de estudio paralelas a las muestras, se abordó en el ecuador del año 2009 una nueva iniciativa, centrada, una vez más, en el sustrato histórico de la Ilustración, período que forma parte integrante incluso de su particular denominación, como museo diferenciado.

El programa “Masonería e Ilustración” supuso un aporte esencial, en la reflexión activa y profunda sobre la historia del pensamiento, de los compromisos y de las transformaciones sociales que han marcado intensamente el devenir de la modernidad. Hacía tiempo que se encontraba en la lista de las intenciones del centro el abordaje y estudio del tema de la francmasonería. Pero, como es lógico, se propusieron sus responsables, siguiendo la habitual estrategia de intervención, interesarse reflexivamente en este ámbito, desde una doble perspectiva.

Por una parte, se puso en marcha la preparación de una exposición, cuyo comisariado fue encomendado a Francesc Pérez i Moragón, investigador de la Universitat de València. Ésta abordaría las relaciones entre la Ilustración y la francmasonería, a través de una cuidada selección de objetos y documentos vinculados estrechamente a la época. Se querían reflejar las ideas y las prácticas propias de la francmasonería, así como sus implicaciones en las actividades filosóficas, políticas, científicas o culturales del momento. Era aconsejable llevar a cabo una aproximación a esta institución internacional, de largo calado y fuerte raigambre históricos, propiciando una mirada lo más objetiva posible. Y, sin duda, como era costumbre en el museo, se llevó a cabo con especial rigor. El visitante pudo juzgar, a partir de los resultados de la muestra, el éxito de los objetivos marcados. Los numerosos fondos que se exhibieron en la exposición pertenecían al Museo

de la Francmasonería, Colecciones del Gran Oriente de Francia, sito en París. El catálogo que se editó con tal motivo se ha convertido, con el tiempo, en documento relevante, ya difícil de encontrar.

Por otra parte, coincidiendo con la muestra, fue propiciada la realización en el MuVIM de unas Jornadas de reflexión dedicadas asimismo al tema de *las relaciones entre los ilustrados, los liberales y las logias masónicas*, buscando además, con no menos interés, su proyección diacrónica hasta la actualidad. Una cuestión abierta a la investigación y merecedora de atención por sus incidencias en el posterior devenir histórico internacional, entre los polos del contexto masónico y lo antimasonónico, sin relegar el caso español. La coordinación académica de este encuentro de destacados especialistas

fue encomendado al profesor José Ignacio Cruz, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València-Estudi General.

Nunca se dudó del interés y de la conveniencia –en el marco programático de un museo donde se concedía, por definición, un especial cultivo al estudio de la “aventura de las ideas”– de enhebrar esas decididas aportaciones en torno a una institución básicamente de carácter filantrópico, con intensos fundamentos intelectuales y orientada por objetivos de cuño progresista e impronta social, en relación al desarrollo y perfeccionamiento humanos, como históricamente ha sido la masonería.

Frente a estos retos, tanto el comisario de la muestra como el coordinador académico de las jornadas activaron una intensa dedicación, durante meses, procurando el planteamiento y la

resolución de las tareas encomendadas. En tal sentido, aquellas diez ponencias de las jornadas, convertidas ya en capítulos, son los textos que ahora precisamente se recopilan y editan en este volumen –*Masonería e Ilustración. Del Siglo de las Luces a la actualidad*– tal como entonces era habitual llevar a cabo, por convenio de colaboración entre el museo y el Servicio de Publicaciones de la Universitat de València (PUV). En realidad, sólo aquel eficaz trabajo en equipo ha podido arribar, ahora, a las sólidas metas que se propusieron entonces. Y aquí tenemos un interesante y valioso libro de estudio sobre tales temas, que sin duda alguna recomendamos.

Inmaculada Pérez Molina.



Pablo González Tornel
José Mínguez. Un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII

Col·lecció Humanitats nº 35.
Universitat Jaume I. Castellón de la Plana, 2010, 227 págs.
ISBN: 978-84 -8021-78 -1

El presente libro obtuvo el Premio Senyera d'Investigacions Històriques de l'Ajuntament de València del año 2009. Una rigurosa monografía dedicada a la vida y obra de este insigne pero poco estudiado arquitecto valenciano que estuvo activo durante la primera mitad del siglo XVIII; la obra está planteada en dos amplios capítulos, conclusiones, apéndice documental y bibliografía.

El primero de ellos está centrado en la figura de *José Mínguez*, y se encuentra dividido en diferentes apartados, así tenemos: – La formación de José Mínguez y el taller de Juan Pérez Castiel, se desconoce el año de nacimiento del artista, está documentado que murió en 1750, dos de sus hijos Juan Bautista y José también continuaron el oficio paterno, la familia según los documentos estaba en

una posición holgada; en lo referente a su formación como arquitecto, se cree que la realizó junto a su abuelo el también arquitecto Juan Pérez Castiel, artífice de mayor prestigio de la ciudad de Valencia y su área de influencia del último cuarto del siglo XVII, una de sus obras destacadas es la reforma del presbiterio de la Catedral de Valencia, otras obras suyas son la Iglesia de

Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva, la reforma de la Iglesia Parroquial del Salvador de Requena, Iglesia Parroquial de Santa María de Cocentaina, ampliación de la Iglesia Arciprestal de Sagunto etc, sus proyectos demuestran un profundo conocimiento de los abovedados con ladrillo en forma de cañones, cúpulas o baídas; – El entorno artístico de José Mínguez: los novatores, Mínguez tiene un asimilado conocimiento de las técnicas de albañilería más refinadas como el tratamiento visto del ladrillo sin revocar, moldeado, aplantillado o cortado siendo este su material preferido, dominando la traza de complejas bóvedas y de complicadas estructuras que van a quedar patentes en diversas obras suyas, su lenguaje se va ir viendo depurado hacia un sobrio clasicismo sin demasiados ornamentos, y que se estaba imponiendo en los nuevos proyectos artísticos, así constata el autor el conocimiento por parte del artista de algunos de los tratados más destacados en el arte de la tracería escritos por los italianos Alberti, Palladio, Serlio, Vignola, etc; su contacto con el llamado grupo de “novatores” (Juan Bautista Corachán, Félix Falcó de Belaochaga, Íñigo, José Cardona, Francisco Padilla, Gil Torralba) especialmente con Tomás Vicente Tosca, un grupo de artistas que formaron un ambiente cultural enriquecedor intelectualmente, siendo requeridos para realizar informes sobre nuevos proyectos, la construcción de muchos de ellos, en el libro se detallan algunos de los más interesantes como fue la construcción del muelle de piedra en el Grao de Valencia, introdujeron nuevas ideas arquitectónicas que favorecieron la evolución de las construcciones valencianas; - El entorno artístico de José Mínguez: los maestros de obras, otros profesionales que han sido relegados al olvido pero que también aportaron sus dotes en la realización de numerosos proyectos, en este apartado se documentan muchas de las obras que realizaron técnicos como Francisco Martí, José Ortiz, Felipe Serrano, José

Vilar, Juan Grangel, Silvestre Llorens, Felipe Rubio, Francisco Bochons, Mauro Minguet, etc., todos ellos desarrollan una nueva tipología eclesíástica a partir de las primitivas formulas vignelescas vinculadas a los novatores y el tipo de iglesia con planta criptocolateral combinando un espacio longitudinal unitario y ámbitos perimetrales compuestos por la adición de varias células iguales.

El segundo capítulo se centra en la enumeración, comparación-similitudes con otros edificios, análisis y descripción de cada uno de los proyectos (que se han documentado) que llevó a cabo el arquitecto José Mínguez, todos ellos acompañados por sus correspondientes ilustraciones fotográficas:

– Iglesia del Monasterio de El Temple, Valencia. 1720-1725. Con traza de Juan Pérez Artigues y construida por José Mínguez, edificio de una sola nave con bóveda de cañón y capillas entre los contrafuertes sobre las cuáles habían las tribunas propias de una iglesia conventual, en cuanto a la decoración se cree que estaba profusamente ornamentado, se documenta al escultor Andrés Robres como autor del retablo mayor y capillas laterales.

– Iglesia Parroquial de San Nicolás, Requena. Realizada conjuntamente con Antonio García. La intervención de ambos se centra en el período de 1723 -1727. Edificio con fachada de doble torre, de una sola nave cubierta con bóvedas de crucería con crucero cupulado y un ábside rematado en semicírculo, teniendo un aspecto monumental y plástico, tratándose de uno de los interiores más clásicos y a la vez barrocos de la arquitectura valenciana del siglo XVIII.

– Iglesia Parroquial de Foios. 1728-1750. Es un ejemplo de planta criptocolateral o claustral, vinculándolo a una tipología de templo barroco clasicista muy depurado. Destaca su fachada influenciada por la fachada de estilo jesuítico de matriz romana, con dos cuerpos desiguales, siendo una traza novedosa en tierras valencianas.

– Los campanarios, elemento arquitectónico en el cual fue especialmente prolífico y de novedosa estructura que destacan por su cuidada composición geométrica y diversos cuerpos escalonados, así tenemos los de las poblaciones de Foios, Ruzafa, Campanar y San Lorenzo (Valencia).

– Iglesia del Colegio de San Pío V, Valencia. 1728 - 1744. Es su obra más conocida, de planta octogonal con deambulatorio y piso de tribunas octogonal coronado el conjunto por una esbelta cúpula con tambor y linterna, toda ella cubierta con tejas vidriadas azules; realizado con técnicas de albañilería, con ladrillo y adobe macizados con mampostería y argamasa o mortero, y bóvedas tabicadas de diferente forma para cubrir los espacios. A lo largo de su construcción el proyecto sufrió diversas modificaciones. José Mínguez tuvo presente como modelo la iglesia veneciana de Santa Maria della Salute de Longhena, ambas se inspiran en los grabados de Antonio Labacco que hizo sobre el proyecto de la Iglesia de San Giovanni dei Fiorentini de Antonio da Sangallo y que en parte el arquitecto valenciano pudo ver reproducido en el tratado “Architectura civil recta y obliqua” de Juan Caramuel.

En palabras de Víctor Mínguez, profesor de la Universitat Jaume I, “...Pablo González va perfilando página a página la personalidad arquitectónica de José Mínguez: Sus profundos conocimientos de la arquitectura internacional de este período permiten al autor analizar los edificios del arquitecto Mínguez como no se había hecho hasta ahora, desvelando minuciosamente su dependencia de los principales tratados teóricos, poniendo en valor la nueva formulación de las fachadas de las iglesias valencianas dieciochescas y de sus esbeltos campanarios, destacando la originalidad de sus plantas criptocolaterales, o apuntando nuevas interpretaciones...”

Ramón Ribera Gassol



Lorenzo Hernández Guardiola. (Comisario de la exposición)
Nicolás Borrás (1530-1610).
Un pintor valenciano del Renacimiento.

Valencia, Generalitat Valenciana, 2010.
150 págs. con ilustraciones en color, acompañado de grabación en CD-ROM.
ISBN: 978-84-482-5480-3
Dep. Leg. V-4273-2010

Coincidiendo con el IV Centenario de la muerte del pintor Nicolás Borrás Falcó (Cocentaina, 1530 – Cotalba, 1610), el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana dedicó a tan relevante figura una muestra antológica –la primera realizada sobre su producción– en las salas temporales del Museo de Bellas Artes de Valencia, que nos aproximó a la obra del artista y monje jerónimo, considerado “el mejor discípulo de Juan de Juanes” –en docta opinión del Dr. Lorenzo Hernández Guardiola, comisario de la muestra–, en ese su interés por la captación de lo inmediato y el tratamiento de la luz natural a la manera veneciana, con fondos de paisajes desornamentados; y uno de los más válidos representantes del Renacimiento español.

La exposición exhibió sesenta obras de la producción de Borrás permitiendo con su lectura conocer esa relación de modelos y tipos icónicos reproducidos en la trayectoria del artista, con su puesta en valor¹; muestra que se acompañaba de un excelente catálogo –el que aquí se reseña–, que es el resultado de una paciente labor de investigación en el que ha colaborado un equipo de especialistas en pintura valenciana del siglo XVI y de documentalistas, que ha permitido la firme

adscripción al pintor de obras que se consideraban de dudosa atribución.

Prolífico artista, del que interesa su marcado dibujo y rico colorido, la obra de Nicolás Borrás –como en su momento apuntara el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez– “parece aproximarse más al viejo Maçip que a Juanes (San Nicolás de Cocentaina, *Sagrada Familia del Museo de Valencia*). En otras ocasiones interpreta las composiciones y los tipos juanescos con una gama aún más fría y clara de grises azulados e irisaciones malvas, no exentas de personalidad, pero ya anacrónicas en su tiempo”².

Su producción, en la que repite modelos y composiciones de índole juanesca y donde las referencias a la tradición de la pintura flamenca y al romanismo nórdico coetáneo son evidentes, se halla extendida en gran parte por el sur de la geografía valenciana (Alicante, Benissa, Gandia, Bocairent, Cocentaina, Ibi, Ontinyent, Rugat, Orihuela, Pego y Valencia), siendo numerosos los encargos que tuvo que atender cuando fue requerido por cofradías, parroquias y conventos, particularmente de la orden jerónima.

La muestra recogió obras conocidas del padre Borrás documentadas en el último

tercio del siglo XVI existentes en “San Pío V” –el grueso de ellas procedentes de la exclaustación–, como el retablo mayor de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba (Alfahuir, Gandía), el interesante *Ecce Homo con Pilatos* de la Congregación de San Felipe Neri y el *Cristo a la columna* (1588), del Monasterio de San Miguel de los Reyes; además del retablo de los *Misterios del Rosario* de la iglesia del Colegio de Santo Domingo, de Orihuela; el retablo de las *Ánimas con el Juicio Final y Misa de San Gregorio*, de la concatedral de San Nicolás, de Alicante; el lienzo de *San Agustín y San Jerónimo*, del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, de Valencia, que perteneció al patriarca Juan de Ribera; varias tablas procedentes de congregaciones religiosas (Clarisas y Escuelas Pías de Gandía) e instituciones públicas y locales (retablo del *Bautismo de Cristo* de la localidad de Pego) y otras piezas inéditas cedidas para la ocasión provenientes de colecciones privadas, que se exponían por vez primera, como *Santa María Magdalena* y su paralelo *San Juan en Patmos*, ambas buscando la renovación del lenguaje pictórico ya manieristas.

El punto de partida para la exposición y redacción del catálogo ha sido la tesis

de licenciatura del Dr. Lorenzo Hernández Guardiola (*Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Alicante, Diputación Provincial, 1976), un bregado historiador del arte, del que nos consta su apasionada trayectoria profesional e investigadora dedicada al artista y su entorno. Los años transcurridos desde aquella primera publicación han permitido al autor, con el rigor que le caracteriza, analizar en profundidad la época y el entorno en el que se movió el artista contestano –cuya localidad de origen, Cocentaina, también celebró la efemérides con una pequeña muestra–, con una revisión completa del “corpus” del pintor, que ha permitido incorporar nuevas obras al catálogo. Fruto de ello, asimismo, son las diversas publicaciones que el estudioso ha dado a conocer en el transcurso de estos últimos años sobre el creciente número de pintores vinculados a Joanes (Jerónimo de Córdoba –que se trasladó a Murcia–, Miguel Juan Porta, Cristóbal Llorens, Vicente Requena “El joven”, Francisco Doménech –sobrino del pintor–, Gaspar Requena –identificado con el Maestro de Montesa–, Onofre Falcó y Agustín Ridaura).

La parte primera del catálogo, a cargo del profesor Hernández Guardiola, dedicada a la trayectoria y obra de Nicolás Borrás, aporta en esta ocasión nuevos datos biográficos sobre el lugar de nacimiento del artista y trabajos suyos apenas o nunca estudiados, como el de su probable colaboración con Joanes en el retablo mayor de La Font de la Figuera, subrayando en su discurso que “la circunstancia de su vida religiosa y su coincidencia cronológica con los inicios de la Contrarreforma, condujo mucho al pintor a cuidar sus composiciones, con la intención de propagar el fervor religioso por medio de las imágenes, dirigidas sobre todo a la población morisca antes de su expulsión en



Nicolás Borrás. *Ecce Homo con Pilatos*. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 104 x 90 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. (Procedente de la desamortización)

1609³; su participación en el retablo de *San Sebastián* de Pego; la mudanza temporal –un año– al hábito franciscano al trasladarse a Valencia; la febril actividad del pintor a partir de 1581 en el monasterio de Cotalba; la frecuente tasación de obras en Bocairente; el probable viaje (?) al Escorial acompañado del pintor Vicente Requena, que explicaría en parte las composiciones de santos emparejados que aparecen en las tablas del Museo de Valencia, “con dalmáticas bordadas y arquitectura purista”; su participación en diversas pinturas del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, una etapa (por 1588) en la que el pintor muestra cierto interés por el uso veneciano de la luz y por una pincelada más suelta; los últimos años de lucidez del artista con encargos realizados para su villa

natal (retablos del convento franciscano de San Sebastián); sus discípulos, su sobrino Francisco Doménech, Jaime Terol y Vicente Requena, al que Borrás recomendó para que pintara en el Monasterio de San Miguel de los Reyes; y referencias cronológicas sobre el artista, partiendo de datos biográficos y noticias documentales de la *Colección de pintores...* de Arques Jover, la *Biografía pictórica valentina* de Marcos Antonio de Orellana, registros y otros documentos de primera mano localizados en archivos por el comisario de la muestra. El segundo capítulo, con el enunciado “Nicolás Borrás en el Museo de Bellas Artes de Valencia. *Iter historiográfico e identificación de nuevas obras*”, incumbe al investigador José Gómez Frechina, para cuyo estudio ha utilizado como punto de partida el manuscrito e

inédito “Inventario de Pinturas de 1847” –fundamental para la historia del museo y sus colecciones–, que elaboró la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Valencia y que el autor de la presente reseña ya dio a conocer en su momento, en lo que se refiere a las pinturas del Monasterio jerónimo de Cotalba⁴, que ingresaron tras de la desamortización en el ex-convento del Carmen calzado y luego pasarían a “San Pío V”. Gómez Frechina realiza la transcripción de cada asiento referido en el inventario de referencia, precisa seguidamente algunas anotaciones, e identifica y coteja cada tabla o lienzo con el número de inventario general actualizado del Museo. También, lleva a cabo una revisión historiográfica de las fuentes bibliográficas que se han venido ocupando de las obras de Borrás (los historiadores del arte José Ruiz de Lihory -barón de Alcahalí-, Luis Tramoyeres Blasco, Elías Tormo, Rico de Estasen, Felipe M^a Garín, Lorenzo Hernández Guardiola, Fernando Benito Doménech, Ximo Company...), concluyendo con la relación de obras conservadas en la primera pinacoteca valenciana y elaborando un enjundioso comentario sobre estas pinturas.

Y la tercera parte del contexto incluye 67 fichas catalográficas de las pinturas que se exhibieron en la muestra y reproducen en el catálogo (de las que se subraya por la importancia de las piezas, las pertenecientes al retablo mayor del Monasterio de San Jerónimo de Cotalba; el *Cristo a la columna*

y el *Ecce Homo con Pilatos*, ambos en el Museo de Bellas Artes de Valencia; *San Agustín* y *San Jerónimo*, del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia; y la *Magdalena penitente*, en colección particular), redactadas por los especialistas Lorenzo Hernández Guardiola, Daniel José Carrasco de Jaime, María José López Azorín, Vicent Pellicer i Rocher, José Gómez Frechina, Albert Ferrer Orts y Alicia izquierdo Ramírez.

Un amplio aparato bibliográfico y una relación de las exposiciones a las que han concurrido las obras del artista cierra el catálogo de la muestra *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*, orientando al interesado, erudito o investigador a profundizar en el “corpus” de su producción artística.

Diseño, maquetación e impresión han estado a cargo de Gráficas Vernetta, en una cuidada edición.

Por último, cabe felicitar al comisario de la muestra e infatigable investigador Dr. Lorenzo Hernández Guardiola por el proyecto llevado a cabo con gran dignidad y coherencia, que ha supuesto la revisión de la obra del monje pintor y su puesta al día; la de un artista que, sin duda, gozó de una gran popularidad en el ambiente valenciano de su tiempo, a caballo entre los siglos XVI y XVII, ya imbuido seguramente del espíritu y postulados contrarreformistas.

Javier Delicado

Universitat de València

1. DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “Cultura: Borrás en el San Pío V”. Diario *Levante-El Mercantil valenciano*. Valencia, martes 25 de enero de 2011, p. 62; ULIANO, Rosa: “Nicolás Borrás. Pintura de cruzada”. Diario *Levante – El Mercantil Valenciano*. Valencia, viernes 21 de enero de 2011 (Suplemento “Posdata”), p. 6.
2. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Valencia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March (de la Colección “Tierras de España”), 1985, p. 264.
3. *Catálogo de la exposición*, p. 15
4. DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier / BALLESTER HERMÁN, Carolina: “El Monasterio de Cotalba (Gandía): Una fundación jerónima del siglo XVI”. *ARS LONGA (Cuadernos de Arte)*. Departamento de Historia del Arte, Universitat de València, 9-10 (200), pp. 73-86.



Nicolás Borrás. *San Nicolás*. (Detalle).
Óleo sobre tabla, 180 x 140 cm
ca. 1560-70.
Aurorretro del pintor (?).
Iglesia Parroquial de Santa María,
Cocentaina, Alicante



Vicente Jarque
Historia, progreso y arte contemporáneo

Colección "Fonaments" n.º 21. Institució Alfons el Magnànim
Valencia, 2010, 202 pàgs.
ISBN: 978-84-7822-575-0

El problema de ubicar el curso del arte contemporáneo en un decurso histórico en el que cobre sentido es lo que ha llevado a Vicente Jarque a escribir el presente libro en el que no solo reflexiona sobre la situación del arte contemporáneo, inmerso en medio de una crisis cultural radical y permanente, sino que expone ciertos atisbos a modo de propuestas.

Como es, el establecimiento de unos criterios para la articulación provisoria de una teoría y una práctica de la comprensión histórica del arte del siglo XX. Ya que se esmera en resaltar la infecundidad a la hora de abordar dicha situación en términos científicos.

Tal estudio lo lleva a emprender un rodeo desde la idea de una historia universal hasta la de una actitud hermenéutica que acarrea hablar de un ser humano con una historia común en pos de su emancipación.

Uno de sus puntos de partida es la idea de una posible emancipación final de la historia del arte a causa de su emancipación tras la última narrativa, la modernista.

Y un concepto sobre el que da innumerables vueltas es el de la historiografía del arte; se pregunta qué es lo que ésta puede aportar en relación a una exposición sobre la situación del arte en el mundo contemporáneo.

Éstas son algunas de las premisas con las que Jarque inicia su reflexión

acerca de la historia, el progreso y el arte contemporáneo. Dicha reflexión la estructura en tres bloques hilvanados gracias al pensamiento de ciertos autores a partir de un orden temático y cronológico.

En una breve introducción señala los tópicos que enmascaran al arte contemporáneo debido a su generalización entre el público no iniciado, y la consideración del artista como bufón. Es decir una situación caracterizada por el pluralismo definitivo, inenarrable y post-histórico, ya que no puede el arte quedar integrado en ningún relato coherente.

En el primer bloque aborda la idea de que el arte ha llegado a su punto final histórico, por la imposibilidad de relatar su acontecer artístico, aunque este fin no suponga el fin de la historia de la humanidad. Así que ofrece una serie de indicaciones acerca de la construcción cultural del relato, además de diferentes modos de confrontarlo en filosofía.

A lo que se le suma una reflexión acerca de la teoría del progreso que solo puede conferirse como un discurso temporal lineal e irrepetible, además de una indefinible perfectibilidad humana, con un futuro sin final. Por lo que sólo puede tener forma de relato, en cuanto que forma de exponer la historiografía es un recurso potencial, inherente a esta última.

El panorama histórico del destino narrativo, el cuento, en el contexto de los

orígenes del concepto de Historia Universal, a su vez entendida como meta-relato heurístico, concibe el arte como "work in progress". A lo que también describe como los orígenes de la historiografía estuvieron ligados a la forma del relato.

Así pues, el primer gran referente es Gombrich con su "Érase una vez" manera que tiene de narrar la historia a modo de cuento protagonizado por personajes cuyas obras deben de ser arte porque ellos son grandes artistas. La elección del cuento se debe a su carácter de verosimilitud de orden cronológico unidireccional. Con una visión de la historia a modo de revelación de la verdad y progresiva manifestación del Espíritu.

Para éste el progreso es un curso inevitable, al igual que opina Hegel. Teniendo como bases culturales la continuidad histórica y la unidad de lo humano. Aunque esa filosofía del progreso conducirá irremediamente a una teoría de la vanguardia.

A la visión de la forma de relato habida por Gombrich le sigue la de Voltaire, que ve en la historiografía fundada en la Teodicea el cuento de todos los cuentos. Prosigue la de Herder y Kant que conciben el progreso histórico como una novela, útil en el caso de formular la historia como un sistema.

Y la de Lessing, para el que la historia de la humanidad es una novela de

formación donde cabe tanto la historia de la Revelación como la del Progreso. De estos autores Jarque concluye la idea que la forma de exposición de la historiografía siempre queda como la de un relato verosímil.

El autor también analiza la multiplicidad de visiones sobre el papel del ser humano en la historia universal. Entre ellas destaca la de Hegel, éste deduce que la filosofía de la historia se presenta como la consumación de la Teodicea. Con lo que el arte queda como una cosa del pasado. Es decir la idea que tanto la experiencia histórica como la estética resultan sistemas acabados.

Seguidamente, presenta la concepción de Rousseau sobre la historia, progreso de la desigualdad y degeneración del hombre primitivo. A lo que se suma Diderot llegando a declararse partidario del estado de barbarie.

Schiller también se agrega a estos dos autores mostrando sus objeciones al mundo civilizado. Teniendo una visión idealizada de la antigua Grecia, concebida como patria de *Bildung*. Llegando a romper con la concepción de la historia como novela donde el sujeto se halla inmerso.

En este avance cronológico Jarque se detiene en el pensamiento de Fichte, para el que la historia queda supeditada al desengaño de la Revolución Francesa y con el posterior terror. A éste lo secunda Schelling, con una visión más radical en que apuesta por la "mitología de la razón". También Schlegel, que sigue con el pensamiento de Schelling abogando por una nueva mitología como realización sensible de los postulados del idealismo.

Y Goethe, que reclama una teoría de la novela elevándola al rango de formación, quedando el *Bildung* transfigurado en novela.

En el segundo bloque, sigue con la citación de los grandes eruditos. El primero es Ranke, padre de la historiografía

como ciencia, guarda una posición ante el progreso de juicioso y ambivalente; reconociendo un progreso técnico y también otro moral.

Luego Burckhardt, que defiende el propósito supremo del conocimiento histórico, que es el autoconocimiento. Para éste la historia es la menos científica de todas las ciencias por sus conceptos flexibles y abiertos.

Sigue con Droysen, que habla de una "*humanitis*" en proceso incesante.

O Dilthey, que partiendo de las ideas de Droysen cultiva un historicismo orientado a la hermenéutica. Desconfiando del desarrollo histórico en el arte, se decanta por estudiar la vida y obra de ciertos grandes genios que creía exponentes de valores universales.

También se detiene en Bengamin, de actitud redentora sostiene la idea que la historia trata de una sucesión permanente de catástrofes enlazadas por el eterno retorno de la dominación. A lo que Adorno mostraba pleno rechazo. Pero en conjunto Jarque vislumbra un correctivo crítico de la hermenéutica gadameriana.

El bloque lo concluyen las ideas de Burke que apuesta por actualizar el relato histórico adaptándolo a las estrategias narrativas contemporáneas.

Y ya en el tercer y último bloque Jarque emprende un esfuerzo por tender puentes entre la realidad del arte actual, al parecer emancipado, y esa humanidad no emancipada, que lo produce, padece y disfruta. Para lo que aborda el panorama científico del universo del arte empezando por la historiografía. La conciencia histórica despertó tiempo antes a las Vidas de Vasari. Seguidamente la literatura artística se caracterizó por el modelo de la erudición de Lanzi. Lo que ayudó a que el punto de partida de la historiografía general fuera la experiencia artística, antes que la histórica. La historiografía artística se bifurcó pero con

la Escuela de Viena y con la iconología se fijó un matriz disciplinar, de consenso aceptable. Teniendo como objetivo vincular la historia del arte a una historia de la cultura más amplia. En este punto cita las "dos historias" de Belting que se preguntó por el fin de la historia del arte, apostando por institucionalizar la historiografía del arte como disciplina académica de interés universal. Desde otros puntos de vista como el antropológico, compañero de la historiografía del arte, Jarque destaca la conciencia multiculturalista que ha permanecido en buena parte del arte occidental. Otro modo de estudio es a través de la psicología profunda de los autores a la hora de interpretar las obras de arte. Son las corrientes deconstructivas, otro modo de interpretación del arte del mundo contemporáneo. Así pues, uno de los problemas más significativos que Jarque encuentra en la historiografía del arte es que ésta no puede remitirse al marco del progreso, como sí le ocurre a la historiografía en general, ya que en el arte no se puede razonar ningún progreso. Aunque si contempla que haya sufrido cambios evidentes a lo largo de la historia, más bien concebidos como desarrollo estilístico. Por eso toma de Adorno la preocupación por saber si va a haber progreso en el arte del futuro, comprobando que se trata de una cuestión de fe. Después de tanto rodeo como el propio Jarque indica, alcanza las vanguardias artísticas, donde predomina la figura de Duchamp y su alegato del arte como producto del libre ejercicio intelectual. Lo que ocasionaba un grave peligro de dispersión. Y por último aborda reflexiona sobre la idea de que el arte llegó a su final histórico, como lo hace Danto, para el que el arte del presente sólo existe por relación al mundo del pasado. En su visión apocalíptica, aquello posterior al final histórico lo define como posthistórico, ejemplificándolo con la figura de

Warhol y sus tautologías artísticas. El que también veía algo de final histórico era Benjamin, ya que según él, a partir de los efectos del mundo técnico en el arte, se produce el fin del “aura” del arte, que acarrea con el anuncio de una nueva era. Lo que sucedía en el ámbito de la fotografía y del cine. Ya rozando los tiempos más recientes se detiene en comentar la situación vivida con la cultura de masas, que en contra de sus previsiones se erigió como un entramado dominado por fantasmagorías y barbarie. Del que el arte del

s. XX no supo admitir la derrota, hasta que llegó el pop. A modo de conclusión y como ha venido haciendo a lo largo del libro Jarque secunda sus ideas con las de un erudito, en el turno de Danto, define el momento en que nos encontramos, el denominado de post-modernidad, es decir, el de un tiempo de destino manifiesto. Proponiendo hablar de una especie de fase crítica en el que la historiografía precisa de la crítica contemporánea y a su vez ésta de los criterios históricos. Queda así expuesto el gran escollo que supone

narrar el curso disperso del arte actual, a lo que Vicente Jarque puede quedar satisfecho de haber intentado no con poco éxito, habiendo sabido intercalar tanto las ideas de los más ilustres eruditos de todos los tiempos, como sus proposiciones con vistas a la formulación de unas constantes que posibiliten la ubicación del arte actual en la cultura actual.

Aïda Antonino i Queralt



Francisco Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide Delgado
Cien años de expresión artística en Godella: Pinazo, Navarro
y las primeras generaciones del Novecientos.

Valencia, Generalitat Valenciana – Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2010, 174 págs. con ilustraciones en color.
ISBN: 978-84-482-5468-1

El casino de veraneantes “Villa Eugenia” de estilo modernista, remozado y rehabilitado, emplazado en la plaza de la Ermita de la población valenciana de Godella, sirve de marco desde 2009 al *Centre d’Art Villa Eugenia*, un marco polivalente en una ciudad urbanísticamente degradada que dará acogida a las más diversas manifestaciones plásticas, siendo una de ellas la muestra celebrada de reciente –año 2010– titulada *“Cien años de expresión artística en Godella: Pinazo, Navarro y las primeras generaciones del Novecientos”*, que ha

servido para recordar no solo sendas exposiciones que se celebraron en Godella (feudo de los Pinazo) en 1919 y 1920, inspiradas en la Valenciana y Nacional que tuvieron lugar en la década anterior, sino también para recordar la vitalidad artística de la ciudad en los albores del siglo XX; muestra que ha sido comisariada por los Dres. Francisco Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide Delgado, profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València – Estudi General, autores también de los textos que acompañan al catálogo

de la muestra, objeto de la presente reseña, que ha contado con la gestión y patrocinio del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, dependiente de la Generalitat Valenciana.

El enunciado “Godella, villa de artistas: Pinazo, Navarro y las primeras generaciones del Novecientos” constituye el grueso del estudio que acometen los Dres. Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide, en cuyas páginas preliminares se hacen eco de la que podría denominarse “Escuela de Godella”, iniciada por Ignacio Pinazo Camarlench y José

Navarro Llorens, y continuada por una nómina de artistas numerosa hasta la actualidad, entre ellos Giner Valls y Rodríguez Bronchú.

El pintor Ignacio Pinazo Camarlench, en atenta observación de los comisarios de la muestra, fue indiscutible protagonista en la percepción decididamente moderna del paisaje de la huerta, estando fechados los primeros paisajes conocidos de Godella entre 1883-1885, población y alrededores que se convierten en una de sus principales fuentes de inspiración, donde lo urbano y lo rural se dan la mano (la vida campesina y la huerta de Godella), a través de pequeños óleos, que permiten acercarnos a los itinerarios y puntos de interés del artista, fascinado por la visión de conjunto y del detalle aislado donde la sucesión de planos y vacíos cobran un protagonismo absoluto.

Lamberto Alonso, fue uno de los continuadores de la obra pinaziana, un creador atípico que nunca pretendió vivir de la pintura. Sus obras conocidas son posteriores a 1890, a base de composiciones complejas de gran formato, de manera que retratos (de familiares y amigos), paisajes y escenas de género componen el grueso de su producción. El pintor presenta el mundo de labradores y labradoras desde una perspectiva vitalista y risueña, asociando trabajo y sensualidad, y recreándose en su rusticidad.

Discípulo de Pinazo fue también José Navarro Llorens (1866-1923), genial artista y creador de primer orden con obras de pequeño y mediano formato que pronto alcanzó alta fama y cotización. Su abanico temático abarcará no solo escenas marroquíes y argelinas, zocos y gitanos con burros, sino también naufragios, marinas y paisajes de la temática más variada. *“La cadena de tragedias que tuvo que afrontar –según Pérez Rojas y José Luis Alcaide– ralentizó su actividad hasta paralizarla en*

distintos momentos y frustró su participación en muestras locales impidiéndole una presencia más asidua en la vida artística valenciana”

Descendientes del primer Pinazo fueron sus hijos Ignacio y José Pinazo Martínez, destacados artistas –escultor y pintor respectivamente– cuya trayectoria traspasó lo local, formando ambos parte del núcleo más destacado del regionalismo novecentista hispano y que para plasmar esta inquietud tomaron con frecuencia como modelo los tipos de Godella, participando en exposiciones nacionales.

Frente a la proyección y protagonismo de los anteriores artistas, existe un grupo de pintores marcados por un horizonte más local, como es el caso del pintor Juan Belda Morales (1872-1943), quien regentó una academia preparatoria de dibujo en Godella. Muy influido por Agrasot, a su producción se debe numerosos retratos dentro de una concepción naturalista, bodegones y composiciones religiosas.

Salvador Ferrando (1883-1961), pintor y cartelista, es otro de los artistas que participó en muchas de las manifestaciones artístico-culturales que tuvieron lugar en la villa, autor de composiciones que reflejan espacios, rincones y costumbres desaparecidas *“que cumplieron y cumplen la misma función documental que las antiguas fotografías y sirvieron y sirven para ilustrar los textos del cronista oficial”*.

En este contexto se inscribe, de igual modo, Francisco Rodríguez Cabanes (1880-1957), “el pintoret”, celebrado escenógrafo que decoró numerosos telones para el Teatro Princesa de Valencia. Las pinturas al óleo que ha dejado, con escenas costumbristas, son de una ingenuidad consciente no exenta de gracia en la que los personajes se sitúan al margen de la escala.

Cierra esta aproximación a los artistas vinculados a Godella, la paleta de tres

artistas de acusada personalidad: Balbino Giner García (1910-1976), autor de paisajes y apuntes realizados de la población que son indicativos de la solidez y síntesis de una visión que se alejaba cada vez más de lo que había sido la tradición impresionista de buena parte de la pintura valenciana; Salvador Rodríguez Bronchú (1913-1999), un pintor autodidacta muy estimado por galeristas que nació y creció en el entorno de la calle Mayor godellense (de ahí el abundante número de obras pictóricas relativas a la iglesia de San Bartolomé y la representación de cortejos y procesiones alrededor de ésta), seguidor de Pinazo Camarlench y José Navarro; y Luis Giner Valls (1900-1995), quien inicialmente alternó la pintura de abanicos con la pintura al óleo en una época básicamente artesanal, para moverse luego dentro de una pintura costumbrista que va orientándose con el tiempo hacia planteamientos más fantásticos y libres, con preferencia dirigida hacia el paisaje con el que consiguió los mejores frutos, particularmente en la representación de composiciones sobre el entorno de Andilla y la abstracción.

El texto de los comisarios de la exposición se acompaña de una selecta bibliografía sobre la obra de los pintores de la Escuela de Godella.

Un segundo texto se inscribe en las páginas del catálogo, a cargo de los arquitectos José Ignacio Casar Pinazo y José Manuel Montesinos Pérez, que lleva por título “Actuaciones de restauración en Villa Eugenia: De casino de veraneantes a centro de arte”, responsables del proyecto y dirección de las obras que, promovidas por el Ayuntamiento de Godella, se han realizado recientemente en Villa Eugenia.

Según sus restauradores, Villa Eugenia –un edificio plenamente modernista clasificado tipológicamente dentro del tipo de casa de recreo y casinos

suburbanos— formaba parte de un pequeño conjunto inmobiliario en el que se integraban el edificio residencial exento situado al este y un importante jardín con albercas, cuartos de aseo y de servicio. La villa, provista de un vestíbulo concebido como un pequeño templete "in antis", desarrollaba un programa residencial en dos plantas comunicadas por una escalera cuya arbitraria disposición evidenciaba una clara segregación social entre los usuarios de la planta principal dedicada a los señores y los de la planta baja para el servicio doméstico.

Tras una larga etapa de deterioro y abandono, entre 1983 y 1984 el edificio fue objeto de un intenso proceso de rehabilitación, dirigido por el arquitecto Rivera Herraéz, para dedicarlo a usos públicos (sala de exposiciones en planta baja y biblioteca en planta alta). El proceso de restauración permitió la conservación del edificio y atendió

principalmente a su consolidación estructural, a la restauración intensa de sus cubiertas y a la adecuación del espacio libre.

Con el paso de los años, el uso como sala de exposiciones decayó y la biblioteca se trasladó de ubicación al edificio municipal Xicaranda, comenzando una nueva etapa de decadencia. Ante esta situación el Ayuntamiento de Godella decidió actuar en el inmueble y convertirlo en un Centro de Arte destinado a acoger las más diversas manifestaciones plásticas, redactándose el proyecto de rehabilitación entre junio y octubre de 2008, llevándose a cabo las obras entre 2009 y 2010, recualificando el inmueble con distintos fines: la creación de un espacio adecuado para el desarrollo de exposiciones de arte tanto clásico como contemporáneo; centro de actividades culturales que necesiten ser acogidas en un marco singular; y la adecuación de un espacio exterior

como ámbito destinado a la exposición de esculturas y a la celebración de pequeñas convocatorias.

La intervención en Villa Eugenia —según los responsables de la intervención— apuesta por la expresión plástica de un espacio generoso, discreto y versátil a partir de escuetas decisiones y limitados recursos materiales.

Comentar, por último, que ilustra el catálogo una selección de las obras expuestas, del que son protagonistas las enjundiosas telas y tablitas de Ignacio Pinazo Camarlench, con su diáfana luz; las escenas campestres y de playa de Navarro Llorens; las escenas de familia y tipos de Lamberto Alonso; los bronce del escultor Pinazo Martínez; los paisajes y bodegones de Juan Belda; los retratos de Balbino Giner; y los paisajes de Rodríguez Bronchú y Giner Valls.

Javier Delicado

Universitat de València



Carlos Plasencia (Coord.)
El dibujo: Del Carbón al píxel

Colección "Formas plásticas" nº 25.

Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia. Valencia, 2010.

77 págs. con ilustraciones en color y en blanco y negro.

Homenaje al prof. J. J. Gómez Molina.

ISBN: 978-84-7822-580-4

En el año 2008, el MuVIM y el Departamento de Dibujo de la Universidad Politécnica de Valencia, organizaron unas jornadas como pórtico estratégico a un conjunto de exposiciones planificadas por el museo, en las que el dibujo adquiriría un papel de indiscutible protagonista, en diferentes vertientes. Había, pues, que estrechar ese eje entre la reflexión y la operatividad profesional, entre la

historia y la práctica, entre la mano y la mirada.

Quizás sea conveniente recordar que una de las pautas básicas del Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad consistía en haber establecido, desde un principio, una particular correlación entre el departamento de investigación y las muestras expositivas, es decir entre las periódicas jornadas

de reflexión que se organizaban en el centro y las demás actividades museográficas. Con ello se había asegurado paralelamente una especial continuidad entre el museo y la vida universitaria de la ciudad, que de hecho fundamentaba la original fórmula aplicada por el MuVIM, dando paso a las variadas capacidades y estrategias ejercitadas desde la institución como "museo de las ideas".

Se trataba, ante todo, de potenciar la aproximación a la disciplina del dibujo, precisamente desde el contexto operativo de un museo, que se postulaba, entonces al menos, como diferente, y convenía hacerlo con la conciencia plena de los interrogantes que efectivamente cabía plantear a esta básica actividad de la realidad creativa del dibujo, de larga tradición histórica, a sabiendas de las adecuaciones y metamorfosis que, en el momento presente, se plantean de forma radical a tales supuestos disciplinares.

Aquellas jornadas —perfiladas con una cierta mirada diacrónica, sostenida claramente desde la actualidad— se titularon *El dibujo: del carbón al píxel*. Y las exposiciones que funcionaron como detonante activo de las mismas —organizadas en torno a la pregunta básica y estratégica “¿Qué se puede hacer en arte sobre papel?”— fueron las siguientes: (a) por una parte *La segunda realidad* mostró pinturas y dibujos, de fuerte raíz surrealista, del artista belga Paul Delvaux (1897-1994); (b) por otra, *Una vida en papel*, recogía nada menos que noventa dibujos, realizados por el artista uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) durante la primera mitad del siglo XX; (c) en tercer lugar, una extensa muestra de numerosos artistas sudamericanos contemporáneos —bajo el rótulo de *Aspectos del dibujo en América del Sur*— completaba esta triangular oferta museística, sobre la que se deseaba reflexionar colectivamente.

El presente libro recoge precisamente todas las ponencias, intervenciones y debates que sobre el tema del dibujo presentaron los especialistas de diversas universidades españolas que, por invitación, participaron en dichas jornadas, así como también las aportaciones que una serie de profesores de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia realizaron en las mesas de debate organizadas paralelamente. Tales mesas se

planificaron con el propósito concreto de ampliar la reflexión común y el diálogo entre los asistentes y trasladar al público, de este modo, los variados puntos de vista acerca de las plurales cuestiones que se abordaron en torno al dibujo.

El encuentro se realizó en la sede del museo, con una insospechada asistencia. La verdad es que la fidelización del público a las actividades del MuVIM se había convertido entonces en referencia habitual. Y, en ese sentido, fueron muchos estudiantes de Bellas Artes de la UPV quienes presenciaron los actos, junto con otros tantos asistentes de las especialidades de Historia del arte, de Educación artística o de Estética y Teoría de las artes de la Universitat de València- Estudi General, que se inscribieron en las sesiones. Pero también se interesaron por el tema del dibujo numerosos profesionales, aficionados al arte, así como público en general.

Se indicaba en el tríptico anunciador del encuentro que *la crisis de la representación provocada por un concepto de realidad cuestionado por el arte moderno y el aparente abandono de formas de conocimiento tradicionales en base a la irrupción de las nuevas tecnologías ha oscurecido el papel del dibujo como un medio fundamental y único a la hora de comprender las cosas y relacionarlos con ellas*, y que, en esta línea, se pretendía utilizar las jornadas para *reflexionar acerca del dibujo como ámbito de conocimiento, analizando su interdisciplinariedad y estudiando su papel actual tanto desde la vertiente de su aplicación como desde su autonomía como medio de expresión artística*.

De hecho, el origen de estas jornadas se encuentra en una preocupación que compartíamos desde la propia Real Academia de Bellas Artes de San Carlos con el entonces Director del Departamento de Dibujo, prof. Miguel Ángel Guillem y que el propio MuVIM mantenía también muy presente, que tiene mucho que ver con la debilidad que supone

para la formación del dibujante la falta de lo que podríamos denominar “cultura dibujística”, que no es tanto la formación que pudiera tener que ver con el hecho de disponer de un amplio conocimiento del legado tratadístico, como la que surge de un análisis crítico y rigurosamente fundamentado de la propia práctica del dibujo. Y esta vertiente, aunque pueda parecer extraño, se encuentra, a nuestro modo de ver, bastante alejada del ámbito académico.

Durante las jornadas se homenajeó asimismo al pintor y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, Juan José Gómez Molina, fallecido hace unos años. Fue autor de numerosos libros acerca del dibujo, entre los que cabría destacar *El dibujo, belleza, razón, orden y artificio*, *Las lecciones del dibujo*, *Los nombres del dibujo*, *Máquinas y herramientas de dibujo*, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, o *La representación de la representación*, entre otros. Se trató, sin duda, de un personaje capital y se convirtió —ya en vida— en referencia imprescindible en el ámbito de la práctica y teoría del dibujo. A él se dedica también, con afecto y espontaneidad, este libro, por parte de su coordinador el profesor Carlos Plasencia, responsable directo de que el libro se haya publicado, a pesar de las dificultades e inconvenientes surgidos tras los cambios políticos forzados en el MuVIM, con la ejemplar dimisión de su director. El libro recoge cinco ponencias y otras cinco comunicaciones, de indudable interés, en torno a esta cuestión clave del dibujo, de evidente carácter didáctico, dado el carácter profesional de sus autores respectivos. Un libro, pues, que viene a engrosar una considerable bibliografía, ya incrementada en los últimos tiempos desde la práctica artística en sí misma, cada vez más dotada de autorreflexión y de oportuno ejercicio crítico.

Abelardo Sánchez López



Berta Raposo e Isabel Gutiérrez (Edit.)
Estereotipos interculturales germano-españoles

Publicacions de la Universitat de València (PUV). València, 2011, 220 pàgs.
ISBN-978-84-370-8025-3

Las sólidas colaboraciones que el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad ha venido manteniendo con el contexto universitario, durante el sexenio (2004-2010), se había convertido paralelamente en uno de los ejes determinantes de sus programas museográficos. De hecho, mediada la primera década del presente siglo, con la llegada del nuevo equipo directivo al MuVIM, tales conexiones –museo / universidad– pasaron a formar parte explícita y definitiva de sus fundamentos institucionales y de su caracterización como museo diferente. No en vano, entre las conocidas segmentaciones de su público, se halla, sin discusión alguna, el fidelizado sector universitario. Por tanto, no era de extrañar que las distintas actividades expositivas e investigadoras del museo se hubiesen vinculado directamente al hecho de las periódicas celebraciones de jornadas y congresos especializados, que se programaban explícitamente para potenciar la vertiente reflexiva –crítica y analítica– en torno a los temas abordados en las muestras temporales del centro y/o sobre cuestiones de especial interés propuestas desde los departamentos y por los profesionales universitarios.

A decir verdad, tales planteamientos estratégicos potenciaron que el MuVIM –reconocido y sólidamente implantado– orientase y fundase su identidad en la prioridad concedida a tres sectores que le eran constitutivos: la Biblioteca especializada y el Centro de Documentación / el Departamento de Estudios e Investigación / el Departamento de Educación. Respaldándose directamente en ellos, desarrolló asimismo sus iniciativas el Departamento de Exposiciones, que canalizaba, ejecutaba y daba visibilidad a los proyectos conjuntos que el equipo decidía. Se entenderá, en consecuencia, que la acusada personalidad del centro, por su carácter diferencial, frente a otros museos de nuestro entorno próximo, apuntase esencialmente a mantener –como “museo de las ideas”– sus principales líneas de intervención, dirigidas a reforzar las conexiones entre el mundo de la Ilustración y las subsiguientes “modernidades”, que –en plural– han tejido el cuerpo y la fuerza de nuestra historia sociocultural. Un museo, como el MuVIM, centrado básicamente en las perspectivas diacrónicas y en el tejido sincrónico de nuestro patrimonio inmaterial, no podía dejar de mirar alternativamente tanto

hacia la historia como hacia el presente, hacia la memoria recobrada y hacia la cotidianidad vivida, trazando un dilatado arco de sugerentes inflexiones y de marcados intereses, en este caso, entre el siglo XVIII y el presente XXI. Pero singularmente el museo había fijado su fulcro y su palanca en el cruce, que la historia de las ideas y la historia de los medios de comunicación han sabido efectuar, a través de sus diálogos, intercambios, refuerzos e interferencias. Sentadas estas observaciones preliminares, a nadie extrañará, pues, que se estableciese periódicamente la laudable costumbre de que determinadas facultades y algunos departamentos, junto al Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, organizaran anualmente un par de jornadas o congresos, centrados respectivamente, por una parte, en la investigación de un tema histórico, cultural, literario o filosófico, de amplio calado internacional, extraído de ese arco cronológico que define el perfil del museo: entre la Ilustración y la modernidad; y, por otro lado, en el estudio de alguna figura filosófica de relieve, tomada asimismo de ese histórico período citado. Por cierto, la llamada “fórmula MuVIM” –basada en este entramado de

sinergias— funcionó perfectamente en cuanto programa, durante un determinado periodo de eficaz dirección. Así, las citas temáticas de primavera, con sus jornadas de trabajo intercultural, devinieron una convocatoria esperada y con máxima asistencia; al igual que también los congresos filosóficos de otoño, focalizados en el estudio monográfico de un pensador, se transformaron en algo habitual para muchos ciudadanos.

En esa línea de actividades, numerosas convocatorias e investigaciones tuvieron lugar en el museo durante estos años, enfocadas hacia vertientes históricas relevantes, promovidas desde facultades diferentes. Concretamente, desde la Facultad de Filología, Departamento de Filología Alemana, la cultura germana y sus relaciones con nuestro país han sido objeto, en particular, de tres encuentros de investigación interdisciplinares, de periodicidad bienal. Recordémoslos: Berta Raposo & Ingrid García Wistädt (Editoras) *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España* (2006); Berta Raposo & Eckhard Weber (Editoras) *Guerra y viaje. Una constante histórico-literaria entre España y Alemania* (2008); y el que ahora nos ocupa Berta Raposo & Isabel Gutiérrez Koester (Editoras) *Estereotipos interculturales germano-españoles* (2010). Todo un abanico de esfuerzos y de logros que supusieron una estrecha y muy fluida correlación de intercam-

bios entre las profesoras coordinadoras de las jornadas y el equipo del museo, en el sexenio 2004-2010. Ahora ya se ha iniciado un punto y aparte bien diferente para la institución museística en cuestión.

Ciertamente, visto lo vivido en este periodo, no han sido actividades, ni proyectos, ni imaginación lo que ha faltado en esa bilateral confluencia entre el museo y la vida universitaria, contando con un robusto programa de colaboraciones mutuas. En esta línea, las publicaciones del MuVIM se vieron reforzadas sobremedida por la coedición de las actas de las jornadas y congresos, colaborando con el Servicio de Publicaciones de la Universitat de València (PUV), en su "Col.lecció Oberta". Observar ahora los lomos alineados de los veinte volúmenes producidos, fruto de esa colaboración bilateral entre ambas instituciones, es plenamente satisfactorio y fue realmente ilusionante para quienes asistimos a tales experiencias. Y, de hecho, muchos de tales volúmenes han sido recensionados, año tras año, en esta revista.

La verdad es que aquel reto inicial, lanzado desde el MuVIM, no quedó en saco roto y hemos aquí redactando la reseña justificativa de la aparición de las actas de las ya exitosamente celebradas jornadas sobre "Estereotipos Interculturales". En ellas se recopilan las ponencias y comunicaciones programadas, conformando, por cierto,

un oportuno bagaje de materiales, testimonio innegable de estas colaboraciones y refuerzos, que se trenzan tan eficazmente entre la acción investigadora de la universidad y las iniciativas de un museo, que se consideró y aspiró con decisión a ser diferente y se sentía plenamente orgulloso de su identidad, durante años.

De manera muy especial, en esta hora de la rendición de cuentas, frente al libro, debemos referirnos a las profesoras Berta Raposo e Isabel Gutiérrez Koester de la Universitat de València-Estudi General, como auténticas aglutinadoras de las diferentes vertientes del proyecto de estas jornadas y, por lo tanto, de la planificación del presente volumen, con sus 16 capítulos que presentan las ponencias y comunicaciones pronunciadas, por los destacados especialistas invitados, en su día, para analizar los estereotipos culturales coexistentes entre ambos países.

La fórmula ha funcionado en estas tres ediciones de las jornadas ya citadas y por ello cabe felicitarnos —como público de ayer y como lectores de hoy— aunque quizás la situación y las oportunidades presentes no puedan ser las mismas en aquel ilustrado y entusiasta museo de antaño. *Acta est fabula.*

Inmaculada Pérez Molina



VV. AA. (Lorenzo Hernández Guardiola, coord.)
El arte y la guerra del francés (1808-1814) en tierras valencianas

Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2010. 164 páginas con ilustraciones en blanco y negro.
ISBN: 978-84-7784-579-9

Con motivo de la conmemoración del bicentenario de la Guerra de la Independencia, se desarrolló durante el mes de octubre de 2008, en la Sede Delegada en Alicante de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, un ciclo de conferencias referidas a las consecuencias culturales y artísticas que se derivaron de este momento histórico, en el que intervinieron como ponentes, abordando diferentes cuestiones relacionadas con el impacto que tuvo la Guerra del Francés en el medio artístico valenciano, los reconocidos historiadores del arte Adrián Espí Valdés, Francisco Javier Delicado Martínez, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Juan Ángel Blanco Carrascosa y Lorenzo Hernández Guardiola, éste último coordinador de dicho ciclo de conferencias y académico-delegado en Alicante de la Real Academia de San Carlos. Los textos han sido recogidos en el libro que reseñamos, editado por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

El ciclo de conferencias, como constata en las páginas preliminares de la obra el Dr. Román de la Calle, Presidente de la Real Academia, es una muestra de la correlación y la reciprocidad existente entre ambas instituciones, en cuanto a funciones difusoras y objetivos editoriales.

La primera de las ponencias, a cargo del Dr. Lorenzo Hernández Guardiola, investiga la situación y el devenir de las instituciones académicas alicantinas durante el período de ocupación napoleónica y de la restauración fernandina. Bajo el título *La Academia de Nobles Artes de Alicante: La enseñanza artística en la ciudad en la crisis del Antiguo Régimen*, el autor analiza la historia, el funcionamiento y la evolución de esta Escuela de Dibujo de Alicante o Academia de Nobles Artes, albergada, desde 1785, en el Consulado de Mar y Tierra, que se situó de forma provisional en la calle de San Nicolás, para posteriormente en 1795, emplazarse en un nuevo edificio levantado frente al actual Ayuntamiento y que fue demolido en 1943. Dicha Institución nació a finales del siglo XVIII y vivió hasta bien entrado el XIX. Su actividad fue fundamental para el desarrollo de las artes plásticas en la ciudad y en ella recibieron su primera formación pintores y arquitectos, como José Aparicio y Vicente Rodes, para después continuar sus estudios en las Reales Academias de Bellas de San Carlos (Valencia) y de San Fernando (Madrid). Asimismo, y como refiere el profesor Hernández Guardiola, esta Escuela de Dibujo, estuvo regida por un reglamento interno que normalizaba las enseñanzas gratuitas de dicha

disciplina, establecía la duración del curso y sus correspondientes vacaciones y concebía cuatro premios anuales. Algunas personalidades del momento se encargaron de su dirección, entre las que cabe destacar a José Luciano García, Vicente Suárez Ordóñez y José Peyret Alcañiz.

La segunda de las ponencias, *La pintura patriótica de José Aparicio*, desarrollada por el Dr. Adrián Espí Valdés, establece una interesante diálogo entre dicho pintor alicantino y su pintura patriótica, íntimamente relacionada con la Guerra de la Independencia, haciendo especial hincapié en las habilidades políticas de Aparicio para congraciarse con el poder establecido mediante la elección de sus principales obras. José Aparicio Inglada nació en Alicante en 1770, donde también inició su primera formación, probablemente con Josep García, asistiendo a la Escuela de Dibujo o Academia de Nobles Artes. Posteriormente, y tal y como venía siendo costumbre en la época, ingresó como alumno en la Real Academia de San Carlos de Valencia y en la de San Fernando en Madrid. En esta etapa de formación, algunos de sus trabajos relacionados con la pintura de historia, le acarrearón éxitos y le valieron la obtención de pensiones para viajar al extranjero, ampliando su formación académica en París, donde

pudo visitar el estudio de pintor Louis David (1748-1825), y en Roma, donde permaneció desde 1807 hasta 1814, momento en que regresó a España, tras la retirada de las tropas francesas. Aún teniendo alguna obra “*afrancesada*” como es el caso del “*Retrato de Carolina Bonaparte*”, a lo largo de su trayectoria artística Aparicio insiste, mediante su pintura histórica, a través de ostentosas composiciones grandilocuentes y patrióticas, en ganarse el favor, la amistad y la protección del rey Fernando VII; hecho que logró, en buena medida, con obras como “*Hambre en Madrid*” (1818), “*Glorias de España*”, conocido por un grabado litografiado y “*Desembarco de Fernando VII en la isla de León*” (1827). Según Espí Valdés, fueron precisamente estas obras y su actitud patriótica e interesada, las que le valieron a este coetáneo de Goya, la obtención de numerosas distinciones, entre las que destacan la de “pintor de cámara” en 1815 y la de maestro del Infante D. Francisco de Paula.

El profesor Francisco Javier Delicado Martínez es autor del ensayo que sigue, “*El museo fallido del Francés durante la ocupación de Valencia (1812-1813)*”, donde se analiza los acontecimientos que la invasión francesa ocasionó en el ámbito cultural y académico del Reino de Valencia, y que constituye una reflexión constatada que pretende arrojar luz sobre este período turbulento, en el que la ciudad de Valencia también se vio contagiada por las constantes insurrecciones populares que azotaron todo el país y que se iniciaron con el levantamiento madrileño de 1808. No obstante, aunque la ciudad capituló ante los franceses en 1812 durante la tercera campaña francesa, dirigida por el mariscal Suchet, el dominio francés ocasionó un importante desarrollo económico que, junto con una política tolerante si la comparamos con otras ciudades, permitió que la Real Acade-

mia de Bellas Artes de San Carlos, institución creada en 1768 por orden del rey Carlos III y dedicada al fomento y la enseñanza de las Bellas Artes, reanudara su actividad. En este momento, según subraya Javier Delicado, es Suchet el primero que propone dotar a la Academia de un edificio nuevo y crear un museo público en Valencia. El museo estaría formado por las obras confiscadas, por orden de los franceses, a los conventos de regulares, y seguiría los postulados idearios emanados de la revolución francesa (1789) y establecidos por Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748-1813) en sus *Reflexiones sobre el Museo Nacional* (París, 1793). Sin embargo, la derrota francesa y el restablecimiento del absolutismo fernandiano, supusieron el abandono de los planes museísticos, el retorno de las obras ingresadas en la Academia a los conventos desafectados (que, posteriormente, con la desamortización de Juan Álvarez de Mendizábal, volverían a formar parte de la Academia y reverterían definitivamente en el Museo de Bellas Artes) y una política proteccionista con las obras de arte, para evitar que éstas fueran extraídas del país.

“*Destrucciones en el patrimonio arquitectónico de la Comunidad Valenciana durante la Guerra de la Independencia*”, proporciona título a la ponencia de la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, en la que se expone la indudable incidencia que la Guerra de la Independencia tuvo sobre la arquitectura en el ámbito valenciano, tratando especialmente los destrozos ocasionados durante la contienda. Así, según la profesora Gómez-Ferrer, existieron dos tipos de destrucciones, las llamadas preventivas para evitar males mayores y las ocasionadas por los propios enfrentamientos. Ambos tipos se sucedieron en territorio valenciano, pero de forma desigual, dependiendo de la importancia estratégica de las poblacio-

nes y dentro de una cronología aproximada que abarca desde 1808 hasta 1820. En la ciudad de Valencia y sus alrededores, por ejemplo, se realizaron demoliciones preventivas para evitar que los franceses se atrincheraran y pudieran asediar la ciudad más fácilmente. Sobre todo, se vieron afectados los edificios situados extramuros, como el convento de Zaidía, la Ermita de la Soledad y el Palacio del Real. La autora plantea en su discurso que algunas de estas destrucciones preventivas son de carácter dudoso, aunque estuvieran dirigidas por prestigiosos arquitectos como Manuel Fornés o Francisco Pechuán. Por otra parte, las destrucciones ocasionadas por los bombardeos y el pillaje, tuvieron especial incidencia en los conventos situados extramuros, como el Convento del Socorro o el Monasterio de la Esperanza; pero también tuvieron efecto desigual intramuros, donde la zona de la Universidad quedó muy afectada. En lo que se refiere a otras demarcaciones provinciales, en Castellón las tropas francesas llevaron a cabo algunos proyectos de fortificación; sin embargo, la mayoría de los destrozos fueron ocasionados por las propias tropas españolas cuando intentaban recuperar algunas plazas fuertes ocupadas, como es el caso de Morella o de Peñíscola. No obstante, fue Alicante una de las pocas ciudades que solo inició demoliciones preventivas, como las del arrabal de San Antón, y actuaciones de fortificación, ya que no estuvo sometida a la ocupación francesa. Asimismo, y como subraya la profesora Gómez-Ferrer, además de los daños producidos en estos edificios de carácter público, numerosas casas privadas a lo largo del territorio valenciano se vieron afectadas por los saqueos y las demoliciones preventivas.

Cierra el ciclo de intervenciones el profesor Juan Ángel Blasco Carrascosa a través de la ponencia titulada “*La*

escultura en la coyuntura valenciana de la Guerra de la Independencia y la Restauración Fernandina". Afirma el autor que durante el siglo XVIII se produjo, a lo largo de la geografía valenciana, un evidente auge y florecimiento de la escultura, significando esta época el umbral de las grandes dinastías de escultores, como los Capuz, los Esteve y los Vergara, evidenciando un creciente gusto por el academicismo y el neoclasicismo. Y aunque el ámbito escultórico valenciano de este período disfrutó de la influencia cortesana venida desde Madrid, en él surgieron figuras que solo pudieron dedicarse a la imaginería sacra. Por tanto, según Blasco Carrascosa, no puede hablarse de una escultura neoclásica situada en el marco territorial valenciano, ya que, un buen número de los más destacados escultores valencianos del momento se establecieron y trabajaron en la Villa y Corte. Sin embargo, no será hasta la época fernandina cuando se produzca la consoli-

dación del estilo neoclásico; consolidación que se deberá al cambio estético y perceptivo protagonizado por el elenco de escultores valencianos nacidos en la década de los cuarenta del siglo XVIII, que aún manteniéndose fieles a la estética barroca, ilustran el camino hacia un arte de resonancia neoclásica. A continuación, el autor, concibe una relación del elenco conformado por estos escultores, como fueron José Puchol (1743-1797), Pere Bellver i Llop (1768-1826) y José Esteve Bonet (1741-1802) y analiza, destaca y estudia sus obras más representativas de este período. No obstante, la revolución que supuso para la pintura el siglo XIX, no halló un equivalente en la escultura, aunque en este período contemos con escultores de talla europea como José Álvarez Cubero (1768-1827), Damián Campeny (1771-1855) o José Ginés (1768-1823). Blasco Carrascosa concluye su discurso con la enumeración de algunas de las imágenes que han contribui-

do a conservar la memoria histórica de estos hechos, que se conmemoran en el libro que reseñamos y que fueron tan fundamentales para el desarrollo de las artes plásticas en tierras valencianas.

En síntesis, el presente compendio supone, sin duda, un interesante ejercicio de análisis de las especiales consecuencias y repercusiones que la Guerra de la Independencia tuvo sobre el patrimonio histórico, artístico y cultural de la Comunidad Valenciana, conmemorándose con su edición unos hechos históricos que fueron fundamentales para el desarrollo de las artes plásticas en tierras valencianas; libro que es fruto de la indagación en archivos y bibliotecas por parte de avezados especialistas de la historia del arte, en el que se abordan los oportunos temas de forma monográfica y aportan datos documentales inéditos.

Idoia Ferrandis Mollar

Universitat de València



VV. AA. (Lydia Frasquet Bellver, coord.)

La conservació d'art contemporani.

Casos d'estudi a partir de la Col·lecció Martínez Guerricabeitia de la Universitat de València

Fundació General de la Universitat de València, 2011,
72 págs., con ilustraciones en color.
ISBN: 978-84-370-8055-0

La valiosa colección pictórica del matrimonio formado por el empresario Martínez Guerricabeitia y Carmen García Merchante, compuesta por unas 500 piezas entre obra única y obra gráfica, y que fue donada a la Universitat en 1999, está reconocida como la colección más relevante de arte del siglo XX existente en ninguna universidad del Estado español.

El Patronato de la Fundación que gestiona estas obras, busca no solo la difusión del arte contemporáneo, sino también su fomento y no menos importante, su conservación puesto que el arte más reciente, por su diversidad de materiales, texturas y composiciones, fruto de la innovación y la experimentación, precisa tanto o más de un constante control y mantenimiento para su salvaguarda.

Gracias al convenio de colaboración firmado en 2010 entre la Fundació CatalunyaCaixa y la Fundació General de la Universitat de València, el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVC+R), logró restaurar algunas de las obras de esta colección universitaria. Los resultados de estas intervenciones se muestran en esta publicación, para la que se han seleccionado los casos que mejor evidencian la diversidad y complejidad de la conservación de la pintura del siglo XX. María Teresa Pastor Valls y Ana Pellicer Barea, Técnicos Superiores de

Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo del IVC+R, tratan en el primer apartado de esta publicación "Las Coordinadas de la conservación y la restauración del arte contemporáneo", explicando como ya en el siglo XIX, el artista abandona los cánones establecidos y crea con completa libertad, ignorando técnicas y materiales tradicionales, pero avanzado el siglo XX, el creador amplía su taller sirviéndose de todo lo que tiene a su disposición para obtener el resultado que persigue.

Estas obras obtenidas de multitud de materias como arena, plásticos, gomas, elementos orgánicos o componentes eléctricos, reaccionan de modo imprevisible al paso del tiempo y a su manipulación. Es el caso de la obra *Estos fueron sus poderes* (1970), de Francisco Cruz de Castro, compuesta de madera, latón junto a fragmentos textiles. O de la pieza *Altar de un pueblo español* (1970) de Alfredo Alcáin, una pintura mural con una estructura de madera, iluminación y completada con objetos de cera, plástico, vidrio y cerámica, lo que hace imprescindible una constante conservación preventiva.

Sin embargo apuntan como de inestimable ayuda las entrevistas con los artistas para el conocimiento de las pautas seguidas y del proceso creativo, de los materiales e incluso para conocer el

punto de vista del creador sobre el envejecimiento y deterioro o conservación de la obra.

La multimaterialidad, la complejidad y la diversidad procesual, son características casi inherentes al arte contemporáneo que lo convierten en objetos susceptibles de graves deterioros y complejas restauraciones, ya que ni los criterios, ni los medios o sistemas empleados en la restauración clásica pueden servir para resolver los problemas del arte actual.

De ello y de las particularidades de esta colección esta colección habla Lydia Frasquet Bellver, Técnico Superior responsable de área del Patronato Martínez Guerricabeitia en el capítulo "Una mirada atrás. Memoria de la conservación de la Colección Martínez Guerricabeitia de la Universitat de València".

Por otro lado, Isabel Martínez Lázaro, Técnico Superior en Conservación y Restauración de Metales y Orfebrería del IVC+R, aborda el estado de conservación inicial de una obra compleja, los objetivos a cumplir en su restauración y su posterior intervención en el *Aislamiento M73*, (1973) de Anzo, pieza de plancha de acero brillo-mate con pintura negra.

De nuevo las técnicas María Teresa Pastor Valls y Ana Pellicer Barea, detallan el trabajo completo realizado en otra de las piezas de la colección *Masacre II*, (1975) de José Ortega, un bajorrelieve

cuadrado de cartón piedra policromado en el que el reto fue la fijación de la capa pictórica.

Greta García Hernández Técnico Superior en Conservación y Restauración de Pintura de Caballete del IVC+R, se encarga de dar a conocer la restauración de dos obras.

En primer lugar el proceso llevado a cabo en la obra de Juan Genovés: *Más cerca* de 1980, concebido como un puzzle compuesto de nueve escenas

realizadas con técnicas diferentes, para el que fue de gran ayuda la entrevista con el propio artista.

En segundo lugar explica la limpieza selectiva realizada sobre *Haacke mate a la reina* (1989), también tras la consulta con el propio artista, en concreto Chema Cobo, integrante del Colectivo Juan del Campo.

Cada una de las intervenciones de los técnicos viene acompañada de una específica bibliografía, de fotografías

generales, de detalles concretos, de los análisis microscópicos y de gráficos explicativos.

Una publicación que por la escasa bibliografía existente sobre la restauración de arte contemporáneo, será una obra de consulta obligada para la conservación e intervención en este patrimonio más cercano.

María Jesús Blasco Sales
Universitat de València



**VV. AA. (Salvador Aldana, coordinador editorial).
Fondos de la Biblioteca Histórica de la Real Academia de Bellas
Artes de San Carlos de Valencia. Siglos XVI – XVIII.
(Con estudio de Mª Carmen Zuriaga y Diana Zarzo).**

Valencia. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011.
Serie Investigació & Documents, nº 11.
159 páginas con ilustraciones en color.
ISBN: 978-84-936225-5-8.

En acepción de Jacques Benigne Bossuet, (1627-1704), clérigo y célebre escritor francés, “*En el antiguo Egipto se llamaba a las bibliotecas el tesoro de los remedios del alma. En efecto, curábase en ellas de la ignorancia, la más peligrosa de las enfermedades y el origen de todas las demás*”.

Es motivo de satisfacción, pues, para la Institución académica, la edición del volumen que nos ocupa, un completo y riguroso estudio de catalogación actua-

lizado, de los Fondos Bibliográficos que reúne la Biblioteca Histórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que concierne a los siglos del XVI al XVIII, y se enmarca dentro de la serie *Investigació & Documents* (nº 11), patrocinada por la Diputación de Valencia. La edición de la obra es fruto del empeño de la actual Junta Directiva de la Real Academia de San Carlos, dentro del plan cuatrienal, a través del cual se pretende, en palabras de su Presidente

Dr. Román de la Calle, dinamizar y fomentar la activación de los fondos bibliográficos, concretamente la sección de libros históricos, y dar a conocer con ello, la que sin duda -junto con el Archivo Histórico y el rico patrimonio artístico que acoge- conforma la tríada capitolina de la entidad, que cuenta ya con casi dos siglos y medio de existencia. Así, comparte la idea el profesor De la Calle, que en el proemio a la edición subraya como “*uno de los principales*

fundamentos que actualmente dan consistencia, perspectiva y continuidad al espíritu del proyecto ilustrado sobre el cual se edificó la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, es la existencia de la Biblioteca”.

Al frente del proyecto se halla el académico-bibliotecario Dr. Salvador Aldana, que ha coordinado la exhaustiva tarea llevada a cabo con gran dedicación por las bibliotecarias Diana Zarzo Espinosa y M^a Carmen Zuriaga Lucas, que con rigor científico han desarrollado esta importante labor, a través de una cuidada información bibliográfica que comportan las 335 fichas catalográficas, estructuradas de la siguiente manera: 52 hacen referencia a los fondos correspondientes al siglo XVI; 55 relativas al siglo XVII, y 228 al siglo XVIII, momento en el que nace la Real Academia bajo el patronazgo del monarca Carlos III, que subvencionó durante los primeros años la Institución con una aportación económica de treinta mil reales de vellón, duplicando desde 1778 la asignación. Una parte de la misma iría destinada a la adquisición de tratados de arquitectura, libros, estampas, grabados, etc., a través de los cuales, podemos aproximarnos al retrato intelectual de la Real Academia. Un claro ejemplo del compromiso del monarca Carlos III se constata en el Acta de la Junta General de 21 de enero de 1771, “en el que su Majestad concede a esta academia el juego de tomos de las *Antigüedades de Herculano*”, obra del entusiasta admirador de la cultura griega Johannes Winckelmann, cuyas campañas arqueológicas había financiado el mismo Rey de Nápoles (luego Carlos III de España), que sirvieron de fuente de inspiración para los artistas de la época, propiciando la aparición del neoclasicismo. De esta manera lo señala el profesor Salvador Aldana al afirmar que “han sabido culminar el encargo, con total pulcritud y esmero, siempre dentro

del rigor científico que exige este tipo de publicaciones”. La edición del presente estudio constituía una de las asignaturas pendientes del centro académico, si consideramos que los inventarios que anteceden al presente estudio datan de 1766, contabilizándose en el primero 26 volúmenes, aumentando hasta 151 en el año 1797, según recoge un posterior inventario de dicha fecha. Algunos testimonios más tardíos datan de 1842 en las que se habla propiamente de una biblioteca estructurada por armarios.

Para la elaboración de este catálogo bibliográfico se ha tomado como referencia las normas de catalogación ISBD, ordenado cronológicamente por siglos, y dentro de esta ordenación alfabética, por autores, y en el caso de anónimos, por la primera palabra significativa del título. Cada ficha consta de un número de orden, de la correspondiente signatura topográfica y de un número de registro. Útiles son para el investigador los anexos que se localizan al final del estudio, que incluyen los índices onomástico y cronológico. En opinión de las coautoras del libro Diana Zarzo y M^a Carmen Zuriaga, “con el presente trabajo (...) los investigadores podrán adentrarse en los ricos fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, cuya importancia resulta no solo notoria sino evidente”. Es, pues, de merecido reconocimiento agradecer a estas profesionales la labor de catalogación y de revisión realizada de este fondo documental.

El Dr. Román de la Calle, en el proemio del libro, manifiesta que “a través del estudio de la biblioteca de una persona puede avanzarse estratégicamente un elocuente retrato intelectual de la misma”, afirmación que es extrapolable a la propia Real Academia. Dentro de la mentalidad ilustrada, la Biblioteca de la Institución, desde su fundación, nace de las inquietudes intelectuales de los propios académicos y de las intrínsecas

necesidades docentes de la misma –no debemos obviar que esta ha sido durante siglos el más destacado órgano de enseñanza en materia artística del antiguo Reino de Valencia–, conjugándose como la principal fuente del saber enciclopédico. En ella tenían cabida las más variadas disciplinas, desde las llamadas tres nobles artes (pintura, escultura y arquitectura, a la que luego se añadiría la disciplina del grabado) hasta obras de carácter científico, que abarcan materias como anatomía, astronomía, filosofía, estética, matemáticas, retórica, hagiografía, editadas en diferentes lenguas (latín, francés, inglés, italiano y alemán), considerándose una de las bibliotecas más selectas y especializadas del panorama artístico valenciano. Como ha subrayado el Dr. Salvador Aldana, coordinador de la obra de referencia, “*ésta es efectivamente un punto obligado para estudiar y entender el arte de los siglos XVI al XX*”.

El fondo bibliográfico de que tratamos, originariamente se estructuraba en dos partes diferenciadas: por un lado, las publicaciones correspondientes a los fundamentos teóricos, entre los que se hallan los tratados de León Battista Alberti titulados *L'Architettura* (1565), o *I Dieci Libri de L'Architettura* de Vitrubio (1556) -esta segunda obra de obligada consulta para el estudio de la disciplina arquitectónica- o el *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, de Giovanni Paolo Lomazzo, que aparece registrado en el inventario de 1797 con el número 20, así como *L'Architettura* de Sebastiano Serlio, de los que se conserva la *Editio Princeps* en italiano y francés (1545) y su traducción al español por el arquitecto Francisco de Villalpando (1573), o la más tardía *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea del Pozzo, por citar algunos ejemplos; y por otra parte, aquellos que correspondían más a modelos prácticos, entre los que destacan los

destinados a instruir el arte específico, citándose obras de Daniel Barbaro, *La Práctica Della Perspettiva*, (1569) y de Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola dell'i cinque ordini d'architettura*, del que además la Academia custodia varias ediciones, entre ellas la edición príncipe de 1573.

Pero no sólo se trata de publicaciones ajenas a la institución las que conforman la Biblioteca de la Real Academia de San Carlos, sino que en ella podemos encontrar también ediciones nacidas en el seno de la misma, como las 26 entradas que dan testimonio fehaciente de la historia viva de la misma, entre las que localizamos la *Noticia Histórica de los principios, progresos y erección de la Real Academia de las Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, establecida en Valencia con el título de San Carlos* (que data de 1773) o los numerosos volúmenes de la *Continuación de la Noticia Histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de S. Carlos (...)*, salida de las prensas de Benito Monfort, impresor de la Real Academia.

La biblioteca académica reunía la particularidad de que a ella recurrían académicos y profesores para desarrollar su labor docente, teniendo a su alcance una vasta *librería* especializada en materia artística, a través de la cual se instruía a los jóvenes alumnos, y servía de punto de referencia para conocer las corrientes y tendencias estéticas de la Europa del siglo XVIII.

Una simple comparativa con los fondos de su correspondiente en Madrid, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ofrece un claro ejemplo de la riqueza de nuestro patrimonio bibliográfico (fondo documental), si bien, la institución madrileña posee un mayor número de volúmenes, carece de algunos ejemplares que sí se conservan en la biblioteca de la Academia de San Carlos, como es el caso del *Elementa Matheseos Universae* (Génova, 1743-1752) de Christiano Wolfio; la *Gallerie des Femmes Fortes* (París, 1665) de Pierre Le Moyne o algunos tomos de *L'Architettura* (París, 1545) del boloñés Sebastiano Serlio. Casos similares se dan en las bibliotecas de la Dirección General de Patrimonio y de la Biblioteca

Valenciana, puntos de referencia a nivel autonómico de la Comunidad Valenciana. Este hecho explica el que muchos especialistas y profesionales hayan optado por desplazarse desde ciudades como Barcelona, Málaga o Madrid, expresamente en busca de ediciones particulares, lo que evidencia el interés y relevancia del fondo librario que nos ocupa, lo que la convierte en un referente en el ámbito cultural y artístico valenciano.

Como conclusión, la obra que se reseña constituye un referente; guía imprescindible del patrimonio bibliográfico y documental que atesora la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y una fuente de obligada consulta para estudiosos e investigadores que contribuye a difundir y dar a conocer un legado único –pese a los laudables esfuerzos llevados a cabo, todavía desconocida por el gran público–, que hay que preservar y difundir para goce y disfrute de las generaciones venideras.

Jaume Penalba Alarcón.
Universitat de València