

RECENSIONES DE LIBROS

Coordinadas por
JAVIER DELICADO
Historiador del Arte

AGÜERA ROS, José Carlos: *Pintores y Pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, Tabularium, 2002. 479 páginas con 318 ilustraciones a color, y en blanco y negro.

No es fácil reseñar una obra cuando en la memoria subyace la pérdida de un querido y admirado amigo, el **Dr. José Carlos Agüera Ros**, Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, fallecido recientemente (26 de marzo de 2006) tras penosa enfermedad y con el que me unía una gran amistad y comprometí epistolarmente en redactar la recensión del libro del que es autor, *Pintores y Pintura del Barroco en Murcia*, obra que ha sido patrocinada por la Fundación Alfonso Martín Escudero y que cubre una importantísima laguna sobre el Siglo de Oro pictórico en tierras del sureste español.

Como el Dr. Antonio Martínez Ripoll indica en el prólogo del libro, la publicación de una anterior monografía acerca de la pintura y sociedad españolas del siglo XVII, escrito desde Murcia, permitió al profesor Agüera marcar un modelo para este tipo de estudios, como lo han demostrado otros posteriores siguiendo sus parámetros, mientras que en la presente obra el autor ha podido reconstruir las vidas, los talleres y las producciones artísticas de los pintores murcianos, tanto del lugar como foráneos y que en el antiguo Reyno de Murcia dejaron su huella, a través de numerosas noticias entresacadas de los Protocolos Notariales conservados en la capital del Segura.

La pintura del Barroco seiscentista, como subraya José Carlos Agüera, constituyó en el ámbito artístico de la ciudad de Murcia una parcela de excepcional importancia, tanto por las figuras que en ella se dieron cita (Pedro de Orrente, Lorenzo Suárez o Nicolás de Villacis) como por la abundancia de obras artísticas que poblaron conventos y monasterios



pertenecientes a órdenes religiosas asentadas en este ámbito (franciscanos, agustinos y jerónimos).

El libro abre el diálogo con "*La fortuna crítica*" que busca las referencias historiográficas más antiguas en un panorama que sobre los pintores murcianos será yermo durante todo el siglo XVII, salvo las noticias que sobre Orrente recogerá Francisco Pacheco en su tratado acerca del "*Arte de la Pintura*" (1649) y no será hasta finales del siglo XVIII, con las aportaciones

del "Diccionario..." de Ceán Bermúdez, cuando se pongan las bases para la difusión y conocimiento de los pintores murcianos, al que continuarán, dentro de la historiografía de arte, los estudios de Juan José Belmonte, Javier Fuentes y Ponte, José Ruiz de Lihory (barón de Alcahalí), Manuel González Simancas, y sobre todo los trabajos ejemplares de los eruditos Andrés Baquero Almansa (*Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913) y de Elías Tormo y Monzó (*Levante*. Madrid, Guías Regionales Calpe, 1923), obra esta última que supuso la racionalización de no pocas atribuciones, al que continuarían los de los profesores Alfonso E. Pérez Sánchez (*Murcia. Arte*. Madrid, Fundación Juan March, 1976) y del propio José Carlos Agüera Ros (*La Pintura y los Pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII*, editado en microficha en 1989).

"*Los maestros del primer cuarto del siglo XVII*" da título al segundo capítulo de la monografía que reseñamos, abordando el estudio de la serie de artistas activos durante este periodo. Es el caso de Jerónimo Ballesteros, Francisco García López, Jerónimo de la Lanza Biqué, Jerónimo de Espinosa, Miguel de Toledo (con numerosa producción en la ciudad de Lorca), Juan de Alvarado (pintor sobre el que se ha localizado una abundantísima documentación y autor de diversas obras tanto en la capital, como en Alguazas y Orihuela) y sobre todo Pedro de Orrente, el pintor de mayor fortuna crítica y bibliográfica y sobre el que el profesor Agüera cataloga 128 obras, la mayoría de ellas conservadas en museos estatales (El Prado) y provinciales de Bellas Artes (Valencia, Murcia,...), y en colecciones particulares.

"*Los pintores nacidos hacia 1600*" es el encabezamiento que nos introduce en el capítulo tercero, en el que se dan cita los artífices Cristóbal de Acebedo, que junto con Orrente y Suárez conforman el trinomio más fehaciente del panorama pictórico local en la primera mitad de siglo; Lorenzo Suárez, que Ceán lo incluyó en su ingente "corpus", activo desde 1636 y autor de numerosos cuadros que se han conservado en Jumilla (convento franciscano de Santa Ana del Monte, que proceden del de Las Llagas) y Murcia capital; Diego de Espinosa; Francisco de Ocaña, Francisco Pallarés, Pedro Espinosa de los Monteros; Fernando de Sola, oriundo de Navarra, que estuvo asociado como policromador con el escultor Juan Sánchez Cordobés; y otros autores de los que faltan noticias de su actividad.

Sigue al anterior, el densísimo capítulo dedicado a "*La generación activa en 1660*", que aglutina en primer lugar la importante figura de Nicolás de Villacis, artífice que conoció a Velázquez y viajó a Italia, luego instalado en Murcia en 1650, autor de numerosas obras en Aspe y conventos y Catedral de Murcia; los hermanos Francisco y Mateo Gilarte, ambos con fuertes vínculos de estilo y a quienes se asignan 125 obras catalogadas, entre ellas la serie del Colegio jesuita de San Andrés en Murcia, y otras en Mula, Alcalá de Henares, Moratalla y San Lorenzo de El Escorial; Jerónimo Zabala, citado por primera vez por García Hidalgo y muy relacionado con lo valenciano (Francisco Ribalta y Esteban March); y Juan Antonio Filibertos, pintor a caballo entre Lorca y Murcia.

"*Los epígonos*" es rótulo que presta atención a dos pintores de fines del siglo XVII: Senén y Lorenzo Vila, padre e hijo respectivamente, que fueron objeto de estudio por parte de Sánchez Moreno (1945) y de Caballero Carrillo (1985) y ambos activos en Alicante, Murcia y Orihuela; así como a otros pintores menores, como Manuel del Pino y Diego Lucas de Espinosa.

Cierra el presente compendio "*Los doradores y otros artífices de la pintura*", título que engloba a las personalidades dedicadas a la práctica de una parcela más artesanal que artística, "lo que explica —como anota Agüera Ros— que con frecuencia se vieran desplazados en ella por la competencia de los pintores", sobresalinedo entre dichos doradores Luis Ruiz, Eugenio Yáñez, y Francisco de Heredia "El Viejo", a promedios del siglo.

El apéndice da paso a "*Las obras anónimas*", en el que se incluyen retablos y pinturas sobre lienzo que se han conservado en Murcia (Museo de Bellas Artes), Caravaca (Iglesia parroquial de El Salvador), Cieza y Mula, de autores desconocidos.

Una amplia bibliografía y un densísimo repertorio de figuras completan la edición del presente libro, algunas de ellas de gran interés testimonial al tratarse de obras desaparecidas.

La obra que reseñamos, en una edición que creemos ya agotada, es de suma importancia para conocer el legado pictórico de la Murcia del siglo XVII.

(JAVIER DELICADO)

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel: *La escultura Valenciana del Siglo XX*. Valencia, Editorial Federico Doménech, 2004, 2 volúmenes de 211 y 292 páginas. Numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.

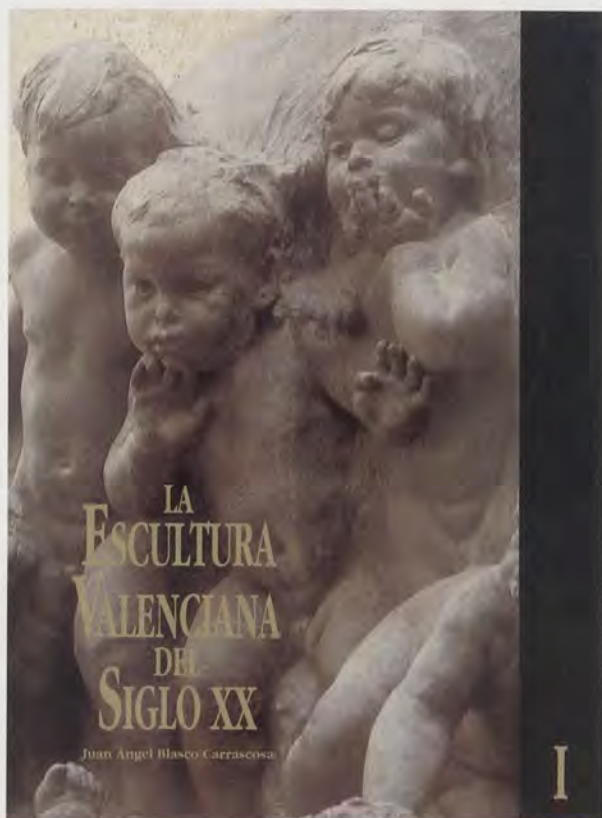
La editorial Federico Doménech S.A. ha publicado, en dos lujosos, amplios y cuidados volúmenes, una sólida investigación del profesor **Juan Ángel Blasco Carrascosa**, la cual de hecho bien puede ser considerada justamente como la tarea prioritaria de su ya larga dedicación al mundo de la historia y de la crítica del arte valenciano contemporáneo.

Con una oportuna introducción de su mentor y amigo, el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, y fotos de Mateo Gamón (con la colaboración de Juan García Rosell, Francesc Vera y el aporte de otros "archivos" fotográficos) la obra articula equilibradamente una mirada historiográfica de conjunto sobre un ámbito acotado que hasta el momento necesitaba y esperaba un trabajo de estas características. Refirámonos, por ello, a las distintas acotaciones que intervienen en este trabajo sobre la escultura valenciana del siglo XX.

La acotación temporal arranca de las postrimerías del siglo XIX para llegar hasta la actualidad, cruzando ampliamente el complejo y dilatado siglo XX, atendiendo tanto a sus precedentes decimonónicos como a sus consecuencias, ya a acaballo del siglo XXI.

Por su parte, la acotación territorial –la “escultura valenciana”– implica, como es lógico, a los autores autóctonos, pero sin olvidar a quienes se establecieron históricamente entre nosotros, de forma parcial o total, a lo largo de su existencia, a la vez que rastrea asimismo el devenir de los escultores valencianos en sus aventuras y desplazamientos nacionales e internacionales o en exilios y obligados transterramientos.

Tratándose del contexto de la escultura contemporánea, la acotación matérica y/o procedimental merecía, sin duda, metodológicamente una minuciosa atención propedéutica. Y, en ese sentido, el autor ha sabido cautelarmente referirse, de entrada, a aquellos trabajos artísticos, realizados en tres dimensiones, mediante cualesquiera materias o utillajes técnicos. A partir de ahí ha sabido rastrear los múltiples diálogos recientes, de carácter básicamente interdisciplinar e



híbrido, que la disciplina escultórica ha sostenido y potenciado, abriéndose con fuerza hacia los más plurales ámbitos de investigación colaterales.

Respecto a la propia estructura historiográfica del libro, el catedrático de la Facultad de Bellas Artes ha potenciado explícitamente la línea evolutiva de la escultura valenciana, atendiendo de manera muy especial a sus conexiones nacionales e internacionales. Quizás en aras de esa misma estrategia metodológica, cada uno de los distintos bloques históricos conformados posee puntualmente una introducción contextualizadora, donde se apuntan y analizan con determinada minuciosidad los parámetros sociales, culturales y artísticos de la época respectiva, siguiendo luego toda una serie encadenada de estudios particulares (lógicamente de diferente extensión), dedicados a los numerosos artistas que emergen en dicho momento histórico, siempre según la relevancia y el peso de cada uno de ellos en el panorama correspondiente.

Fruto de una extensa etapa de docencia e investigación en la Universidad Politécnica de Valencia, el

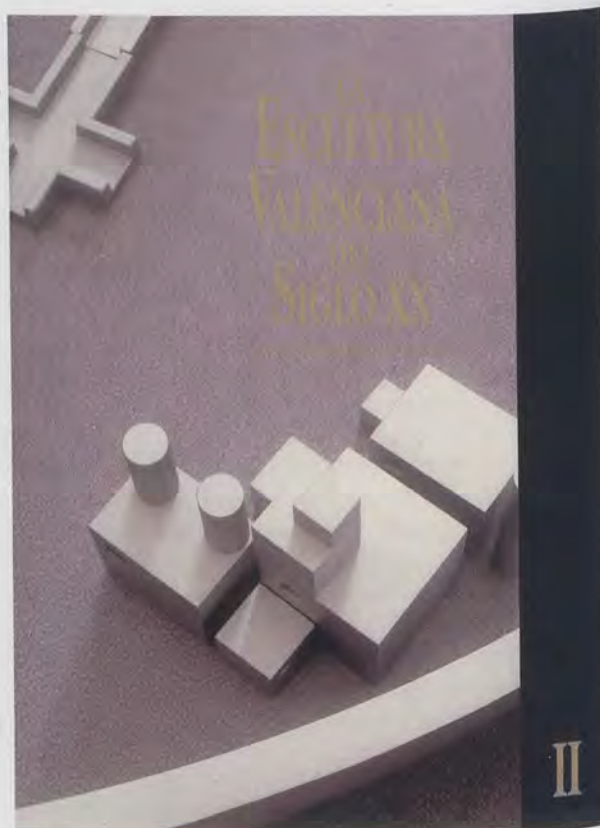
trabajo del profesor Blasco Carrascosa le ha obligado a intensas búsquedas de documentación, a mantener siempre actualizado su repertorio bibliográfico sobre el tema, y a ampliar persistentemente sus sesiones de rastreo iconográfico, moviéndose programáticamente en el marco de un sostenido seguimiento de análisis y explicación interdisciplinar respecto a las experiencias escultóricas vigentes en cada coyuntura. Ha sido, enfaticémoslo una vez más, el trabajo básico de su trayectoria profesional, al que sin duda está llamado a volver una y otra vez, revisitándolo cíclicamente. Conociendo su incansable temperamento perfeccionista, no dudo en subrayar este pronóstico.

En tal tarea, el historiador de arte no ha podido dejar, por ello, de ser asimismo crítico, teorizador y pedagogo. No en vano todo historiador lanza sobre el campo de su estudio una determinada estructura de ordenación y, de acuerdo con ella, discrimina, jerarquiza y valora. Historiar es, en buena medida, construir y apostar.

En realidad, la mirada del autor ha sabido armonizar, con soltura, los diferentes momentos que críticamente cruzan y dan cuerpo a su investigación. Nos referimos, en primer lugar, al fundamental momento teórico que pone las bases de las diferentes poéticas escultóricas analizadas (con sus ideas del arte y sus correspondientes programas de actuación), luego al momento propiamente histórico, con sus eslabones diacrónicos, engarzados en las influencias nacionales e internacionales recibidas y auspiciadas por parte de la escultura valenciana, y, por último, el siempre difícil momento estrictamente valorativo, ineludible a la hora de seleccionar nombres, determinar niveles y facilitar categorizaciones en ese horizonte plural de la historia de la escultura. Nada es, de hecho, igual en el arte, o al menos no debería serlo.

En tal extenso diacrónico, hay que reconocer la compleja relación entre las generaciones, que el profesor Blasco intenta describir, como bisagras estructurales de su trabajo. Por tal motivo, cautamente evita siempre los cortes limpios en la narración de la historia, potenciando más bien la presencia de determinadas bisagras y transiciones, a veces nominales y a veces tendencias estéticas.

Por mi parte, dejando que la deformación profesional emerja, no quiero pasar por alto algunos datos estadísticos, pero que pueden, en esta coyuntura



ayudar a calibrar el reto, el esfuerzo y el logro obtenido por el autor y por la editorial. Los dos volúmenes contienen, además de la pertinente serie de contextualizaciones por épocas, como se ha indicado, más de 250 estudios personalizados de escultores valencianos, acompañados por 138 ilustraciones, casi todas ellas en color, en el primer volumen, y por 194 ilustraciones, asimismo en color mayoritariamente, en el segundo volumen.

Igualmente no puedo dejar de citar, dado el interés bibliográfico de todo investigador, las más de 700 referencias bibliográficas que el profesor Blasco Carrascosa aporta, adecuadamente ordenadas, en su apéndice, referidas directamente a la historia de la escultura valenciana contemporánea.

Por todo lo ya apuntado, el libro "*La Escultura Valenciana del Siglo XX*" se ha convertido en un "vademecum" de consulta imprescindible. Lástima que la editorial, que merece plenamente nuestro sincero reconocimiento por su tarea, no arbitre además una posible edición en rústica, con el fin de que ese papel

de vademecum pueda cumplirse realmente al pie de la letra.

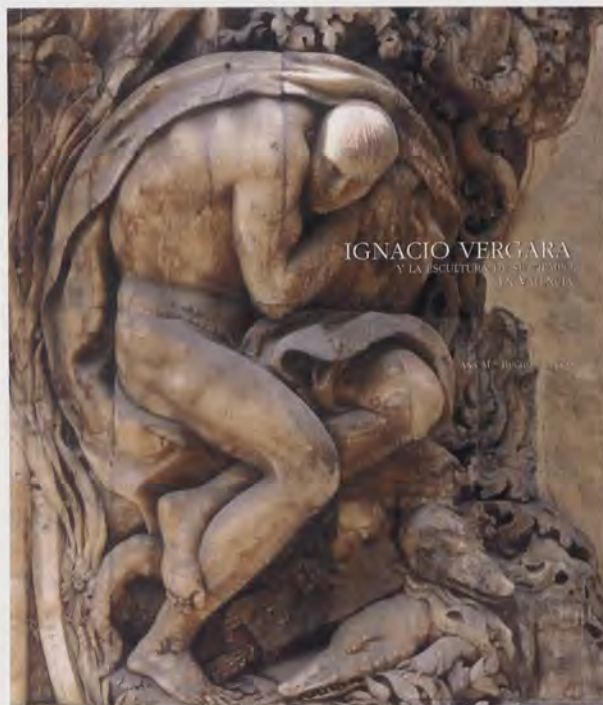
(ROMÁN DE LA CALLE)

BUCHÓN CUEVAS, Ana María: *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, 535 páginas ilustradas con numerosas láminas en color.

Si recientemente la publicación de una monografía sobre el pintor José Vergara (CATALÁ GORGUES, Miguel Angel: *El pintor y académico José Vergara. Valencia, 1726-1799*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003) y la celebración de una exposición sobre el artista en el Museo de Bellas Artes de Valencia, acompañada del preceptivo catálogo (GIMILIO SANZ, David: *José Vergara: Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Deporte, 2005), cubrían una importante laguna en torno de la pintura valenciana del Setecientos, no menos interés muestra el enjundioso libro *Ignacio Vergara y la escultura valenciana de su tiempo*, que corresponde a la tesis doctoral de la **Dra. Ana María Buchón Cuevas**, que es el resultado de una veintena de años de ardua investigación, en la que analiza exhaustivamente la vida y obra del estatuario y la de otros artífices del momento que son amplia nómina (entre ellos, los escultores Francisco Vergara, Jaime Molins Vergara, Pedro Juan Guissart, José Esteve Bonet y José Puchol); tesis doctoral que ha sido dirigida y coordinada por el Dr. Fernando Benito Doménech, Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de València (Estudi General).

Ignacio Vergara está considerado como figura capital entre los escultores del siglo XVIII valenciano, formado con su padre Francisco Vergara “El Mayor” y con el pintor Evaristo Muñoz, que laboró mucho para parroquias, conventos y monasterios, y que, junto con su hermano José Vergara, mediatizarían el arte valenciano de la época (un verdadero monopolio), siendo fundadores de la Academia de Santa Bárbara (1754) y de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1768), de las que serían Directores Generales de Escultura y de Pintura, respectivamente.

La monumental e impecable monografía de la Dra. Ana Buchón que reseñamos abre su discurso



con un excelente prólogo del profesor Cristóbal Belda Navarro, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, quien pone de manifiesto que uno de los mayores logros de la presente obra es “el de haber corregido muchos de los juicios y falsas apreciaciones de una historiografía demasiado convencida de la veracidad de algunas fuentes, gracias a la exhaustiva información documental que aporta”.

Seguidamente, tras una introducción justificativa de la autora, la misma inicia el diálogo con el estudio de “*Ignacio Vergara en la historiografía del arte*”, revisando aquellos textos publicados que, desde la segunda mitad del siglo XVIII, han venido proporcionado noticias sobre el artista (Antonio Ponz y su “*Viage de España*”, Marcos Antonio de Orellana –la fuente que más completa información proporciona, y de la época además–, Fernando Araujo, Ruiz de Lihory –el barón de Alcahál–, y Tramoyeres Blasco), destacando sobre todo las aportaciones llevadas a cabo por Antonio Igual Ubeda, quien fue el primer autor en abordar un estudio en profundidad sobre Ignacio Vergara (“*Un gran escultor valenciano del siglo XVIII: Ignacio Vergara Gimeno*”, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, septiembre de 1929, pp. 161-178), llevado a cabo con un criterio de historiador del arte y que, aún hoy día, viene siendo de

obligada consulta; estudio al que continuarían otros especializados de Felipe M^a Garín, Joaquín Bérchez y David Vilaplana, valorando estos últimos en alta estima la personalidad artística y aportando nuevas noticias sobre el artista.

Sigue al anterior el capítulo que dedica a "*La escultura contemporánea a Ignacio Vergara en Valencia*", en el que la autora repasa, en el terreno de la escultura, la llegada a Valencia de obras de artistas italianos que producirían un cambio de rumbo en la misma y, con el cambio de siglo, ayudarían a elevar el arte del nivel escultórico valenciano, subrayando la presencia del estraburgués Nicolás de Bussy, del alemán Conrad Rudolph, del genovés Julio Capuz, y de los italianos Antonio Aliprandi y Giacomino Bertesi. También, bucea acerca de los maestros locales en el tránsito de los siglos XVII al XVIII, profundizando en la saga de los Capuz (Leonardo Julio, Raimundo y Francisco), Tomás Artigues y Matías Miguel "El Mayor"; en los escultores de la generación de Francisco Vergara El Mayor, a la que pertenecieron Andrés Robres, Tomás Cosergues, Francisco Esteve, Antonio Salvador y Juan Bautista Borja; sobre los artífices Juan Bta. Balaguer y Jaime Molins El Mayor (que estaba emparentado con los Vergara); los escultores de su generación Tomás Llorens y Luis Domingo, autor este último del adorno escultórico en estuco de la Iglesia de San Andrés, de Valencia; y de los escultores de generaciones más jóvenes como Juan Bta. Nicolau, Francisco Bru, el bohemio Pedro Juan Guissart, y sobre todo José Esteve Bonet (quien consiguió numerosos encargos por mediación de su maestro Ignacio Vergara), José Puchol, Felipe Rubio, Francisco Navarro, Joaquín Llop Sansano y José Vilella.

"*Los escultores de la familia Vergara*" proporciona título al capítulo tercero, en el que la Dra. Ana M^a Buchón analiza, de una manera exhaustiva, a los miembros artistas de la familia Vergara: Francisco Vergara "El Mayor" (padre de Ignacio y José Vergara), escultor y retablista, y autor de las estatuetas del Puente de San Bernardo en Alzira, y de las estatuas y adornos de la Capilla de San Blas de la Iglesia parroquial de Bocairente; Manuel Vergara "El Mayor", formado con los Capuz y autor cuya trayectoria es muy difícil de valorar puesto que toda su obra conocida se ha perdido, que llevó a cabo la ejecución del retablo mayor de la Capilla del Santísimo Cristo del Hospital de Sueca; Manuel Vergara Bartual; Francisco Vergara Bartual, que desarrolló lo

más importante de su producción fuera de Valencia, habiendo marchado en 1745 a Roma; y Jaime Molins Vergara o "El Menor".

Sigue al anterior el denso capítulo cuarto que la investigadora dedica a la *Biografía de Ignacio Vergara (1715-1776)*, bosquejando sobre la trayectoria y la peripecia vital del estatuario, que se formó con el pintor Evaristo Muñoz y con su padre Francisco Vergara "El Mayor" quien le enseñó la escultura, alcanzando su madurez personal a los 29 años de edad, obteniendo el título de maestro y momento en que acomete una ambiciosa obra, la portada del Palacio de los marqueses de Dos Aguas (1745) —que evidencia matices de Miguel Ángel y Bernini—, llevando luego a cabo otras labores en la mansión nobiliaria, y siendo de unos años después la gran empresa artística de la decoración de la Capilla de Santa Rosa de Lima, de la Real Casa de Enseñanza de Valencia. Labor de escultor que compaginaría con la docencia en las aulas académicas, primero en la Academia de Santa Bárbara y más tarde en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, aunque la última etapa de su vida estaría marcada por una apoplejía que determinaría su fallecimiento en 1776.

Artista prolífico, la obra de Ignacio Vergara, de gran dulzura y delicadeza en algunas ocasiones, estilísticamente debe mucho en otras al escultor Conrad Rudolf, cuidando mucho la anatomía humana, tan grata del arte rococó y fruto de la observación y del estudio del natural. Así lo subraya Ana M^a Buchón, quien en el capítulo quinto del libro que reseñamos lo dedica al trabajo del artista en el obrador y que la autora ha podido reconstruir actualmente gracias al inventario de bienes muebles del artista, que proporciona noticia de que se hallaba situado en la Plaza de San Francisco, en el que abundaban los dibujos, las estampas y los modelos de barro, cera y alabastro. La autora abunda también, en el presente apartado, sobre su formación artística y de otras influencias recibidas de Hipólito Rovira y de Rafael Mengs, y de las tallas y pinturas de procedencia napolitana y genovesa que en él prendieron, mientras que su clientela fue primordialmente eclesiástica y manejando diversos materiales: la piedra, la madera, el estuco, el barro y la cera.

El capítulo sexto centra la atención en "*La estela de Ignacio Vergara en la escultura valenciana*", que fue importante y notoria, siendo fundamental para el

artista la observación del natural, y en concreto el cuerpo humano desnudo; excelencia que haría ver y comprender a sus discípulos, haciendo hincapié en la enseñanza del dibujo, y perviviendo su huella en discípulos como José Esteve Bonet (que copió algunas de sus obras, como reconoce el hijo de Luciano en el "Libro de la Verdad"), Francisco Bru, Pedro Juan Guissart y Francisco Sanchis.

El último capítulo del libro versa acerca del catálogo de las obras de Ignacio Vergara, que registra 291 piezas, siguiendo en su ordenación el grado de seguridad de la autoría (firmadas y/o documentadas, asignadas, atribuciones y bocetos), y en el que se incluyen, entre otras, en la ciudad de Valencia, la ya citada portada en piedra alabastrina del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas, el grupo de ángeles adorando el anagrama de María de la Puerta de los Hierros de la Catedral y la Virgen de Portaceli de su retablo mayor, la Carroza de las Ninfas (conservada en el Museo Nacional de Cerámica "González Martí"), el retablo mayor de Santa Rosa de Lima (Real Casa de Enseñanza), el conjunto de esculturas de Carlos III (antigua Aduana), el San Bruno de la Capilla de Nuestra Señora de la Sapiencia (Universitat de València), los diseños de las portadas norte y sur de la Iglesia de San Martín, las esculturas de la fachada del Colegio de las Escuelas Pías, el relieve de San Jerónimo del Colegio del Arte Mayor de la Seda, un San José en la Iglesia de San Nicolás y diversos barrocos conservados en el Museo de Bellas Artes "San Pío V" y Museo de la Ciudad; en Godella, el San Bartolomé de la portada de la iglesia parroquial; en Villarreal, un San Pedro de Alcántara en la Iglesia de San Pascual Baylón; y en Cádiz, una Inmaculada y otro San Pascual Baylón en la Catedral nueva, y un San Vicente Ferrer en las Descalzas; abundando además en diversas otras obras ya desaparecidas en la misma Valencia y en las poblaciones de Chiva, Enguera, Jumilla y Yecla.

Unos índices toponímico, iconográfico y tipológico; una copiosa bibliografía; y un cuidadoso apéndice documental que incluye escrituras, cartas de pago y de obligación; el testamento de Ignacio Vergara y el inventario de los bienes raíces y bienes muebles del artista; cierran este voluminoso compendio.

Significar por último que, como subraya Ana M^a Buchón, la figura de Ignacio Vergara, como eje vertebrador de la escultura valenciana setecentista,

"fue protagonista en la consolidación del academicismo artístico en Valencia, y a la vez el primero en romper definitivamente con el Gremio de Carpinteros de la Ciudad, que durante siglos había englobado en su seno a los escultores", reconociéndose a partir de este momento la independencia de éstos y su reconocimiento individual como artistas.

Espléndido volumen, pues, el que el interesado, erudito o investigador, tiene ante sí, que constituye desde este momento una fuente imprescindible y una herramienta para conocer la trayectoria de la escultura valenciana del siglo XVIII y mediterránea.

(JAVIER DELICADO)

DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier y BENLLOCH ANDRÉS, Pilar: *El Legado de José Pont Segrelles*, Real Academia de San Carlos, Valencia, 2006. 35 páginas con numerosas ilustraciones a color.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos con motivo de la generosa donación realizada por **D. José Pont Segrelles** y **D. Sergio Carreras Pont**, publica un estudio escrito por **Javier Delicado**, profesor de la Universitat de València y **Pilar Benlloch**, licenciada en historia del arte, sobre la vida y obra del pintor **José Segrelles**, constituyendo una investigación sobre el legado y tratándose de una muy interesante obra de referencia para el conocimiento de la obra del artista de Albaida.

El texto se divide en tres partes fundamentales. La primera es un estudio monográfico acerca del artista, el segundo una investigación sobre los donantes y la tercera el catálogo de las obras.

Segrelles es una de las figuras destacadas del panorama español del siglo XX. Fue un artista cosmopolita de gran experiencia y de reconocimiento público, recibiendo recompensas y galardones.

La investigación comienza con un texto monográfico de **Segrelles**, repasando su carrera artística por etapas analizando técnicamente sus obras, desde sus inicios estudiando en Valencia en la Escuela de la Real Academia de San Carlos, su paso por Barcelona donde conoce y se relaciona con grandes artistas



del momento como Fortuny, Rubén Darío y Blasco Ibáñez, su faceta como ilustrador de importantes revistas y libros, su estancia en Nueva York y, finalmente, la vuelta a su Albaida natal donde monta un taller y, casi de retiro espiritual, elabora un universo fantástico de obras.

El segundo capítulo hace referencia a los donantes, elaborando un estudio monográfico de **José Pont Segrelles**, sobrino del pintor, artista que domina el dibujo y el grabado mediante el aguafuerte. Analizando su vida, destaca sus estancias en Valencia y la Ciudad Condal, sus comienzos en el estudio de la técnica del grabado y el estampado, que cursará en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en los años cincuenta, su participación en certámenes, concursos y exposiciones artísticas como en la Exposición de la Bienal del Reino de Valencia, obteniendo varios premios con obras de gran calidad. En segundo lugar se hace el estudio del donante **Sergio Carreras Pont**. Para finalizar este apartado los autores hacen referencia a la labor realizada por Salvador Seguí como intermediario de la donación.

A este último le sigue el catálogo de las obras donadas, que está compuesto por un total de cuarenta y cuatro piezas de temática variada desde retratos, representación animalística y vegetal hasta paisajes, siendo todas ellas de diversa técnica (óleos, acuarelas y dibujos). Todas las imágenes se acompañan de un texto explicativo de la obra y del momento de su realización. El legado de **José Pont Segrelles** consta de un total de treinta y cinco obras; por su parte **Sergio Carreras Pont** aporta un total de ocho dibujos.

A continuación se expone una relación de las obras donadas con el título, fecha, técnica empleada y las firmas o inscripciones, así como una relación de la bibliografía especializada sobre el artista.

Podemos considerar a **José Segrelles** como uno de los últimos románticos, ya que su carrera se caracteriza por una exacerbada fantasía, preciosismo y virtuosismo descriptivo. Ha sido considerado por la crítica como un pintor neobarroco de composiciones abigarradas, teatrales y efectistas, y de temática religiosa, pero ha sido en su obra de pequeño formato en las que más ha destacado por el uso de una técnica minuciosa y descriptiva.

(CARLOS VILLANUEVA)

DÍEZ PADILLA, Ramón y RUBIO GIL, Luis. *Eduardo Rosales (1836-1873) Acuareles i dibuixos.* Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pío V, de 19 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006, organizada por la Secretaría Autonómica de Cultura y Política Lingüística Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y comisariada por Luis Rubio Gil. Valencia, 2005.

La vida del pintor Eduardo Rosales, nos cuenta en su estudio **Luis Rubio Gil**, que estuvo llena de dolor, enfermedad y sufrimiento. Con quince años fallece su madre, a la que estaba muy unido. Tres años más tarde lo hace su padre y la mujer de éste. En 1856, con 20 años, le descubren que padece de tisis. Se casó con su prima Maximina Martínez Blanco, pero el gran amor de su vida fue Teresa, mujer casada y fallecida en el posparto de su hijo a los 19 años de edad. Además, en 1872 muere su hija, Eloisa, pero a su vez nace su segunda hija a quien le pondrá de

nombre Carlota, nombre de la que fue su segundo gran amor imposible. Vivió, hasta que la tisis se lo llevó a los 37 años, entre la Regencia de María Cristina y el establecimiento de la I República.

Contemporáneo de Casado del Alisal, R. de Madrazo, Cano, Rossetti, Martinelli, Corot, Millet, Courbet, Daumier, ... en palabras de su biógrafo primero: "Rosales es un creador...; sacó al arte español de la tumba en que yacía; lo anima, lo eleva, lo dignifica con toda la serena y altiva nobleza de un genio. En Eduardo Rosales vuelve a surgir esa cosa tan seria, tan importante que se llama Arte".

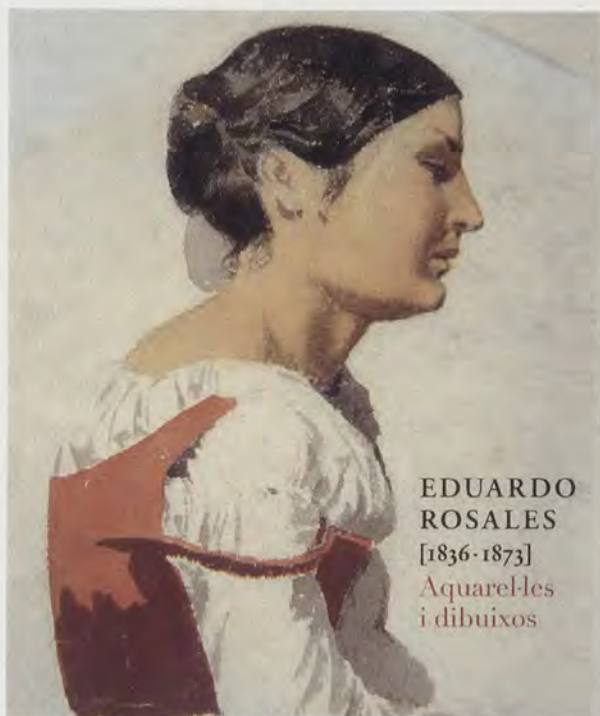
Estuvo becado en Roma, donde copia a los clásicos. Allí realiza un gran cuadro de historia que representa a la reina Isabel la Católica ocupándose de la felicidad del pueblo. Los bocetos de este lienzo se conservan en el Museo del Prado, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y en colecciones privadas. En 1864 realizó otro cuadro titulado "Dña Isabel la Católica dictando su testamento", por el que fue galardonado con la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes del mismo año; Medalla que volverá a conseguir en 1871, con el cuadro "La muerte de Lucrecia".

En 1873 rechaza el puesto de Director del Museo del Prado para irse a la Escuela de Bellas Artes de Roma, año en que recibirá también la credencial de Director de la Academia de Roma.

Entre sus distinciones destacan la de Miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto Imperial de Francia; Académico Corresponsal de las Academias de San Fernando y de Florencia; y Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica, concedido por el Regente del Reino, el General Serrano.

La tradición de coleccionar dibujos no ha existido en España hasta comienzos del siglo XX. Por este motivo es importante la muestra de Eduardo Rosales que ha sido expuesta en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Las pautas que marcan la exposición para que pueda ser fácilmente entendida son el contexto; la influencia de su formación académica y complementaria; el cuestionamiento de su habilidad; las tipologías generales de sus dibujos; y el bocetismo o el concepto de acabado o inacabado de su obra.

Ramón Díaz Padilla, coautor del catálogo, nos habla de la evolución y de la importancia del dibujo



EDUARDO
ROSALES
[1836-1873]
Aquarel·les
i dibuixos

en los años finales del siglo XIX y principios del XX, con la aparición de la fotografía, nuevos lenguajes artísticos (revistas ilustradas y grabados) y el comienzo del Impresionismo, que rompe con los moldes hasta ahora todavía permanentes del Renacimiento. Sin embargo "conocer las circunstancias en las que se formaron los pintores del XIX, las condiciones sociales y culturales que determinan el desarrollo de su obra plástica, cumple la función de abordarla desde una perspectiva abierta para comprender sus resultados..."

En numerosas ocasiones la "riqueza" de un artista residía en los encargos, sin embargo, el tener muchos de ellos implicaba estar al servicio del "mecenas", tanto en la temática, en la disposición de las figuras, en el tratamiento, ... como también en la utilización de los materiales, que eran los que encarecían o abarataban la obra.

Si por algo fue criticado Rosales fue por el acabado de sus obras, por presentarlas con ciertos rasgos de bocetismo, en resumen, "*non finitas*". Y un ejemplo de ello fueron los "abucheos" que sufrió por parte de un sector de la crítica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 con su obra "La muerte de Lucrecia".

Sin embargo, el término *inacabado* puede resultar confuso. ¿Quién decide si una obra está acabada o no? El propio Rosales contestó así a las críticas por el cuadro antes mencionado: "... En las artes todas las manifestaciones son buenas... El cuadro no está terminado pero está hecho".

Debido a su enfermedad, Rosales no pudo asistir a las clases de acuarela, aprendió de sus compañeros, por lo que pintó muy pocas. Además no es que Rosales no supiera utilizar las características más importantes de esta técnica, sino que en ellas se nota "una voluntad de adaptarla a sus intereses".

Para terminar, **Luis Rubio Gil**, comisario de la Exposición, analiza las 137 obras en papel de Rosales que se exhiben en la exposición, siguiendo la cronología usada en la misma: primeros dibujos; dibujos preparatorios de las grandes obras realizadas; retratos y caricaturas; y paisajes y arquitecturas.

(ELENA CONTEL)

ELORRIAGA FERNÁNDEZ, Gabriel: Arte y Política. Artistas valencianos en El Senado. Generalitat Valenciana, Valencia, 2005. 138 páginas con ilustraciones a color.

"Parece como si El Senado, a través de tiempos distintos y con intervención de diferentes personas, hubiese buscado premeditadamente completar en sus colecciones las firmas significativas de la pintura valenciana enlazadas en un proceso de continuidad evolutiva". Así comienza uno de los capítulos de la obra de **Gabriel Elorriaga**, Senador de la Cámara Alta de las Cortes Generales, que presentamos a continuación.

El libro es una completa recopilación de las obras artísticas pertenecientes al patrimonio del Senado que han sido realizadas a través de diversas épocas por diferentes artistas valencianos. De este modo, encontramos una magnífica colección que abarca obras de varios artistas, desde Vicente López, Benlliure o Sorolla hasta otras más recientes del Equipo Crónica pasando por Joaquín Agrasot, Muñoz Degraín, Cecilio Plá, Manuel Benedito o Pinazo entre otros. Este estudio supone por un lado un acercamiento artístico del patrimonio artístico valenciano con su diversidad y riqueza de estilos y tendencias. Por otro lado, al ser

parte del patrimonio del Senado, se puede considerar implícitamente como el reconocimiento institucional del arte valenciano a la producción artística de los siglos XIX y XX, así como la proyección nacional de los artistas valencianos

El autor realiza un doble análisis estético-histórico. Así, desde la observación, cada obra profundiza, en el contexto histórico y político de cada momento, comentando las vicisitudes políticas de los siglos XIX y XX español, analizando sucesos históricos de importancia capital y realizando un acercamiento a personajes singulares de la historia de España. Todo ello le permite realizar una serie de reflexiones estéticas sobre las obras y traspasarlas para llegar a diferentes valores.

En la parte introductoria, contextualiza el origen de la colección artística de las cortes y luego específica del Senado, centrándose en la gran labor del Marqués de Barzanallana, auténtico impulsor de mejoras arquitectónicas del interior del edificio y de enriquecimiento con obras de arte que reprodujeran "los hechos que eternizan el desarrollo artístico de la vida y la civilización española".



El libro se estructura por autores para luego profundizar sobre las obras que aportan a la colección del Senado. En primer lugar se acerca a la figura de **Vicente López**, el artista valenciano más antiguo del Senado, valorado por el autor como “*el más perfecto retratista de la pintura española si entendemos el retrato en su función social y testimonial*”. Se centra en realzar la importancia de la pintura testimonial como medio de inmortalizar y dignificar vivamente a las personas de un momento determinado dentro de un estilo academicista. Esta línea e intención sigue el *Retrato de Goya anciano* –artista contemporáneo y amigo personal de Vicente López– y el *Retrato de Don Pedro González Vallejo*. Esta pintura testimonial academicista enlaza con cierto ambiente romántico en la obra de **Luís López** “*Coronación del poeta Quintana*”, que representa un acto público del Salón de Sesiones en 1885. El autor se aproxima a la figura femenina de Isabel II como símbolo del liberalismo pero reflexionando sobre el papel de la mujer en la vida política de la historia de España.

La pintura más escenográfica se representa en el artista **Francisco Jover y Casanova**, el autor que más obras aporta. Por un lado la vertiente histórica no exenta de teatralidad y dramatismo de “*Los últimos momentos de Felipe II*” y “*El cardenal Cisneros liberando a los cautivos de Orán*”; por otro una serie de retratos representativos y distantes.

A continuación, nos sumergimos en las guerras carlistas a través de la obra de **Joaquín Agrasot** “*Últimos momentos del Marqués del Duero*”. Las guerras civiles carlistas que dividieron a las sociedades española y que vertebran el diecinueve español, son objeto de estudio y reflexión por el autor como medio de comprender el trasfondo político –debate entre liberalismo y absolutismo tradicionalista defensor de los fueros– y el gran alcance social que estas tuvieron. En este caso, la relación del tema con el Senado es directa, puesto que el protagonista de la obra, el General Manuel Gutiérrez de la Concha, Marqués del Duero, falleció durante la tercera guerra carlista en el campo de batalla.

Una vuelta al pasado supone la obra de **Muñoz Degraín**, el genial pintor valenciano, en el que representa en su línea orientalista, exótica y colorista, “*La conversión de Recaredo*”, tema simbólico pues supone la primera confirmación soberana de España. El autor parte de la obra –de la que se guarda un boceto en

el Museo de Bellas Artes San Pío V– para analizar el desarrollo religioso a través de nuestra historia y ensalzar el desarrollo de la cultura española como una cultura propiamente europea, heredera de la herencia grecolatina y que serviría para colonizar el Nuevo Mundo.

La obra de **Martínez Cubells** sirve al autor para acercarse a otro personaje histórico femenino, Isabel la Católica y realizar, en cierta medida, justicia histórica. En la obra expuesta en el Senado “*Educación del Príncipe Juan*”, el artista idealizó al personaje subrayando que “*nos da la imagen de Isabel la Católica más ajustada a su auténtica personalidad. Una mujer amable y culta, con vocación maternal y proyección educativa*”. El artista también aporta tres retratos, dos para la Galería de Presidentes del Senado (“*José Elduayen*” y “*Eugenio Montero Ríos*”) y otro, “*Jacobo Ozores*”, Secretario de Cámara, que destacan por su calidez colorista y la vaporosidad en los rostros, demostrando su gran capacidad para el retrato.

En otra dirección van las obras del Senado de tres artistas ilustres que se acercan estéticamente al nuevo siglo y al costumbrismo valenciano. El primero, **Ignacio Pinazo** que tiene más de artista del siglo XX que del XIX por su búsqueda de la modernidad, apreciable en su pequeña “*Marina*”, que, ubicada en la playa de la Malvarrosa, es casi un estudio plenair lumínico. En segundo lugar **Cecilio Pla** que pinta al pueblo anónimo y costumbrista en “*Baño de las Arenas*”, “*Chica comiendo pan*” y “*Niños*”, esta última más cercano al expresionismo vanguardista. En tercer lugar **Joaquín Sorolla**, que aportó al Senado un cuadro un tanto atípico según el aspecto general de su obra. Para el autor del libro “*Jura de la Constitución por SM la reina regente Doña María Cristina*” es una imagen de lo que fue el periodo de la Restauración, basada en el turno pacífico de partidos y en la creación de un sistema estable que durará hasta la segunda década del siglo XX. En el lienzo aparecen representados los protagonistas esenciales de ese periodo histórico, Cánovas, Sagasta, la regente María Cristina y la Constitución de 1876, pieza angular de todo el engranaje político “*símbolo, la norma y la práctica de una estabilidad histórica*”. Contemporáneo a estos, pero en una línea mucho más austera, desarrolló su obra **Manuel Benedito**. La obra del Senado de dicho autor es “*Retrato de Manuel García Prieto*” El personaje representado tiene estrecha relación con otro de los episodios más

espinoso de la España contemporánea –las guerras de Marruecos– puesto que le fue concedido el título de Marqués de Alhucemas por su labor como presidente de la delegación española que negoció con Marruecos las condiciones de paz tras el desastre militar de los dos últimos años.

A partir de aquí se produce un cambio en el tipo de obras que engrosan la colección del Senado. Dentro de lo que el autor Gabriel Elorriaga denomina “*la entrada en la contemporaneidad*” en el que, además del cambio estético, no se busca tanto retratar a un personaje en cuestión o realizar una crónica social del momento sino sencillamente ser una muestra artística de las variedades y diversidad de los pueblos que forman la nación dentro del ámbito de la convivencia. Así, encontramos la obra de **Manuel Hernández Mompó**, en la que se vislumbra ese cambio estilístico radical influenciado por la corriente informalista europea pero manteniendo la temática de luz y playa o la influencia vanguardista crítica del **Equipo Crónica** y **Manolo Valdés** formado en Valencia a mediados de los sesenta y que reelabora la historia del arte desde un punto de vista crítico como en *El coloso del miedo*, en que el miedo se compone de alusiones a Goya, Brueghel o al protocubismo picasiano o en “A la manera de Miró” en la que actualiza obras del pasado.

Ya en época reciente, el Senado, para conmemorar el 25º aniversario de la Constitución de 1978, convocó un concurso en el que tres pintores valencianos fueron finalistas. El autor reincide en la estrecha relación entre arte y política como elemento de cohesión cultural; de ahí el apoyo al arte al conmemorar dicho aniversario. Estos autores son **Adrià Pina** que se inclina hacia el mundo infantil pero con cierta ironía en su “*Mímesis*”, **Joel Mestre** que se adentra en la plasmación pictórica de las luz de la electrónica y, especialmente, **Javier Garcerá** el premiado por el Senado.

En su obra el autor del presente libro encuentra en las ruinas de la fábrica y la figura del Marat de David entre ellas como un símbolo histórico-trágico de las fatales consecuencias del extremismo político y la falta de acuerdo constitucional.

No sólo el Senado supone una muestra pictórica del arte valenciano sino que su patrimonio artístico también recoge algunas obras escultóricas.

Entre la colección destaca la obra de **Mariano Benlliure**, que retrató a todos los personajes de talla política de la época y que aportó cinco retratos para el Senado en los que recoge toda su experiencia e influencias artísticas europeas. El autor se centra especialmente en el “*Retrato de Alfonso XII a caballo*”, una de las obras escultóricas más importantes del Senado, que inmortaliza a un rey que murió joven y que significó según se desprende de los comentarios del autor, la estabilidad tras “*el fracasado cambio de dinastía [...] y el año disparatado de la I República*”. A esta obra le acompañan otros cuatro retratos de presidentes del Senado como Martínez Campos, Azcárraga, López Domínguez y Montero Ríos que flanquean el acceso al Palacio del Senado.

El otro escultor valenciano con obras en el Senado es **Nassio Bayarri** que aporta un busto de Manuel Broseta, de estilo particular que contrasta con el naturalismo clasicista de otras esculturas. El autor comenta la trayectoria política del senador.

En definitiva, la obra de Gabriel Elorriaga *Arte y Política. Artistas valencianos en El Senado* se nos presenta como una obra completa e interesante, que permite, partiendo de las obras de los artistas valencianos, realizar una aproximación a la evolución estética y artística del arte contemporáneo y un medio para profundizar en la historia de España.

(MIGUEL FCO. VILLANUEVA)

GARCÍA, Manuel: *Genovés. Pintures, dibuixos i escultures 1994-2004*. Catálogo de la Exposición. Valencia, Bancaixa, 2004. Texto en valenciano, 230 páginas con numerosas ilustraciones a color.

La Consellería de Cultura, Educación y Deporte de la Generalitat Valenciana, junto con el Museo de Bellas Artes de Valencia y el IVAM, contando con el patrocinio de la Fundación Bancaixa, ha publicado en el transcurso del año 2004, un completo catálogo con motivo de la exposición realizada sobre el pintor Genovés dentro de las exposiciones dedicadas a artistas valencianos contemporáneos. El objetivo del comisario **Manuel García** es la de destacar la figura del artista además de difundir la obra realizada por el pintor entre los años 1994 y 2004.

El catálogo de la exposición cuenta con textos de Manuel García, Consuelo Císcar, Francisco Calvo Serraller y Juan Genovés, acompañado de las imágenes de las obras expuestas en la presente exposición.

Comienza el volumen con el apartado, escrito por **Manuel García**, titulado *"La saviesa no té una sola casa"*, en el que realiza un repaso a la carrera artística del artista desde su estancia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, su paso por "el Grup Set" y sus estudios en Madrid y Barcelona donde se ve en Genovés un pintor de vanguardia. Tras este breve repaso, el autor se centra en la obra realizada por el pintor en estos diez años, encontrándonos con diferentes aspectos de su producción, dividiendo su obra en diferentes propuestas artísticas analizándolas. La primera propuesta *"Pinturas matéricas"* sigue postulados informalistas; una segunda titulada *"Secuencias"* de cien obras nos acerca al tercer milenio expresando tanto calma como tensión; le sigue a esta última serie, la titulada *"Somnis 1995-1996"* donde interpreta sus sueños. Esta producción se ve enriquecida con tres peculiares propuestas multidisciplinarias en las que se realizan versiones de obras pasadas: *"Abraçada"* es una versión escultórica de una pintura realizada veinticinco años antes; y otras elaboradas desde la perspectiva de relaciones de la música y la literatura tituladas *"Pensando en Max Aub. 1998"* en la que realiza una exposición y la ilustración de un libro donde se reconstruye la figura de Jusep Torres Campalans y diez ilustraciones tituladas *"Dialectes amb la mar. 2001"* en el cual Genovés ilustra el libro sobre la temática de la mar de Santiago Genovés con gouaches. Para finalizar este breve repaso a sus obras en este periodo temporal hay que citar su obras más recientes como la expuesta en la Galería Malborough de Madrid.

El segundo apartado *"Amistat amb Genovés"*, escrito por **Consuelo Císcar**, relata la relación del pintor con la directora del IVAM, tratando de evocar las enseñanzas aprendidas en un viaje promocional por América Latina de la serie *"Seqüències i Somnis"* que supuso compartir ideas, experiencias y proyectos.

A éste le sigue *"Els lluminosos barrots de la bellesa"* de **Fernando Calvo Serraller**, en el que hace un análisis de la vida del artista mostrando su evolución técnica y temática por etapas con las características principales, desde sus comienzos en la Real Academia de San Carlos, analizando su vinculación con el



"Grupo Parpalló", en los cincuenta, donde intenta renovar el lenguaje plástico –según el patrón cosmopolita– dominado por el informalismo; y en los sesenta en *"el grupo Hondo"* de figuración expresionista creando un estilo más personal de imágenes de afiliación fotográfica y fílmica de raíces pop y acento crítico; en los setenta comienza a realizar obras de gran calado social al hilo de los acontecimientos políticos, siendo en la transición un reconocido pintor; y hasta la actualidad realizando obras compuestas por un hormigueo de figuras que pululan sobre una superficie plana de color amarillento, naranja, rojo y desde perspectivas diagonales, verticales u horizontales; en este último Genovés vemos como profundiza en la obra y según el autor pierde precisión visual y pulso pero compensado con libertad creadora, una mayor técnica y una perspectiva crítica que no deja que se le escape nada, *"ni tan sols la bellesa i el seus lluminosos barrots, anvers i revers"* lo visible y lo invisible.

El cuarto apartado titulado *"Pintures, dibuixos i escultures- 1994-2004"*, nos muestra 26 obras de Genovés, de las series comentadas de *"la abraçada"*,

"Seqüències" y "Pensando en Max Aub", así como también técnica empleada que van desde el acrílico sobre tela-tabla, escultura en bronce y acero, dibujos, técnica mixta sobre papel y gouache sobre papel.

En el quinto apartado "Somnis" **Joan Genovés** nos explica como pintó las 366 obras en un año bisesto desde el 10 de Diciembre de 1995 hasta el 10 de Diciembre de 1996, explicando los métodos que empleó para poder realizar las obras de sueños reales o imaginarios, los que son realmente recuerdos de sueños y los que son motivados, creados por la motivación del pintor. Son todos dibujos realizados sobre la misma medida, por casualidad, de 25 x 38 cm., así como el uso del papel empleado.

En el siguiente apartado, "Genovés torna al Cabanyal, 2005", **Manuel García** cuenta la vuelta Genovés a su barrio natal, plasma su figura mediante un reportaje fotográfico de José Vicente Rodríguez. Él siempre se sintió atraído y muy vinculado al barrio de ahí que el autor quiera que el pintor retorne al barrio de su infancia. Nos retrata un Genovés de paseo por el Cabanyal, observando los vestigios que aun quedan de aquella época y que han sobrevivido a los planes urbanísticos. Parece claro que las señas de identidad del pintor, por sus recuerdos de infancia, han resistido como la estructura del su poblado marítimo.

Además de estos seis apartados que acabamos de citar, el catálogo ofrece un apartado de cronología, así como otro dedicado a bibliografía.

Consideramos tras lo expuesto, que el presente catálogo supone una indudable aportación al conocimiento de la última obra de Genovés, siendo ésta obra una consulta imprescindible para los estudiosos y amantes del artista.

(CARLOS VILLANUEVA)

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005, 469 páginas con varias ilustraciones en color.

Constituye el presente título la tesis doctoral del **Dr. Pablo González Tornel**, que ha sido dirigida por

la profesora Violeta Montoliu Soler y leída en abril de 2005 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia y que ahora ve la luz al ser publicada por la Institución Alfons el Magnànim, dependiente de la Diputación Provincial de Valencia.

Como su título indica, el trabajo se centra en profundizar en el conocimiento de la cultura artística de la ciudad de Valencia en torno al año 1700, y en la personalidad de aquellos artífices del Barroco italianos y austriacos que aquí dejaron su huella (escultores y adornistas arquitectónicos) y la impronta que ello significaría en otros artistas locales en el transcurso del siglo XVIII.

Una enjundiosa introducción por parte del autor nos sumerge en la presente obra matizando la etapa estudiada entre 1695 y 1707; mientras que en un ajustado prólogo la Dra. Violeta Montoliu subraya que la lectura de este libro "permite rastrear, además de las diferentes actitudes e ideas de artistas de generaciones cercanas, la acción novedosa de otros que vienen a Valencia atraídos por mecenas intelectuales".

El libro abre el diálogo en el primer capítulo con el estudio sobre "*La práctica arquitectónica en la Valencia barroca*", constituyendo su objetivo el delimitar la vinculación de la élite intelectual valenciana con ciertas manifestaciones artísticas y analizando la trayectoria del arquitecto Juan Pérez Castiel, autor de la renovación barroca del presbiterio de la Catedral de Valencia, quien trabaja con despieces complicados para llevar a cabo los cortes del mármol y las técnicas del ladrillo, geometrizando el espacio como un "*medio diezavo*", y en el que intervinieron también los escultores José Artigues, Tomás Sanchis y Pablo Pontons; la reedificación de la iglesia arciprestal de Cheste; el retablo mayor de la Capilla de la Comunión de la parroquial de Biar; la parroquial de San Valero en Ruzafa, con uso del esgrafiado, y Santa Catalina de Alzira; de Francisco Pradilla auspiciado por lo novatores valencianos, activo en la Capilla de la Comunión de la parroquial de San Esteban, en la remodelación de la iglesia del Convento de Santo Domingo, en la construcción de la iglesia del desaparecido Convento de Belén, claustro del Convento del Pilar, y otros templos de poblaciones como Alboraya, Albalat de la Ribera, Benaguacil y Meliana; y de los retablistas Juan Pérez Artigues, Leonardo Julio Capuz y José Borja.

Arte y arquitectura en la Valencia de 1700

PABLO GONZÁLEZ TORNEL



El capítulo segundo reflexiona acerca de la cultura valenciana en torno a 1700 y los novatores; grupo de intelectuales entendidos en Matemáticas y Geometría que se reunían en tertulias culturales, que tendría continuidad en el siglo XVIII y entre los que se encontraban figuras como Vicente Salvador Gómez, el canónigo Vicente Vitoria, los pintores Dionisio Vidal y Juan Conchillos, el matemático Juan Bautista Corachán, y el padre Tomás Vicente Tosca, autor este último del *Compendio Mathemático*, en el que aparecen reflejados diversos postulados arquitectónicos que luego tendrían que ver en la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri (Iglesia de Santo Tomás) cuya fachada derivará de modelos vignolescos y que luego influirán en la fachada del Convento de San Sebastián y en la construcción del muelle en el Grao de Valencia. Ello influirá en el geómetra Juan Blas Aparicio, arquitecto de la Colegiata de Xàtiva (1683-1705), experto tracista de obras de arquitectura e ingeniería con sus declinaciones oblicuas en las

fachadas laterales del mencionado templo, mismo gusto que se encuentra en los remates de la fachada de la Iglesia de Concentaina.

El capítulo tercero aborda el estudio de diversas personalidades aficionadas al coleccionismo y la literatura artística, como es el caso del canónigo Vicente Vitoria, que pasó largas estancias en Florencia y Roma y participando en Valencia en tres de los proyectos artísticos más importantes: Santos Juanes, San Pedro y Capilla de la Purísima, siendo autor, además, de diversas pinturas de caballete; y el clérigo Antonio Pontons, un verdadero entendido en temas artísticos con un alto estatus económico que encargó al escultor Giacomantonio Ponsonelli una serie de esculturas de mármol, de carácter mitológico, para adornar el jardín del huerto (Huerto de Pontons) de su casa-palacio en Patraix, entonces a las afueras de Valencia.

El capítulo cuarto (de más extenso margen) trata de los *"Artistas foráneos en la Valencia de 1700"*, prestando significativo interés por los estucadores y adornistas Antonio Aliprandi, un lombardo documentado en la ciudad entre 1700 y 1705, y otras etapas del mismo en Austria, autor de la labor escultórica en estuco de la Iglesia de San Juan del Mercado, del ornamento de la Capilla de San Pedro de la Catedral Metropolitana, y de las decoraciones de la Capilla de la Purísima Concepción de la Iglesia de la Compañía de Jesús y del Templo del Milagro de Cocentaina; Giovanni Giacomo Bertesi, formado en Cremona y autor de numerosas decoraciones en la dicha región italiana, además de su colaboración en Valencia en los Santos Juanes, Catedral e Iglesia de la Compañía; y Conrad Rudolf "El Romano", de origen alemán, quien aparece en Valencia en 1701 realizando la Puerta de los Hierros de la Catedral (junto a Francisco Pradilla), inspirada en la tratadística de Guarino Guarini y Andrea Pozzo, y el proyecto de reforma de la Basílica de la Virgen de los Desamparados. También, Pablo González analiza la presencia de Rudolf en Barcelona y Viena, y sus vinculaciones con la corte austriaca y sus artistas.

Por último, el quinto capítulo deviene dedicado a discernir lo que supuso la presencia de determinados artistas foráneos en Valencia en torno a los años de referencia, con el dominio de materiales tales como el estuco, el polvo de mármol, la cera y el bronce; en cuanto a las novedades técnicas y versatilidad profe-

sional sobre todo en las figuras locales de Francisco Vergara, a través del revoco y de la hojarasca, en obras como en el interior de las iglesias parroquiales de Antella y Bocairente, y templos de San Martín y Santa Catalina en Valencia; y del escultor José Artigues, documentado en el templo de Santa María y Convento de San José de Elche, y en la parroquial de Aspe.

Una densa bibliografía específica aglutina y cierra la presente obra, que se acompaña de un amplio aparato documental que reproduce capitulaciones para la reedificación y continuación de obras de diversos templos valencianos y construcción de retablos, así como la transcripción de algunos manuscritos italianos.

Como síntesis de lo expuesto, el libro analiza la situación de las disciplinas artísticas en la Valencia barroca para luego enfrentarse a los artistas foráneos que trabajaron en la ciudad de forma individualizada, analizando posteriormente las consecuencias que sus obras tuvieron en la evolución posterior del arte valenciano.

Bienvenida sea, pues, la presente monografía del **Dr. Pablo González Tornel** que viene a perfilar y clarificar la densa producción ornamentista de los artífices, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, proveniente en gran medida, de escultores adornistas foráneos.

(JAVIER DELICADO)

MELENDRERAS GIMENO, José Luis, *Un gran escultor del eclecticismo y modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats (1860-1909)*, edición del autor, Murcia, 2005. 346 páginas, con ilustraciones en blanco y negro.

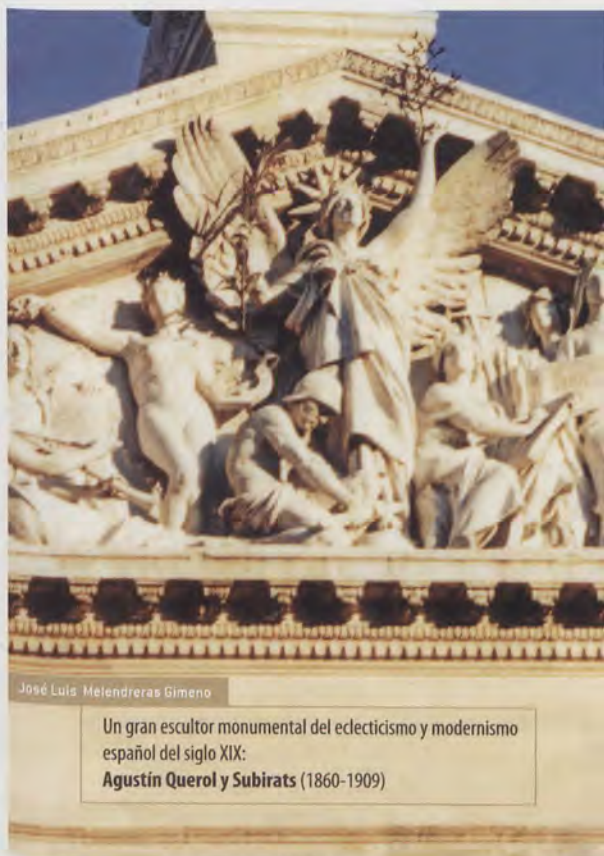
Este estudio monográfico del escultor catalán se presenta estructurado en dos partes claras, la primera la componen ocho capítulos en los que el autor nos aproxima a la vida y la obra de Querol y la segunda viene a ser un catálogo ricamente ilustrado de medio centenar de sus obras.

En el primer apartado, el autor esboza un recorrido por la vida del artista, desde sus orígenes en su

Tortosa natal modelando figuritas de miga de pan y de cera en el horno de su padre hasta su traslado a Barcelona para entrar en los talleres de Domingo Talarn y Venancio Vallmitjana donde adquirió la experiencia y la confianza suficientes para viajar a Madrid y solicitar la pensión para la Academia de España en Roma que obtuvo en 1884 y se prolongó hasta 1887. Tras los éxitos obtenidos en Roma regresa a Madrid donde termina abriendo un magnífico taller, gracias en parte a la protección de Cánovas del Castillo quien le proporcionó numerosos encargos. Allí celebraba exposiciones y recibía a personajes de la política, las letras y el arte como Emilia Pardo Bazán, Azorín y Pío Baroja. Tanto trabajo acumulaba que empleó a varios marmolistas y discípulos, lo que explica su ingente producción. De este gran estudio salieron grandes obras como el tímpano de la Biblioteca Nacional –que figura en la portada del libro– o el Monumento a los Bomberos de la Habana. Precisamente es de gran relevancia en su trayectoria profesional su vinculación con Hispanoamérica donde envió multitud de obras desde Perú hasta Cuba, por ello afirma Melendreras que “*fue uno de los escultores europeos que más vinculación tuvo con el continente americano*”.

Seguidamente en un brevísimo capítulo de dos páginas de extensión describe someramente el panorama de la escultura española del siglo XIX y la primera década del XX, época en la que, además de Querol, marcaban la pauta Mariano Benlliure, Miguel Ángel Trilles, Miguel Blay y Aniceto Marinas.

De nuevo la brevedad marca el siguiente apartado donde apunta las posibles influencias que pudo tener Querol de artistas europeos, como los alemanes Reinhold Begas y Gustavo Eberlein, los austriacos Benk y Pilz y los italianos Giulio Monteverde y Leonardo Bistolfi. Precisamente, la obra de estos dos escultores italianos tuvo la oportunidad de conocerla durante su doble pensión en Roma, motivo de este cuarto capítulo. La primera etapa de Querol en Roma pasa sin altibajos y con el reconocimiento de sus obras en certámenes nacionales e internacionales; en cambio su segunda etapa en la Academia está llena de irregularidades y sanciones por parte del director de la misma que por aquel entonces era el pintor Vicente Palmaroli. El sucesivo retraso en la entrega de los trabajos y la rebeldía de Querol frente al reglamento de la institución acabaron su la expulsión de la Academia.



En el siguiente apartado Melendreras realiza un breve apunte sobre los materiales preferidos por el escultor catalán, quien optó en la mayoría de sus obras por el mármol, preferentemente el blanco de Massa-Carrara y en menor medida el bronce.

Sobre el estilo nos habla en el capítulo siguiente, donde recopila las consideraciones de otros estudiosos como Francesc Fontbona, Carlos Reyero, Mireia Freixa y María Elena Gómez Moreno, a la que realiza una fuerte crítica, vista la penosa crítica que realiza descalificando la técnica y el estilo de Querol en su obra *Breve historia de la escultura española*, pero no es la única historiadora que vierte fuertes críticas sobre el escultor, que a pesar de sus triunfos en España e Iberoamérica y de sus múltiples reconocimientos oficiales, no ha sido bien tratado por la historiografía contemporánea. Pero Melendreras hace una airada defensa de Querol en su último capítulo titulado "La fortuna crítica" en la que justifica lo erróneo de todos esos juicios negativos argumentando todas las virtudes del artista catalán.

Finalmente, el grueso del libro lo ocupa una extraordinaria recopilación gráfica de imágenes de sus obras y sus reproducciones en revistas especializadas. Esta especie de catálogo recorre por orden cronológico la producción de Querol desde 1884 hasta 1909.

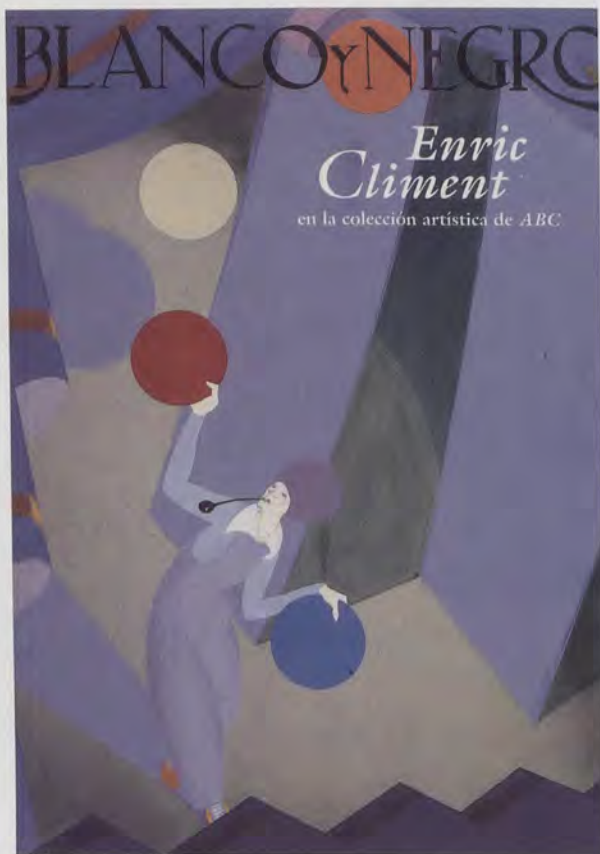
Cierra la obra una bibliografía especializada en escultura española del siglo XIX.

(MARÍA JESÚS BLASCO)

PÉREZ DE AYALA, Juan: *Enric Climent en la colección artística de ABC*. Catálogo de la exposición celebrada del 9 de febrero al 2 de abril de 2006 en las salas del MuVIM. Valencia, 2006, 172 páginas con numerosas ilustraciones.

Enric Climent es uno de los pintores valencianos olvidados que, "decididos a realizar un cambio sustancial en la estética... optaron por nuevas fórmulas, no siempre comprendidas por la sociedad del momento". (Vicente Ferrer, Diputado de Cultura). Una figura, según Román de la Calle, "indebidamente olvidada... como artista comprometido y exiliado,... merece ser recordada con la debida ponderación, entusiasmo y respeto compartidos".

Es muy poco el interés que se muestra hoy en día por estudiar y reivindicar la pintura y el arte en general realizado en México por los artistas españoles emigrados a dicha ciudad acabada la Guerra Civil. Por ello hablar de Enric Climent y su obra es una tarea complicada, debido a la poca información de la que se dispone. Por ello, **Juan Pérez de Ayala** propone seguir las siguientes pautas: encuadrarlo dentro de la generación de artistas que trabajaron entre los años veinte y treinta; un artista de vanguardia que bebe del cubismo, de los metafísicos, del constructivismo, el surrealismo y los nuevos realismos, la llamada Generación del 27. Otro hecho a destacar es la influencia del horror y la catástrofe generadas por la guerra española, que supuso la disolución de la Generación del 27 no sólo física, sino intelectual. La llegada a México, huyendo de España a causa de la Guerra Civil, supone un cambio de cultura, una cultura donde es muy patente el orgullo nacional y obliga a los pintores españoles a decantarse por el retrato, el paisaje y los bodegones.



Sin embargo, poco a poco, estos artistas, ante la dificultad de abrirse paso en el mercado mexicano, fueron creando sus propias galerías y salas de exposiciones. Muy pocos fueron los que triunfaron fuera de estos círculos de españoles y que llegaron a sobresalir en galerías de arte mexicano. Y no es el caso de Climent, cuyas obras españolas son muy poco conocidas y las mexicanas no interesan ni allí, ni aquí en España.

La formación artística de Climent no se diferencia de la de sus coetáneos: estudió en las Reales Academias de San Carlos y San Fernando, vivió entre Barcelona, Madrid y, gracias a una beca, en París. Además, participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, único lugar donde podían exhibir sus obras, ya que las salas de exposiciones y galerías de arte no les interesaba el arte nuevo. Será la Sala Ateneo madrileña el lugar por excelencia para mostrar las corrientes vanguardistas del momento. Y así será hasta la proclamación de la II República

y el inicio de la nueva programación en las salas de Museos de Arte Moderno de Madrid, el resurgimiento de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1931 (a la que perteneció Climent), y el nacimiento de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP), con artistas como Moreno Villa, Servando del Pilar, Souto, ... y el propio Climent. También expone en el Salón Nancy, de Madrid, en 1924, en la Sala Dalmau, de Barcelona en 1928, y en la Sala Blava, de Valencia, junto a Ballester y Joseph Renau.

El apoyo gubernamental fue bastante importante, impulsando el arte español más allá de nuestras fronteras. En 1936 la Sociedad de Artistas Ibéricos expuso en París y en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia.

Por otro lado, el gobierno mexicano, movilizado por artistas mexicanos como Alfonso Reyes o Genaro Estrada, inició la acogida de los intelectuales españoles que estaban empezando a llegar al país. De esta forma, la Casa de España y el Colegio de México se encargarán de estos artistas. Pero si alguien jugó un papel importante en su inserción, ésta fue Inés Amor, directora de la Galería de Arte Mexicano, la más importante del país y la mejor relacionada con el mundo artístico estadounidense. La galerista explica así el poco reconocimiento del pintor: "Climent no ha tenido aceptación universal por su propia culpa. Él sabe lo gran pintor que es, y entonces se abstiene de aventurarse a manifestaciones de arte que le parecen indignas de su categoría; se rehúsa así a participar en exposiciones colectivas; ... está seguro de que algún día su obra obtendrá reconocimiento universal. Yo también lo estoy; lo único que deploro es que no vamos a estar aquí para verlo".

Es de destacar de ésta época la fructífera relación entre literatura y pintura: Ruano Llopis, Renau, Souto, Ballester, Gaya, Rodríguez Luna, Moreno Villa y Climent, ejercieron esta práctica. Climent realizó viñetas, dibujos e ilustraciones en publicaciones como *La Esfera*, *Luz*, *Atlántico*, *La Gaceta Literaria*, *Hoja literaria* y *Noroeste*. Además, en México, ilustró para la editorial *Leyenda* las mejores obras de la literatura amorosa. Además, ilustró poemas y cuentos de José María Salaverría, Cristóbal de Castro, Manuel de Góngora, Enrique Romeu Palazuelos, José María Alfaro, Rodolfo Clarí Lloret, Gabril Greiner, Elena Fortún, M. R. Blanco-Belmonte, José María Pemán, Magda Donato, Daniel Sala, Federico Mendizábal,

Emilio Méndez de la Torre, Ramón Gómez de la Serna, Azorín, Manuel Abril, E.F., Antoniorrobes y J. Manuel Díaz-Caneja; algunos de los cuales se reproducen al final del catálogo. Pero sin lugar a dudas, la aportación más importante de Climent a la ilustración es su trabajo en la revista Blanco y Negro, y con el diario ABC, desde 1929 hasta 1945.

Por último hay que decir que “el espectador de esta exposición se va a encontrar de bruces con todo lo que se ha venido afirmando y explicando anteriormente sobre Climent y su obra”, desde el art déco al cubismo, junto con “elementos plásticos que nos llevan a mundos nórdicos de leyenda,... ilustraciones que beben del populismo europeo o que se sumergen en lo germánico y en el universo infantil”.

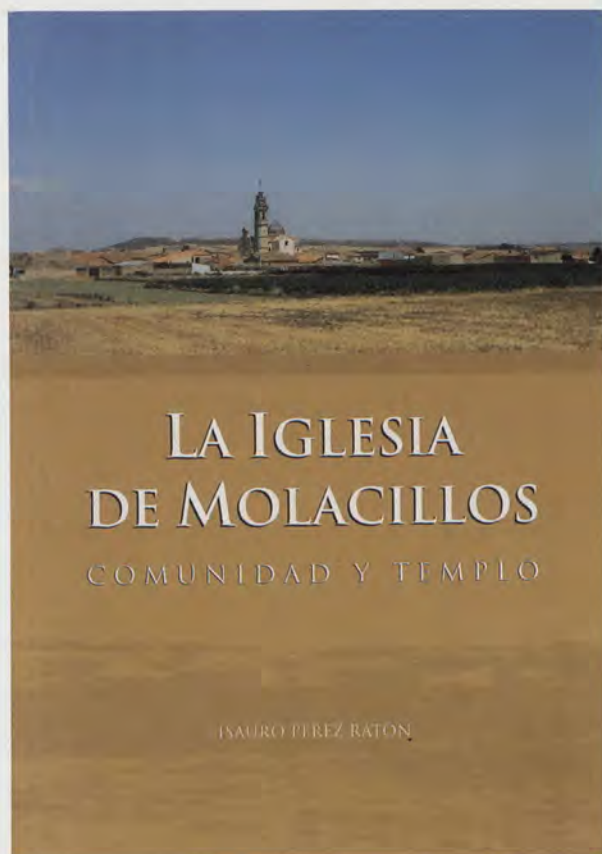
(ELENA CONTEL)

PÉREZ RATÓN, Isauro: *La iglesia de Molacillos. Comunidad y templo.* Ayuntamiento de Molacillos, 2005. 473 páginas con ilustraciones a color.

El investigador **Isauro Pérez Ratón** pretende con este libro desmitificar los orígenes de la parroquia de Molacillos y, sobre todo, dar a conocer a sus paisanos la historia de su pueblo y la del templo construido gracias a su más ilustre vecino, el arzobispo Don Andrés Mayoral.

La obra está estructurada en diversos apartados que analizan en profundidad los diferentes aspectos concernientes a la parroquia, su administración y su comunidad de fieles basándose esencialmente en los *Libros Sacramentales* y en el *Libro de Fábricas y Visitas*. El autor aclara honestamente a lo largo del texto que éste se debe a sus ansias de saciar su curiosidad y que, a pesar de su empeño investigador, en algunos casos únicamente puede conjeturar con fundamento, aunque sin base documental que lo acredite. Junto a las citas documentales y bibliográficas, incluye numerosas tablas, árboles genealógicos y planos.

Pérez Ratón comienza por situarnos geográficamente la pequeña localidad de Molacillos, ubicada en la parte central de la provincia de Zamora, en el interior de la comarca conocida como Tierra del Pan a escasos 15 km. de su capital. El pueblo se asienta en la margen izquierda del río Valderaduey, exponiendo



a continuación un breve estudio sobre el origen del topónimo de Molacillos.

Las tres siguientes capítulos el autor los dedica a la feligresía, curas, párrocos y sacristanes. Mediante la recopilación de numerosos documentos –censos, rentas, libros sacramentales, etc.– explica las costumbres y forma de vida de los naturales de Molacillos.

Tras esta primera parte llegamos al tema que da propiamente título al libro, centrado en los dos templos, “antiguo y moderno” de la población, estando ambos acogidos bajo al patronazgo de San Martín de Tours. La antigua, más cercana a una ermita u oratorio, fue construida a finales del siglo XII. De ésta únicamente se conserva un arco que forma parte del edificio donde se ubican actualmente la Casa Consistorial y salón social de la localidad. La iglesia nueva desplazó progresivamente a la antigua, desapareciendo ésta en 1853.

Entre el 25 de julio de 1748 y el 2 de junio de 1758 se edifica el moderno templo a iniciativa del hijo más predilecto de Molacillos. El arzobispo Andrés Mayoral Alonso de Mella siempre mantuvo el contacto con sus familiares y a pesar de la distancia entre Valencia y Zamora consiguió dotar a su pueblo de una iglesia de gran prestigio en la zona por su porte monumental. No es de extrañar que el entonces arzobispo de Valencia contara con artistas valencianos para llevar a cabo su ansiado sueño. Las proporciones del edificio siguen con bastante fidelidad las reglas arquitectónicas utilizadas en sus obras por el valenciano P. Tomás Vicente Tosca y por Agustín Zaragoza. Significativamente, el catedrático Joaquín Bérchez subraya que “diversos aspectos de la planta, la fachada, la torre campanario y, sobre todo la composición arquitectónica y decorativa del interior suponen un auténtico trasplante a tierras zamoranas del singular barroco valenciano del segundo tercio del siglo XVIII”. El Sr. Pérez Ratón, por su parte, no quiere dejar pasar la oportunidad de explicar en su monografía toda una serie de curiosidades tanto exteriores como interiores del conjunto del templo. Así, estudia los detalles arquitectónicos de la torre, la fachada de la iglesia –que presenta en el cuerpo alto el perfil mixtilíneo tan valenciano, característico de su estilo constructivo–, los escudos, pila bautismal, capillas, altar mayor, enmarcado éste por un retablo que tendría su modelo en el de la iglesia parroquial de San Lucas de Cheste realizado por Vicent Esteve-, etc. Por último, dedica un importante apartado a la influencia del retablo mayor en los de otros templos de la zona, así como a la similitud entre la fábrica del edificio y otras iglesias valencianas. Entre éstas, hace especial hincapié en la parroquial de San Juan Bautista de Alcalá de Xivert (1735-1766), diseñada por José Herrero, maestro mayor del Arzobispado y de la Ciudad de Valencia.

A continuación, el erudito autor enumera toda una serie de personas sin cuya aportación no hubiera sido posible la construcción de la monumental iglesia, destacando entre éstos el precursor, Antonio Hernández, o el propio arzobispo Mayoral, bisnieto del anterior, que materializó el deseo de su bisabuelo. Incluye también una reseña de los artífices de la obra arquitectónica, resaltando la figura de Cristóbal Herrero, tracista del edificio. El investigador plantea un posible parentesco familiar entre éste y el antes mencionado José Herrero.

Isauro Pérez aporta, en otro apartado, una relación de hipotéticos colaboradores en la materialización y decoración de la iglesia, la participación de los cuales si bien no está respaldada por documento alguno sí viene refrendada por la opinión de especialistas. Cabe destacar entre ellos la de José Vergara, pintor de cámara del arzobispo Andrés Mayoral, y autor, casi con total seguridad, de los cuatro cuadros que decoran el altar mayor –San Pedro, San Andrés, la Inmaculada y Dios Padre– y otros cuatro de “santos colegiales” de la especial devoción del munificentísimo arzobispo.

Las últimas páginas recogen datos demográficos de Molacillos, otros lugares de culto próximos y tres leyendas sobre la historia de la localidad.

En conclusión, el trabajo de Isauro Pérez constituye un estudio concienzudo y laborioso que, pese a su enfoque necesariamente localista, traza interesantes conexiones entre el templo de Molacillos, declarado en 1983 Monumento Nacional, y el arte valenciano de su época a través de la figura del Arzobispo Mayoral y su incansable actividad como comitente, mecenas y gran impulsor de la cultura de su tiempo.

(RAQUEL ORTÍ Y JOSÉ A. GÓMEZ)

SANMARTÍN, Ricardo. *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de Antropología del arte.* Editorial Trotta. Madrid, 2005. 348 páginas. Ilustraciones en blanco y negro.

El explícito objetivo de abordar seriamente las posibilidades de una *etnografía del hecho artístico* es lo que ha motivado la serie de investigaciones desarrolladas por el profesor **Ricardo Sanmartín** (Valencia, 1948), catedrático de Antropología Social en la Universidad Complutense de Madrid, que ahora, muy oportunamente, se recogen en este volumen de la editorial Trotta, recién aparecido y que motiva el presente comentario y recensión.

De hecho, algunos de los primeros materiales recopilados por el autor, como trabajo de campo, fueron elaborados hace ya más de dos décadas. Pero esa estrategia de directa información, a partir de los numerosos y diversificados encuestados / informantes, que con él han colaborado (muchos de ellos desde

RICARDO SANMARTÍN
**MENINAS
ESPEJOS
E
HILANDERAS**
ENSAYOS EN ANTROPOLOGÍA DEL ARTE
EDITORIAL TROTTA

el contexto valenciano) se ha mantenido sistemáticamente activa en las distintas opciones investigadoras, cuyos resultados se exponen en la obra.

Junto a los datos obtenidos de los informantes, como fuente directa, el investigador ha recurrido asimismo a un amplio repertorio bibliográfico, que se facilita también como apéndice, y ha desarrollado un cuidadoso análisis personal de un conjunto de obras literarias, plásticas y audiovisuales, que, en realidad, articulan, con sus referencias a modo de paradigmáticos ejemplos, algunos de los distintos capítulos, dedicados, según los casos, a Diego Velázquez, a Goya o a Antonio López, a las esculturas efímeras, que son las fallas, al género de la novela, a la literatura y el arte propio de la mística o al universo de la cinematografía. Tal es el abanico de sus intervenciones analíticas y expositivas.

La estructura de la obra podría describirse sencillamente apelando a las tres modalidades temáticas

que la articulan: en una primera parte de carácter más sistemático –introducción y capítulo primero– se exponen las claves generales, metodológicas, teóricas y de fundamentación, que justifican esa interrelación entre la antropología y las manifestaciones artísticas; el resto de los capítulos (del 2º al 9º) constituyen otros tantos ejercicios de investigación, según las orientaciones de cada uno de ellos, que se adscriben bien al estudio de determinadas obras artísticas, bien a concretos temas o facetas del hecho artístico; un epílogo, que complementa los planteamientos expuestos con determinadas miradas y sugerencias de cara al futuro, cierra el volumen junto a la bibliografía y la filmografía utilizadas.

Realmente, el profesor Ricardo Sanmartín atiende de manera muy especial, en este libro, al estudio de dos procesos fundamentales: el de la creación / producción artística y el de la experiencia estética de la recepción e interpretación de las obras artísticas. Desde ambos ejes, aborda el antropólogo sus análisis textuales de la literatura especializada, desarrolla el estudio de los datos y opiniones aportados por los sujetos informantes (especialmente artistas plásticos y literatos) y ejercita sus directos abordajes de las obras artísticas vividas y experimentadas, con celebrada parsimonia.

Especialmente se esfuerza el autor, de forma constante, en contextualizar el arte en el marco general de la cultura de la época. Por ello las categorías de la “transtextualidad” y de la “transvisualidad” afloran por doquier, una y otra vez, en los diferentes estudios antropológicos que se nos ofrecen en la obra. Un texto siempre apela a otros textos para ser leído y una imagen necesita del recurso a las demás imágenes del museo imaginario para ser entendida.

Ciertamente, teoría e historia se convierten en dos claves hermenéuticas fundamentales. Junto a las cuales la valoración personal y el juicio crítico, que no regatea el autor, se transforman además en un complemento determinante de las investigaciones desarrolladas. Es decir, que momento teórico, momento histórico y momento crítico constituyen realmente la trilogía metodológica de base.

La minuciosidad en los estudios dedicados a la lectura e interpretación de determinadas obras de Velázquez, expuestos en uno de los capítulos del libro de mayor solidez (el 6º), da nombre metonímicamente

a la totalidad de la obra: "Meninas, espejos e hilaraderas". Pero otro tanto cabe decir de las reflexiones centradas en el tema de la memoria, de la infancia, de la creatividad y sus características, de la experiencia estética, del gusto y/o del goce artístico propio de la recepción.

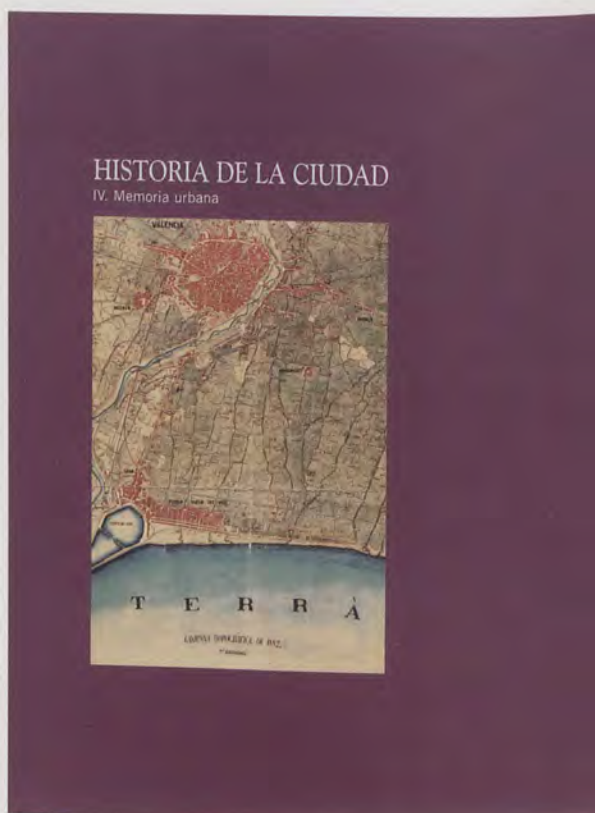
Además, la redacción de la obra ha sido sumamente cuidada, alcanzando rasgos y cotas plenamente literarios, quizás no tan usuales en los estudios científicos de esta tipología. Moviéndose entre la reflexión estética, el estudio de campo antropológico y el análisis sociocultural de la historia del arte, la obra del profesor Sanmartín aporta muchas e interesantes conclusiones, en los diferentes apartados en los que se diversifica.

Un texto, pues, que, redactado desde la perspectiva de la etnografía artística y de la semántica social, podrá ser provechosamente leído y consultado tanto por especialistas como por las personas inclinadas a informarse sólidamente en torno a los ámbitos de la creación artística y de la recepción estética, vistos desde la aguda perspectiva de un antropólogo, preocupado ampliamente por las manifestaciones artísticas.

(ROMÁN DE LA CALLE)

VV.AA.: Historia de la ciudad (Valencia). IV. Memoria urbana. Valencia, ICARO-Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2005, 298 páginas con numerosas ilustraciones en color, plantas y alzados de edificios, planos topográficos y fotografías de época.

La presente publicación recoge las conferencias impartidas en el Curso "*Historia de la Ciudad. IV. Memoria urbana*", organizado conjuntamente por ICAROTAV, el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad Politécnica de Valencia y la Universitat de València, que tuvo lugar en Valencia del 21 al 25 de Octubre de 2005, estando patrocinado por el Ayuntamiento de Valencia y siendo su Director Académico el Dr.-Arquitecto **Francisco Taberner Pastor**, Presidente del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, contando con la participación de especialistas en arquitectura y cartografía histórica, y constituyendo una valiosísima aportación en ese objetivo.



El libro, que sigue una secuenciación cronológica, abre el diálogo con el estudio *La topografía religiosa de Valentia romana*, a cargo de los investigadores **José Luis Jiménez Salvador** y **Albert Vicente Ribera Lacomba**, quienes analizan un santuario dedicado a las divinidades acuáticas en el edificio termal de l'Almoína, y el ninfeo situado junto al cardo máximus, según han demostrado las excavaciones arqueológicas recientemente llevadas a la práctica.

Sigue al anterior, el ensayo sobre *La primera topografía cristiana de Valencia*, redactado por **Albert Vicente Ribera Lacomba** y acotado su estudio a los siglos del IV al VIII, que atiende al final de la ciudad romana y a la época visigoda, incidiendo en la primera necrópolis urbana y en el gran complejo religioso que se alzó en el siglo VI al sur del solar de l'Almoína: la Catedral, de la que existe constancia arqueológica a través de un tramo del ábside y otro del muro de cierre septentrional.

Continúase con la investigación de **Javier Martí** y **Lourdes Roca**, dedicada a "*Obra pública y espacio*".

doméstico en la urbanización del sector meridional de *Madīnat Balansiya*", y dando a conocer los resultados de la intervención arqueológica llevada a cabo en una parcela recayente a la calle de Trànsits, núms. 6 y 8, en la que se han descubierto un tramo de la muralla islámica y estructuras domésticas coetáneas.

De gran interés es el capítulo que los arquitectos **Arturo Zaragoza Catalán** y **Federico Iborra Bernad** dedican a "*Otros góticos: bóvedas de crucería con nervios de ladrillo aplantillado y de yeso, nervios curvos, claves de bayoneta, plementería entabizada, cubiertas planas y cubiertas inclinadas*", subrayando que las soluciones constructivas locales fueron extremadamente diversas y variadas, que incluso han llegado hasta nuestros días, llegando a importantes consideraciones sobre algunas novedades técnicas que se desarrollaron en la arquitectura valenciana de los siglos XV y XVI, a partir de cuatro iglesias que se realizan en esta época en Valencia: la iglesia parroquial de San Valero, de Ruzafa; la volta de rajola e algepç de las iglesias de El Salvador de Burriana y de Santa Lucía de Valencia; y las iglesias del Carmen, Santa Catalina de Siena, y de El Salvador, de Valencia; acompañándose de una serie de documentos de contratos de las obras.

El profesor **Amadeo Serra Desfilis**, en colaboración con la investigadora **Matilde Miquel Juan**, en la ponencia "*Père Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV*", profundiza en la trayectoria de éste notable "mestre pedrapiquier" en la ciudad, en un momento de renovación del lenguaje artístico y arquitectónico, autor de numerosas obras públicas y religiosas, como el Portal de Serranos, Cartuja de Valldecris (Altura), iglesia parroquial de Santa Catalina Mártir y Catedral de Valencia, y que renovó el lenguaje arquitectónico con un repertorio decorativo de refinada elaboración, que incorporó la construcción valenciana al contexto europeo de la arquitectura tardogótica hacia 1400.

A la misma época que la anterior se adscribe el estudio "*Patios y escaleras de los palacios valencianos en el siglo XV*", de la profesora **Mercedes Gómez-Ferrer Lozano**, momento en que se plantea una renovación bastante profunda en muchos de los palacios valencianos que habían existido con anterioridad, a través del empleo de escaleras sobre bóvedas cada vez más amplias, definidas como de "revolt redó" y avanzada la centuria, con la utilización de audaces bóvedas capialzadas y la multiplicación de los tramos

de escalera, como en los palacios de la Scala, En Bou y Mercader, de la ciudad de Valencia.

El Académico Numerario **Salvador Aldana Fernández** centra su investigación en "*El patrimonio valenciano y la Real Academia de San Carlos*", dando a conocer, de una manera secuenciada, alguna de las "intervenciones" de la Academia Valenciana de Bellas Artes en el período comprendido de 1814 a 2000, subrayando las relacionadas con las Atarazanas, los Baños del Almirante, el Castillo de Montesa, el Cinema Capitol, el Convento de Santo Domingo, el Monasterio de El Puig, el Hospital Provincial, La Lonja y su entorno, el Monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna, el Palacio de los condes de Parcent, el Convento de San Agustín y diversas otras iglesias de la ciudad; intervenciones en defensa siempre del patrimonio cultural valenciano.

El profesor **Daniel Benito Goerlich**, en la ponencia "*La estirpe de los arquitectos Calvo y la introducción y desarrollo de la arquitectura historicista en la Valencia del siglo XIX*", pone de relieve la actuación de esta saga de la escuadra y el cartabón que abarcó tres generaciones, a través de los arquitectos Timoteo Calvo Ibarra, los hermanos Joaquín María y José Calvo Tomás, y Juan Luis Calvo Catarineu, autores del claustro trapezoidal, patio rectoral y fachadas del edificio de la Universitat de València (Estudi General), la iglesia de la Casa-Hospicio de la Misericordia, la iglesia de San Juan Bautista de la Ribera, la iglesia parroquial de San Juan y San Vicente, y el Palacio de Calatayud (calle del Miguelete, núm. 5).

Seguidamente, **Ángela García Codoñer** nos introduce en "*El color del centro histórico. Historia de una evolución cromática*", poniendo de relieve en su estudio que el color no es sino la manifestación última de la propia lógica formal del edificio al que sirve y le sirve de soporte. La autora analiza las tipologías cromáticas a base de ocre y almagras en el barrio de Sogueros, azules en el barrio del Mercat, los azulejos, etc.

"*El ciclo del agua en la ciudad de Valencia (1850-1900)*" es otra de las grandes aportaciones al ciclo de conferencias aquí anotadas, debida a la profesora **Inmaculada Aguilar Civera**, Directora de la Cátedra Demetrio Ribes de la Universitat de València, quien establece en 1844 el inicio de las obras de conducción de aguas potables en Valencia, financiadas mediante

una sociedad capitalizada por José Campo, marqués del mismo nombre, y contando con la dirección del ingeniero Ildefonso Cerdá, con la construcción de la presa, acueducto, filtros y depósito en Mislata, **contándose con un total de 34 fuentes repartidas** por la ciudad (las monumentales, las de adorno y las de pilón), inaugurándose en 1850 la primera de ellas ubicada en la Plaza del Negrito. El depósito de Mislata, que dejó de utilizarse en 1950 y hoy convertido en Museo de Historia de la Ciudad, **corresponde a esa parte del patrimonio industrial** recuperado, analizando la autora el caso de otros depósitos, como el de Campo de Guardias (Madrid) y el de la Ciudadela (Barcelona), destinados a salas de exposiciones permanentes.

El arquitecto **Francisco Taberner Pastor** se ocupa de *"La historia de la ciudad a través de la cartografía"*, partiendo de la planimetría de Mancelli (1608) y Tomás Vicente Tosca (1704) e incidiendo luego en la Valencia napoleónica con la creación de la Glorieta, para particularizar en los planos geométricos de Francisco Ferrer (1831) y en la cincuentena de conventos desamortizados y la evolución de sus usos, con la creación de nuevos suelos residenciales tras los derribos de éstos; los proyectos del Ensanche de la ciudad de 1858, 1884 y 1907, y las reformas interiores, muchos de ellos no materializados.

Continúase con la investigación de **Josep Vicent Boira i Mahiques** sobre *"Esport i oci a la dàrsena del Port de València. Els inicis d'una vocació: 1909-1932"*, en el que pone de relieve el edificio del Club Náutico, obra del arquitecto Javier Goerlich con la colaboración de Alfonso Fungairiño y que sería lugar de celebración de muchos acontecimientos políticos y sociales de la ciudad; los edificios del Tiro del Pichón, inaugurado por Alfonso XIII en 1909 y otros proyectos.

La profesora **Carmen Gracia Beneyto** basa su estudio en *"La ciudad olvidada: Jardines enterrados bajo el trazado urbano de la Valencia actual"*, haciendo referencia a diversos jardines de la época musulmana que se localizaban en Ruzafa, la Zaidía, y la Almunia, y en los que cabía definir tres elementos básicos: el agua, utilizada en movimiento surgiendo de fuentes y surtidores; el color a través del contraste de las plantas y los planos enlucidos de la arquitectura; y el perfume donde se fundía el olor de las plantas y la tierra regada; a otros jardines de época cristina; a los jardines humanistas; de la Lonja y Arrancapinos.

Le corresponde finalmente al arquitecto **Jordi Salvat Riba** un pormenorizado estudio sobre *"Las intervenciones en la ciudad histórica: La experiencia RIVA"* acometidas al inicio de 1990 en Ciutat Vella, con un **carácter de actuación integrador y con la evaluación de resultados** habidos entre 1992-2003.

La obra comentada, que se acompaña de una selecta bibliografía, constituye un trabajo interdisciplinar en el que se dan la mano un grupo de arquitectos, historiadores del arte y expertos en patrimonio, acompañándose cada tema tratado de una enjundiosa bibliografía.

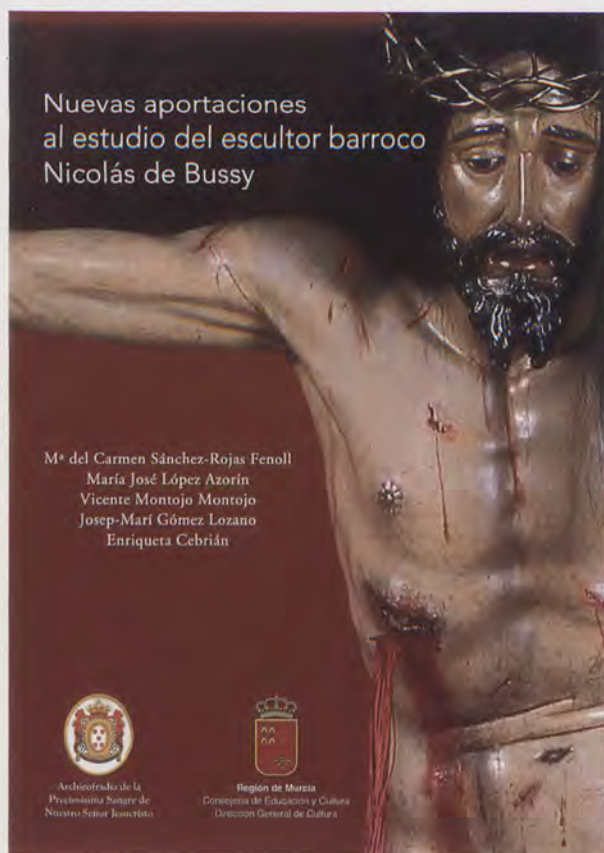
El libro, ilustrado con numerosas láminas y editado por ICARO y el Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, es imprescindible para conocer una visión multidisciplinar y global de la evolución del urbanismo y de la arquitectura en Valencia a lo largo de la historia.

(JAVIER DELICADO)

VV.AA.: Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2005, 179 páginas con 26 ilustraciones en blanco y negro.

Compendia y supone la presente publicación, auspiciada por la Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, de Murcia, un nuevo acercamiento a la obra del insigne escultor Nicolás de Bussy (Estrasburgo, ca. 1640 – Valencia, 1706), contando con las aportaciones de una serie de especialistas (historiadores del arte, documentalistas y restauradores de obras de arte) que, mediante investigaciones recientes, ayudan a unificar criterios y perfilar la obra del artista desarrollada en los antiguos Reinos de Murcia y Valencia, todo un experto en diseño arquitectónico de portadas.

Partiendo de una exposición sobre Bussy celebrada en el Palacio Almudí de Murcia en mayo de 2003, acompañada para la ocasión de un espléndido catálogo que sirvió para revisar su vida y obra, y con el asesoramiento en la presente ocasión de un equipo interdisciplinar de trabajo, se ponen a la luz y documentan nuevas obras del escultor estraburgués.



En el preámbulo del libro –que prologa el Presidente de la Comunidad Autónoma– la **Dra. María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll**, profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia (que llevara a cabo un estudio monográfico sobre el escultor en 1982), considera en las páginas de presentación del presente libro la nueva cronología planteada para Bussy, que encaja perfectamente con las referencias dadas en su día por Antonio Palomino en “Vidas” (publicadas en 1725); las relaciones artísticas entre el escultor y el artista de Cremona Giulio Sacchi, éste como alumno del maestro; el prestigio que tenía el artista cuando llegó a la Corte española traído de la mano de D. Juan José de Austria para que realizara las fachadas del Palacio del Buen Retiro en 1659; la documentada estancia del artista en Valencia a partir de 1662 y sus relaciones con el ambiente artístico de la ciudad, participando en el proyecto del retablo mayor de la Iglesia parroquial de El Salvador, cuyo novedoso diseño llevaría luego a la práctica en las portadas de Santa María de Elche, Iglesia de Aspe y Palacio de los Guevara en Lorca;

y la aportación documental de unos bustos de San Pedro y San Pablo en la Capilla de la Purísima de la Catedral de Murcia en 1689; abriendo todas estas propuestas, nuevas vías de continuidad en la investigación sobre la figura de Nicolás de Bussy, con el fin de ir completando su trayectoria artística.

Sigue al anterior el ensayo de la Licenciada en Historia del Arte **María José López Azorín**, quien centra su investigación sobre la “*Estancia y presencia de D. Nicolás de Bussy en Valencia*”, basada en noticias extraídas de los archivos de protocolos notariales, que cifran la misma desde 1662 a 1672, período al que se adscribe su formación gremial en el taller del escultor Tomás Sanchis; y permanencia en la capital del Turia como maestro imaginero, en sus primeros años, al servicio de la orden mercedaria, siendo de subrayar otras estancias esporádicas del artista acaecidas en la ciudad (coincidiendo en época en que se hallaba afincado en Murcia): en 1699, acompañado del pintor Juan Conchillos al que le unirán estrechos lazos, y en 1703 y 1705, tomando hábito de novicio en Segorbe y falleciendo un año después en Valencia; y abundando en el patrimonio inmobiliario del artista, conocido por su testamento, que da relación de las casas que poseía tanto en Valencia como en Alicante, y de las obras escultóricas que tenía en su poder y lega.

El archivero y documentalista **Vicente Montojo Montojo** bucea en “*Nicolás de Bussy y la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y los Santos Pasos*”, ofreciendo una aproximación al estudio de las ocho esculturas que hizo el artista para dicha cofradía, mediante escritura de obligación dada en 1700, que formaban un “Calvario”, con destino a la Hermandad de los Siete Dolores, de Murcia, para el camarín de la Ermita del Calvario, aneja al Convento de franciscanos alcantarinos de San Diego, y grupo escultórico por el que percibió 8.250 reales de vellón.

El Doctor en Bellas Artes **Joseph Marí Gómez Lozano** incide en “*La sacra conversazione o grupo escultórico de la Cartuja de Valldecris. Una atribución a Nicolás de Bussy*”; grupo escultórico que se encuentra alojado en una hornacina sobre la portada de la que fue iglesia mayor del cenobio cartujano de Altura (Castellón). El autor profundiza en su descripción y análisis iconográfico con gran minuciosidad, adscribiendo la pieza a la primera década del siglo XVIII, momento en que el artista (hacia 1705) se hallaba en

la cartuja, en la que pretendió entrar como religioso converso sin conseguirlo, según ya anotara Marcos Antonio de Orellana, y constatando otras obras de Bussy en la ciudad de Segorbe; atribución que Gómez Lozano hace de datación y autoría, basándose para la primera en una serie de características formales que aventura en su estudio, tales como el amplio escote de María, el movimiento serpentinato de las figuras de la Virgen y el Niño, la teatralidad de la escena (de aparatosa composición y convencionales poses), la utilización de dosel a modo de un cortinaje, y la elaboración de las figuras en estuco de yeso; y para la segunda, haciéndola compatible con la biografía documentada del artista, de sesgo italiano, quien en dicha fecha se encontraba en la cartuja.

Y la restauradora de obras de arte **Enriqueta Cebrián** explora *"Algunos aspectos técnicos sobre el estuco de yeso en la escultura barroca: la Sacra Conversazione atribuida a Nicolás de Bussy"*, constatando los materiales en que se haya trabajado dicho grupo escultórico cartujano: de yeso, de textura granulosa y poroso de color blanco, destacando en su análisis que las esculturas principales de San Juan Bautista, la Virgen María, el Niño Jesús y San Bruno, todas ellas macizas, pudieron ser modeladas "in situ", adaptándolas el artista al espacio de la hornacina sobre la puerta, enmarcadas por un dosel y habiendo disuelto la humedad el material constitutivo. Seguidamente, razona y analiza los criterios para la conservación y restauración de la obra.

Una bibliografía selecta acompaña a cada uno de los estudios presentados en el volumen que se reseña.

El libro, ilustrado con numerosas láminas y de obligada consulta para los estudiosos de la historia de la escultura barroca española, evidencia una impecable presentación en la edición, que ha contado con el soporte de la Dirección General de Cultura, de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia.

(JAVIER DELICADO)

VV.AA.: *Nunc est Bibendum ... Un mito gráfico desde 1898*. (Catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada en el MuVIM del 14 de abril al

15 de junio de 2005, comisariada por Carlos Pérez y Juan de San Román, itinerando en el mismo 2005 a Sevilla, Valladolid, Gijón y Avilés y en el 2006 a Salamanca y Ávila).

Los nuevos planteamientos en el arte de la publicidad, la nueva tipografía, el surrealismo y el funcionalismo, suponen el comienzo de un cambio en el arte de principios del siglo XX. Y la marca de neumáticos Michelin no se quedó atrás. Según **Carlos Pérez**, su mascota Bibendum, creada en 1898 por André y Edouard Michelin, junto con el dibujante Rossillon, marca un antes y un después en el desarrollo de las pautas del diseño. Comienza así lo que se llamó *"la era mecánica"* y con ello el declive del art nouveau. Unos años más tarde, en 1909, Marinetti publica en Le Fígaro el "Manifiesto Futurista". De alguna manera, Bibendum sintonizaba con los militantes de aquella vanguardia, capaz de influir en la sociedad y que se identifica con los nuevos avances tecnológicos.

Por otro lado, **Raquel Pelta** cuenta en *Bibendum o la construcción de una marca moderna*, como el famoso muñeco ha llegado a "formar parte de la memoria colectiva de todas las generaciones crecidas y nacidas en el siglo XX", un emblema que ha traspasado la



función publicitaria y nos transmite una "notable fuerza emocional". El estilo de los logotipos de las marcas cambió cuando la simplicidad se impuso al realismo. Marcas como Camel, Lacoste y La vaca que ríe mantienen las líneas que fueron creadas en los primeros años del siglo XX. Sin embargo, otras como Johnnie Walker, el buey de Maggi, o la cebra de Cinzano, han desaparecido o han sufrido variaciones. El Bibendum de Michelin es un buen ejemplo de esa simplicidad, reflejo de una evolución en el mundo estético y del arte, algo fuera de lo cotidiano pero que "cobra vida para integrarse en la realidad".

Parece ser que el triunfo de la marca es producto de un perfecto plan de marketing, originado por la casualidad. La idea del muñeco surgió cuando Edouard Michelin contempló una pila de neumáticos apilados y envueltos con papel blanco en el stand de la propia marca en la Exposición Universal de Lyon, en 1894. Por otro lado, la frase "NUNC EST BIBENDUM" (Es el momento de beber), fue tomada de las primeras caricaturas que realizó Rossillon para la marca y que éste tomó del poeta Horacio.

En 1899 aparecen los primeros anuncios en la prensa y en 1901, el primer cartel con la figura del personaje, donde aparece un Bibendum fuerte, poderoso, pero también simpático y divertido, que con el tiempo, "de vencedor absoluto en la carretera y frente a otras marcas, pasa a ser amigo, consejero y compañero de viaje del turista", sobre todo cuando aparecen en 1900 las primeras Guías Michelin.

Thierry Devynck plantea dos cuestiones: ¿quién es el verdadero padre de Bibendum?, y, ¿quién fue el primer personaje-neumático de la historia?. La autoría de André Michelin es defendida por la historiografía oficial de la casa Michelin; sin embargo, Marius Rossillon no comparte del todo esta cuestión, además, la marca de neumáticos Dunlop publicó en una revista, en 1897, la figura de una mujer vestida de neumáticos de bicicleta, un año antes de que apareciera Bibendum en prensa por primera vez. Hay que decir que las figuras femeninas de Dunlop son eso, cuerpos de mujer revestidos con neumáticos, donde la cabeza, manos y pies son reales. Son figuras graciosas, grotescas. Rossillon va más allá, supo desarrollar la idea hasta el final y esto supuso el éxito y la "inmortalidad" de Bibendum. Michelin "ha sabido explotar metódicamente durante más de un siglo un tesoro que no se agotaba, renovando

periódicamente la apariencia del personaje de la casa para que resistiera mejor".

A Bibendum pronto le salieron imitadores, pero el único personaje que pudo competir con él fue el creado por Charles Loupot para la Galería Barbés, el llamado "Muñeco de Ambois" o "Toutenbois". Ambos se representan fumando un puro, aunque la función en cada caso es bien distinta. El mismo Loupot crea un personaje para Dunlop, mas parecida a Bibendum, pero no pasó de ser una mera maqueta.

En 1907, Michelin abre en Milltown su segunda fábrica fuera de las fronteras francesas, construyéndose la mayor factoría de neumáticos de América. Durante la primera Guerra Mundial, Michelin se vio obligada a producir equipamiento bélico y neumáticos para el gobierno. Esta situación cambió con la creación de más de cuarenta compañías productoras de neumáticos, que pronto se pusieron por delante de Michelin: Goodyear, Goodrich, Firestone, Gilette, Dunlop, ..., pero con la Gran Depresión muy pocas resistieron. La escasa información que nos ha llegado de aquella época la tenemos gracias a la publicidad de periódicos y revistas como Life, Saturday Evening Post, The Literary Digest, The American Magazine, Motor Age, ... Un estilo diferente se adueñó de la campañas de Michelin en EE.UU. y el culpable fue el periodista e ilustrador Arthur Norman Edrop, sustituido en 1926 por Gluyas Williams, considerado uno de los padres del cómic norteamericano. Y así nos lo cuenta **Pau Medrano** en su capítulo *La etapa americana de Michelin en Milltown*.

Bibendum es fruto de un período artístico que estaba cambiando gracias a la invención de la fotografía por Nadar, que entendía la fotografía como una repetición de "espectros, constituidos por luz y gas". Descripción que recuerda al propio Bibendum, al igual que la figura grotesca, juerguista y pendenciera de Ubú Rey, creada por Alfred Jarry. Ambos personajes se burlan de los valores convencionales y obsoletos de la sociedad de principios de siglo. También se le han visto similitudes e influencias con el Dadaísmo; con la obra de Freud, "Lo siniestro"; con Oskar Schlemmer, profesor de la Bauhaus; los autómatas de Hoffmann; el arte de László Mólai-Nagy; ... En resumen, y en palabras de **Patricia Molins**, "la relación entre Michelin y las vanguardias ha sido fértil y correspondida".

(ELENA CONTEL)

VV.AA.: *Sergio Brito: El espacio humano como espacio ético*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2004. 122 páginas con numerosas ilustraciones a color.

El catálogo de la exposición "*El Espacio humano como espacio ético*" plasma un amplio estudio sobre estética contemporánea realizado por el comisario de la muestra **Dr. Román de la Calle**, y colaboradores **Dres. Clara Muñoz y Juan Bautista Peiró**. Se nos ofrece una oportuna reflexión estructurada en tres apartados que analizan las diferentes confrontaciones (Espacio vs. Presencia Humana), a la vez que explican y profundizan en los aspectos más controvertidos del arte actual.

La capacidad investigadora de Sergio Brito le lleva a aunar diversas propuestas que desde la concepción clásica de la escultura, dialoga y entrelaza sus discursos, proponiendo una reflexión crítica por parte del artista, al relacionarse con el lenguaje artístico actual.

En el texto se profundiza en los aspectos coetáneos de las obras expuestas en el espacio valenciano de *La Gallera*, a la vez que compara estas piezas con otras anteriores (*Tótem y Jardín*, 2003), reforzando siempre —como subraya Román de la Calle— "*esos sugerentes e inquietantes diálogos entre la espacialidad y lo humano...*"

El creador, desde su etapa intimista hasta la actualidad, dentro del ya mencionado expresionismo crítico, persigue la búsqueda de una "*nueva objetividad*", de manera que el artista alcanza estas inquietantes propuestas conceptuales mediante la intervención transformadora del medio, provocando diferentes prismas de visualizar nuestra realidad.

Evidenciando una nueva etapa, bajo un mismo discurso expositivo, en el que los límites del arte y la vida se han difuminado, propone un acercamiento del binomio Arte-Vida, Arte-Realidad: la unión total entre el arte y la vida cotidiana, asumiendo desde lo vivencial diversas problemáticas sociales, filosóficas y políticas del día a día.

Por otra parte, el autor incluye en el proceso de ejecución de cada una de sus obras el cuestionamiento polisémico del presente, de la realidad que le rodea (complejidad envolvente). El sujeto se rebela y/o adapta a esa concepción, permitiendo la



apertura de nuevos canales creativos; mientras que posteriormente en la representación, la importancia de los medios técnicos y audiovisuales, y la carga semántica de los mismos posibilitan una concesión al arte que implica interrelaciones entre el oficio artístico y el momento actual.

Muestra de ello son las dos intervenciones que continuación se analizan. En la primera de ellas, "*Declive*" (proyección de una secuencia panorámica en una estructura cúbica cerrada. Sonido estereofónico. Soporte disco DVD-R formato PAL, audio 2-ch), Sergio Brito adapta e involucra la participación intimista y reflexiva entre la imagen proyectada y el espacio donde la imagen se manifiesta. El espacio actúa de pantalla en la que se refleja de manera poliédrica dicha imagen procedente de su bagaje personal que se convierte en una intensa experiencia global que abre nuevos cauces plásticos. En ella asume, la investigación y el estudio de la conducta humana en un intento incesante de conciliar el arte con su entorno, en un imperecedero dialogo.

Por otro lado, en "*Panel*" (instalación de docenas de muñecas, siguiendo la estructura de una malla preestablecida), el artista nos descubre en esta acción la realidad que nos envuelve, repleta de

contradicciones propias de la condición humana. Entrelaza valores ideológicos, formales y plásticos, junto a la carga semántica de los mismos, dotando al espacio de nueva significación, promoviendo una reflexión desde la subjetividad de ser y el análisis de la conducta humana.

Ambas propuestas exteriorizan una manera reflexiva de ver el mundo, que se convierte en una metáfora plástica colmada de juegos críticos de asociaciones que proponen sugerentes conversaciones entre obra y espacio posibilitando las diversas lecturas siempre latentes en los planteamientos plásticos y creativos en las obras de Sergio Brito.

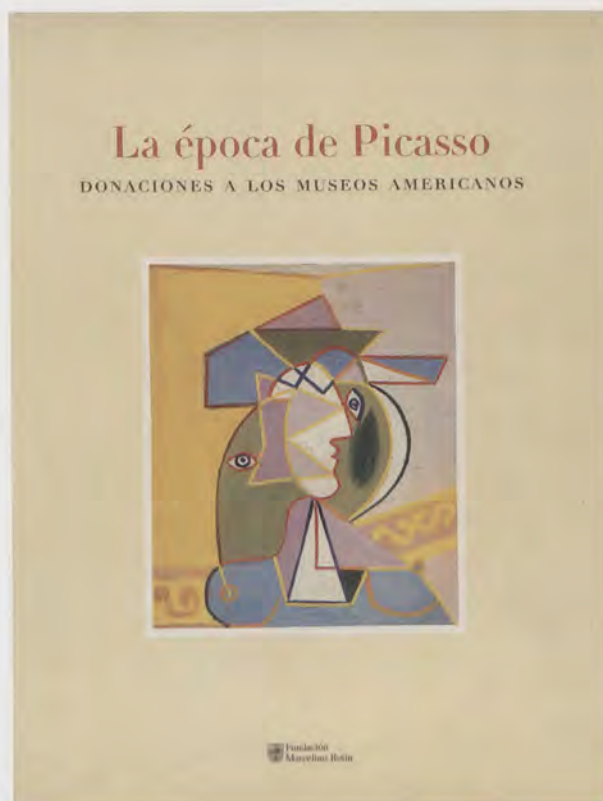
Como conclusión, los autores de los textos analizan las relaciones evolutivas que establece la propia obra con su creador; con el espacio en el que habita, que encamina, reconduce e involucra al visitante a conocer, participar y disfrutar del mundo, posibilitando que el público asistente a la muestra, mantenga una estrecha interacción con la pieza. De este modo se fusiona arte y vida.

(ELISA HERRÁEZ)

VV.AA.: *La época de Picasso. Donaciones a los museos americanos.* (Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Fundación Marcelino Botín, de Santander de julio a septiembre de 2004.) Santander, Fundación Marcelino Botín, 2004. 294 páginas con numerosas ilustraciones en color.

Estados Unidos se ha convertido, a lo largo del último siglo, en el país con mayor presencia de arte hispánico, que acoge una alta variedad de pinturas, esculturas, objetos y composiciones arquitectónicas, que son únicas respecto a otras piezas del resto del mundo.

El catálogo de la exposición que aquí se analiza, patrocinado por la *Fundación Marcelino Botín* y que cuenta con la colaboración de la *Fondazione Memmo* (Roma), profundiza en el nacimiento, crecimiento y formación de las colecciones artísticas estadounidenses que, posteriormente, han dado lugar a los museos de arte moderno, que constituyen verdaderos hitos de la contemporaneidad. Dichas colecciones han demostrado un gran interés y fascinación por el arte



de Pablo Picasso, predecesor de la influencia que el artista ejercerá en la "Gran Manzana de Nueva York", sede e "imagen" del arte español ejercido por otros profesionales en América.

La obra de referencia estudia la trayectoria del polifacético artista malagueño, fragmentándola en diversos capítulos donde se reinterpreta al autor, describiendo el modo de cómo su obra fue abriéndose camino en Norteamérica, teniendo una gran acogida y formando parte luego de sus colecciones permanentes. De igual modo, se subraya el importante papel desempeñado por los coleccionistas de la obra picasiana, que ayudaron, mediante donaciones, a los museos e instituciones, a formar los extensos fondos contemporáneos de los que disponen en la actualidad.

Pepe Karmel, Profesor de Arte de la Universidad de Nueva York y comisario de la muestra "*La Época de Picasso: Donaciones a los Museos Americanos*", en las páginas preliminares del catálogo profundiza en la trayectoria artística de Picasso e incide en aquellas

obras del artista, que compara con el “grado de innovación que existió entre 1475 y 1550” entre sus predecesores, como Leonardo da Vinci y Miguel Ángel.

Asimismo, centra y documenta en el apartado titulado “la Era de Picasso” la importancia del pintor malagueño al inventar novedosos lenguajes plásticos de marcado carácter español abarcando todas las disciplinas (pintura, escultura, grabado, cerámica,...) creando un diferente vocabulario de formas, juegos de alusiones añadiendo nuevas capas de significados y diversidad de lenguajes que influyeron de manera significativa en su época, provocando un “antes y después en la historia del arte” que sustentara la creación y aparición de artistas durante los años ‘40 y ‘50 al otro lado del Atlántico. En las páginas centrales de su discurso justifica e ilustra algunas de las principales innovaciones en la obra de Picasso y da algunos ejemplos del impacto que tuvieron. A la par que realiza un recorrido por las vanguardias históricas, el auge expositivo de las comentadas propuestas fue la manifestación de unas ideas a comienzos del siglo XX que además de plantear un discurso plástico que se traduce en las obras artísticas que se refieren, también se plantean una liturgia concreta que sistematizada será el sustento de la museografía moderna.

A lo largo del apartado dedica especial atención a la multitud de opciones que se fueron perfilando a raíz de la influencia de Picasso en modernistas norteamericanos como Morgan Russell o Charles Demuth y en artistas como Stuart Davis, Albert Gleizes o el europeo Alexei Jawlensky, éstos ya en fases posteriores al cubismo (*Cubismo Cristalino*, *Cubismo Rectilíneo* y *Planar*,...), estilo que consagró Picasso como líder de la vanguardia.

A su vez, el catálogo al igual que la propia exhibición de las obras se divide en por una parte Robert Rosenblum que, reinterpreta la obra picassiana desde 1946 al 2004, razonando las múltiples apreciaciones que la obra del pintor malagueño ha sobrellevado a lo largo del tiempo y como estas ha modificado las percepciones del propio autor. Así como, Julia May Boddewyn explora el modo en que Pablo Picasso influyó en el arte de su época, a la vez que fundamenta como las colecciones de arte moderno que se encuentra en los museos norteamericanos, son el resultado de una tradición de donaciones particulares realizadas a patronatos e instituciones públicas.

Michael FitzGerald asienta la importancia de grandes mecenas como fueron John Quinn (primer promotor del Arte contemporáneo en EE.UU así como el primero en establecer contactos con colecciones públicas), abrió el camino del coleccionismo del arte contemporáneo. Seguido por los Hermanos Stein (Gertrude, Michael and Leo) que produjeron un gran impacto en la cultura del siglo XX. Este tipo de fondos reivindicó desde un primer momento espacios para mostrarse provocando la aparición de Galerías, Salas, Espacios y Circuitos (*The Albright Gallery of Art*, *The Art Institute of Chicago*, *The Zayas Gallery*, *The Philadelphia Museum Of Art*; *Gallery of Living Art*...), donde amigos de pintor actuaron de comisarios y promotores en la difusión de su obra. Tales como Alfred Stieghlitz, De Zayas, Louise Arensberg y/o Albert Gallin que fomentaron la consolidación de la obra picasiana en el entorno cultural americano a la vez que apoyaron el nacimiento de publicaciones (*The Arts*), elemento indispensable que facilita un recorrido de la exposición mediante la valoración de críticos, de artistas y de comisarios que beneficiasen la difusión de este tipo de actuaciones.

Otra de las labores que se destaca en esta guía, es la personalidad como mecenas de Gertrude Vanderbilt Whitney que, además de fundar su propio museo (*The Whitney Studio Galleries*), apoyó un programa internacional de exposiciones que favoreció el contacto entre los artistas estadounidenses y las creaciones europeas. Junto a ella, Catherine Dreier que fundó la que sería la Galería de Arte más importante del momento (*Societe Anonyme*), escaparate de transmisión de las propuestas artísticas del momento. Las galerías son un elemento tangencial que aparece al hilo de la creación de las grandes colecciones del Arte Contemporáneo Y será posteriormente desde este tipo de actuaciones, las que definirán un modelo expositivo que se desplace de una ciudad a otra para mejor publicidad y mayor difusión

En los últimos apartados se relacionan las donaciones particulares que recibieron las instituciones públicas y como dichas obras en la mayoría de los casos respaldaron la importancia de la propia colección contemporánea.

Debido a las actuaciones comentadas se desarrolla con absoluto frenesí imparable desde los años. ‘40, el movimiento expositivo e impulso ofrecido al otro lado del Atlántico frente a Europa, convirtiendo a

Nueva York en nueva capital artística hasta el momento actual.

Considero el catálogo descrito una pieza literaria de vital importancia para conocer las influencias y paralelismos que Picasso aportó a los artistas americanos, a su cultura, y viceversa; y como estas propuestas han dejado una huella en la formación de los grandes hitos museísticos de la actualidad.

(ELISA HERRÁEZ)

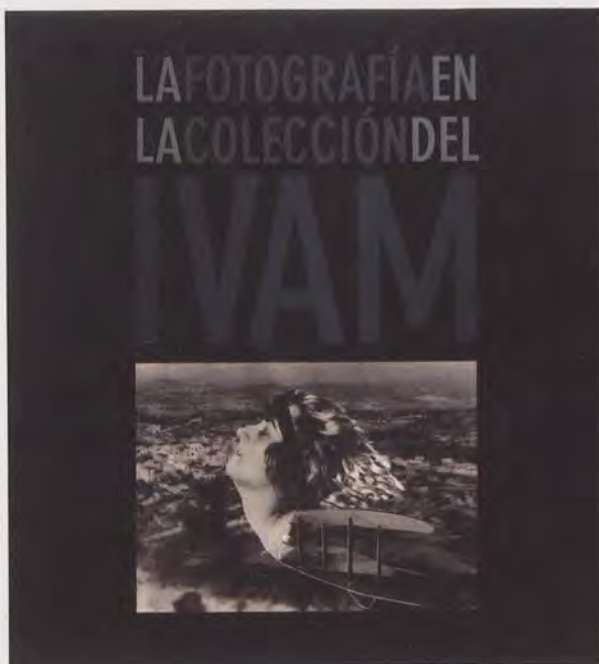
VV.AA.: La fotografía en la colección del IVAM. Catálogo de la Exposición “La fotografía en la Colección del IVAM”, celebrada en las salas de dicho museo del 27 de mayo al 23 de octubre de 2005. Comisariada por Consuelo Císcar y Fernando Castro.

El motivo que ha llevado al IVAM a realizar esta exposición es muy clara, y así nos lo dice la comisaria de la exposición y Directora del IVAM, **Consuelo Císcar**: mostrar al público “uno de los ejes centrales de las colecciones del museo”.

La importancia de la fotografía no sólo reside en “los cambios estéticos y éticos que ha ocasionado en el panorama artístico, sino también por convertirse en un medio indispensable para captar y entender la realidad contemporánea”. Sin embargo, es con la llegada de la vanguardias cuando la fotografía deja de ser un mero instrumento y adquiere la categoría de género artístico.

El crecimiento de la fotografía comercial, las mejoras en el blanco y negro, el perfeccionamiento de los sistemas fotomecánicos y los avances tecnológicos, supuso una popularización de la fotografía entre el público burgués, y muy pronto se utilizó para ilustrar periódicos y revistas, apareciendo así un “nuevo campo comercial” para la fotografía: la publicidad. Pero si algo revolucionó la aparición de la fotografía fue el ámbito periodístico, siendo uno de los primeros reporteros gráficos el francés Henri Cartier-Bresson.

Por otra parte, así como la fotografía sustituyó a la pintura, ésta no pudo desprenderse de la influencia de aquélla, como puede observarse con la aparición del movimiento Dadaísta, en las obras de



Lazslo Moholi – Nagy, en las de Man Ray y en los españoles Nicolás de Lecuona, Joseph Renau y Pere Catalá i Pic. Son imágenes manipuladas, creándose así una armonía entre ambas disciplinas.

La muestra del IVAM está compuesta por 500 instantáneas de los 230 autores más importantes de la Colección, donadas por coleccionistas, por los propios artistas, por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (cedidas en depósito mediante convenio) por la Fundación Joseph Renau, de la Colección Ordóñez-Falcón y del Ayuntamiento de Gandia, pero sobre todo, por las periódicas adquisiciones que viene realizando el IVAM año tras año. “Fotografía, fotomontaje, y diseño gráfico son integrados totalmente” en la exposición. Los movimientos históricos de los años treinta, informalismo y Pop Art, tienen aquí su representación, así como autores muy poco conocidos y estudiados, lo que le da un carácter distinto y “exclusivo”, características que sintonizan perfectamente con la idea general de la Colección. Además, se pretende dar a conocer “las posibilidades que ofrece el fotomontaje”, desde las primeras experimentaciones de las vanguardias, pasando por los collages cubistas y los mensajes políticos de los dadaístas.

Un apartado importante lo ocupa la fotografía documental, cuya función no es otra que captar la realidad

y, en palabras de Sebastián Salgado, la dignidad humana. Fotografías de denuncia frente a las injusticias y las desigualdades sociales, y que, en ocasiones, han servido de ilustración en publicaciones de numerosas Organizaciones No Gubernamentales. Otro ámbito a destacar es la fotografía que representa visiones aéreas urbanas y de la naturaleza. Las formas y líneas de los edificios, las luces de coches, de farolas, de escaparates, señales de tráfico, anuncios publicitarios,...

Fernando Castro cuenta como el tiempo transcurrido desde que se inventó la cámara de fotografiar en 1839 constituyó un artículo de lujo; hasta las declaraciones de Moholy-Nagy de "los analfabetos del futuro serán los que no sepan nada de fotografía", no ha pasado tanto tiempo como se puede imaginar. Hoy en día, ¿quién no tiene o ha tenido en sus manos una de ellas?. Según Castro Flórez "todos podemos hacer fotos, todos deseamos fijar los rostros de los que queremos"; lo difícil es captar el alma, los sentimientos, la personalidad de cada uno, la luz y la iluminación de un paisaje o de un rostro. "El fotógrafo es, en muchos sentidos, un maestro de las sombras". Hace también referencia al fotomontaje, citando a grandes teóricos del arte y filósofos como Walter Benjamín, Freud, Philippe Dubois, Ronald Barthes, Claude Levi-Strauss, Marcel Duchamp, T. W. Adorno, ... para documentar el artículo.

Por otra parte, **Filippo Maggia** se centra en el tema del coleccionismo. Afirma que "coleccionar fotografías es como coleccionar el mundo: fragmento tras fragmento se repone cada día el conjunto nutriéndolo con nuevas imágenes, verificando dónde y cómo ha cambiado,...". Realiza un breve recorrido por su historia, desde los comienzos con Walter Evans, Dorotea Lange, Man Ray, Herbert Bayer, Lászlo Moholy-Nagy, Paul Citroen, Raoul Hausmann, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, John Heratfield, pasando por la etapa de posguerra con Edward Weston, Robert Frank y el cambio funcional de la fotografía con la aparición del MOMA de Nueva York y San Francisco.

Versa de los métodos o los cánones que han de seguir los "curadores" de las instituciones públicas y privadas a la hora de seleccionar, guardar y conservar las instantáneas. Y más concretamente habla de las del IVAM, que se caracteriza por una mezcla de todas esas pautas: obras maestras, autores desconocidos, temática, tendencias, períodos artísticos

determinados,..., nombrando los artistas que están presentes en dicha colección: August Sander, Jean-Eugène Atget, Julia Margaret Cameron, Alfred Stieglitz, Walker Evans, Manuel Álvarez Bravo, Bill Brandt, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Frantisek Drtikol, Jaromir Funke, además de los anteriormente citados, autores no tan conocidos como Gustav Gusanovich y Valentina Smithson, Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe,...

Para concluir, cita un texto de Susan Sontag, describiendo de esta forma el coleccionismo: "Los coleccionistas son interesados redactores de listas y todas las personas que disfrutan coleccionando listas son ya coleccionistas reales o potenciales".

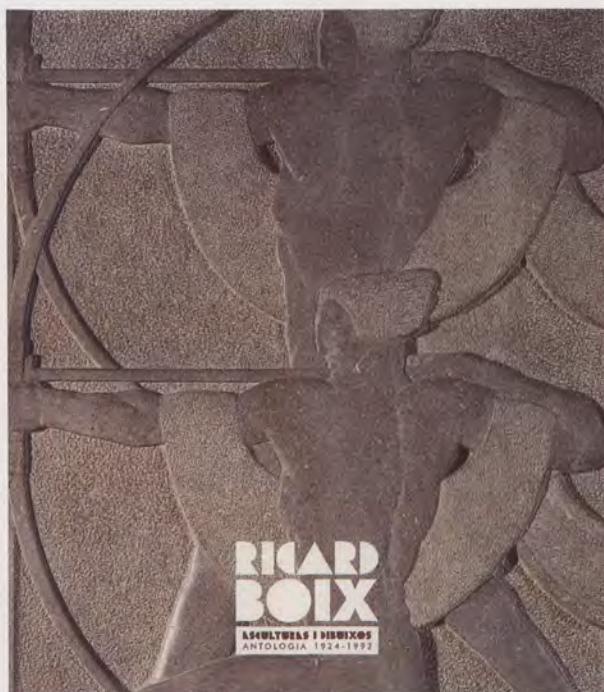
(ELENA CONTEL)

VV.AA.: Ricard Boix. *Esculturas y dibujos. Antología 1924-1992.* L'Almodí,. 18 Octubre-12 Diciembre. Generalitat Valenciana, 2005, Valencia. 235 páginas, escrito en valenciano y castellano, con imágenes en color y cd rom.

El presente catálogo se realizó con motivo de la exposición de **Ricard Boix** exhibida en el Almudín a finales del 2005. Se realizó esta exposición por el compromiso adquirido por la Generalitat Valenciana, la Consellería de Cultura y el Ayuntamiento de la ciudad, dentro del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, para el desarrollo y difusión del patrimonio cultural valenciano. El comisario de la muestra fue Juan Ángel Blasco Carrascosa, a su vez coordinador del Catálogo.

La estructura del catálogo se divide en nueve capítulos. Los seis primeros escritos por Ricardo Forriols, Teresa Gómez Galán, Sebastià Miralles, Vicente Juan Morant Mayor, Rafael Prat Ribelles y Josep Manuel Sanchis y coordinados por Juan Ángel Blasco Carrascosa, están dedicados a la vida, obra y trayectoria del escultor; el séptimo es una exposición de las obras del autor, le sigue una cronología de la vida del Ricard Boix realizada por Vicente Juan Morant Mayor y Ricardo Forriols y finaliza con un índice documental.

Comienza el volumen con el estudio de **Juan Ángel Blasco Carrascosa**, titulado "Ricardo Boix:



esculturas y dibujos". Blasco relata, detalladamente, la vida artística de Boix por etapas explicando la evolución de su obra estilística, técnica y temáticamente, desde sus comienzos más tempranos de aprendizaje en que entra en la Escuela de San Carlos y su estancia parisina, breve aunque fructífera de aprendizaje, hasta su retorno a Valencia donde destacará su actividad durante la República teniendo "*una obra instintiva, fértil, y hasta irónica, de gran plasticidad, sabiduría de ejecución y simplicidad de forma*" perteneciendo a "la Alianza de intelectuales y artistas antifascistas" y realizando en el Pabellón de la República Española en la Exposición de París de 1937 "*Songez à la Doleur d'Espagne*". Ya en la posguerra, su obra se centrará en la imaginería religiosa comenzando a realizar lapidas funerarias y recibiendo algún trabajo ocasional de escultura monumental. En sus años de vejez realizará obras de pequeño tamaño de clara referencia al primitivismo y exotismo.

En el segundo capítulo, bajo el título "*Ricard Boix, un mundo en relieve*", **Vicente Juan Morant Mayor** intenta dar una nueva visión más detallista de su obra, centrándose en la labor del relieve, remarcando su innovación técnica, su aportación al lenguaje y una renovación temática (social, republicana, animalística, mundos exóticos...). Observando el desarrollo de sus obras podemos ver las características estilísticas

de como Boix, partiendo de una concepción plana heredada de lo egipcio y resaltando la importancia del dibujo, se va introduciendo poco a poco en un geometrismo depurado, sintetizando elementos del futurismo y del cubismo, llegando a un decorativismo reconocido como *arte de época*, elaborando unos juegos de volúmenes donde lo material, la textura y el color forman un todo.

Al anterior le sigue "*Algunas consideraciones a propósito de las consideraciones de la obra de Ricard Boix*", de **Rafael Prats Ribelles**. Tomando como punto de partida una definición de Rusiñol sobre el art déco y de la Exposición internacional de Artes decorativas e industriales modernas en 1925, se aborda el tema del arte déco, de su concepto y de como se debió sentir impregnado del estilo tras su visita a París. El autor llega a la conclusión que el art déco es un estilo, una tendencia que cuesta definirla; es más un estilo de la moda como un conglomerado de las modas de los años veinte y treinta pudiendo decir que Ricard Boix es un artista déco por la época que desarrolla su obra. Por último se hace una referencia a su actividad como dibujante, elaborando unos dibujos de gran sencillez y de gran valor pragmático.

Le sigue el cuarto capítulo escrito por **Sebastià Miralles**, titulado "*El testimonio de un escultor discreto: dos esculturas contra la guerra*". Mediante el análisis de dos esculturas en piedra de grandes dimensiones, se puede ver la figura de Boix ante la guerra "*Songez a la Doleur d'Espagne*" y "*La bestia fascista*", tratadas como obras de características del cartel propagandístico. La primera obra es un grito de ayuda por la situación que se vive en la guerra civil tras los bombardeos de las ciudades; la segunda obra trata al monstruo como una metáfora del fascismo en su más cruda expresión, representando a la bestia, el mal.

A continuación, en el quinto capítulo titulado "*El Ricardo Boix surrealista*", se muestra la obra de los últimos años del artista donde sus inquietudes le acercarán al surrealismo, muy influenciado por los artistas surrealistas del siglo XX. Son unas pequeñas esculturas de piedra que demuestran, a través de su análisis, el gran escultor que es Ricardo Boix.

Para finalizar estos seis capítulos donde se estudia la vida del escultor, **Teresa Gómez** nos presenta "*La obra funeraria del artista*", mediante un estudio de su

obra funeraria más importante desde las obras de los años treinta de un estilo personal, casi en el arte déco; su paso por la época Republicana donde hace una renovación plástica; en la posguerra haciendo una obra más oficialista, más clásica, más apagada, tal como estaba él tras la guerra en una situación de exilio interno, realizando encargos de lápidas para importantes familias y como cambian finalmente, en los años sesenta y setenta, desapareciendo prácticamente sus relieves.

El último capítulo está dedicado a las obras más importantes del escultor que han sido analizadas a lo largo del catálogo. Son un total de 47 esculturas de bulto redondo, 26 relieves, 26 obras funerarias, 90 muestras de dibujos y 3 de escultura monumental, constituyendo un magnífico material. Además de los capítulos que acabamos de citar, hay una cronología y una extensa bibliografía.

Podemos decir que Ricard Boix fue el escultor *déco* por antonomasia del ámbito escultórico valenciano además de ser el representante de una generación de creadores que en su día buscaron replantearse su carrera artística a partir de la asimilación de los nuevos retos expresivos que veían en el escultor. El catálogo supone una indudable aportación al conocimiento de la obra de Boix, además de un libro imprescindible para el conocimiento de la obra del artista.

(CARLOS VILLANUEVA)

VV.AA.: El patrimonio artístico e histórico de los Rabassa de Perellós y el Palacio de Dos Aguas. Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Valencia, 2005, 183 páginas.

Esta publicación reúne los textos presentados y leídos en el Ciclo de Conferencias sobre los Marqueses de Dos Aguas, y aporta datos acerca de "la acción innovadora en la estética que tuvieron esos magnates plasmada en sus obras, una de cuyas expresiones más universales es... el Palacio de Dos Aguas". (Dr. Jaime Coll Conesa, coordinador de la obra).

El profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, **Javier Delicado Martínez**, incluye dos discursos, uno dedicado a

"Los marqueses de Dos Aguas, mecenas de las artes en Valencia y otro a la "Historia arquitectónica del Palacio de Dos Aguas". En el primero, como el propio título indica, habla de las labores como mecenas de cada uno de los miembros de la familia que se dedicaron a esta empresa, como son Vicente y Salvador Rabaça de Perellós, y Vicente Dasí Lluesma, así como de los artistas que trabajaron para ellos: Hipólito Rovira, que diseñó la magnífica portada del Palacio de Dos Aguas y realizó las pinturas al fresco de la bóveda de la caja de la escalera; Ignacio Vergara, ejecutor de la portada del palacio y la Carroza de las Ninfas; y Luis Domingo, decorador del testero de los pies de la iglesia parroquial de San Andrés.

En el segundo discurso hace un estudio de la evolución arquitectónica y ornamental del Palacio de Dos Aguas, "uno de los monumentos más característicos y emblemáticos de la ciudad", desde su origen gótico, pasando por la reforma barroca del año 1740, la remodelación neorrocó del siglo XIX, hasta la restauración integral que sufrió entre los años 1991 y 1998. Además, el profesor Javier Delicado nos



describe con todo lujo de detalles sus distintas dependencias, tales como la *antesala de personajes ilustres*, la *sala de la lumbreira*, el *salón chino*, el *comedor*, el *salón de fiestas*, el *salón pompeyano*, el *salón rojo*, la *salita de porcelana*, el *tocador de lujo*, la *antecámara*, el *tocador de diario*, el *dormitorio marquesal*, y el *oratorio*.

“*Las carrozas del Palacio de Dos Aguas y carruajes en las cortes europeas de los siglos XVII y XVIII*” es un tema que trata la Dra. en Historia del Arte **Carmen Rodrigo Zarzosa**, carruajes que se pusieron de moda en las cortes europeas ya desde el siglo XV, y que el Museo Nacional de Cerámica conserva cuatro ejemplares. La Carroza de las Ninfas, de Ignacio Vergara cuya iconografía en sus portezuelas representa a Júpiter, Vestia, Hermes, Hera, Demeter y Atenea, haciendo alegoría a la Literatura y a las Ciencias; la Carroza de los marqueses de Boil Serdañola, también de tipo berlina y decorada con ángeles, grecas de guirnaldas, flores, coronas, putti y harpías; la Berlina de los marqueses de Dos Aguas, de estilo imperio y decorada con una figura femenina con diversos atributos simbolizando las Cuatro Estaciones; y la Berlina del marqués de Llanera, pintada en el siglo XX por Manuel Más.

Al final del libro Carmen Rodrigo incluye el “*Testamento de D. Giner Francisco de Paula M^a del Rosario de Perellós Lanuza y Bojadors, Marqués de Dos Aguas, Conde de Albátera y de Plasencia*”, en el que aparecen enseres del Palacio, de su casa de Godella, abanicos de M^a Elena Lanuza y Bojadors, ...

Por otra parte, **Ángela Aldea**, Archivera de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, aborda el “*Programa pictórico ornamental del Palacio de Dos Aguas*”. Analiza la bóveda vaída realizada por Hipólito Rovira, donde “hace buen alarde de profundo conocimiento de la Mitología Clásica”; la antesala del Salón de Baile, por José Brel, en el que aparecen los retratos de personajes ilustres como Juan de Juanes, Luis Vives, Ausiás March, el padre Tosca, Ignacio Vergara y Guillem de Castro; el Salón Chino, decorado por José Flores y Vela; el Salón de Baile, en cuyo centro aparece una “composición de tema histórico”, firmado por Salustiano Asenjo y titulado *La entrega de la Valencia árabe al Rey Jaime I*; la Sala Pompeyana, realizada por José Contreras y Vicente Aznar, y decorado con varias alegorías: la Ninfa Dafne y Apolo, Narciso y la Ninfa Eco, y la Aurora; el Salón Rojo, conocido

también como la Sala de los Reflejos Metálicos, en el cual hay un lienzo titulado *Genio, Gloria y Amor*, obra de José Brel; la Sala de Porcelana, de José Flores y Vela; también son de José Brel la Alegoría de Venus y las Tres Gracias (en el Tocador de Lujo), la Alegoría de la Noche (en la Antecámara) y la Alegoría de la Gloria (en el Oratorio de los marqueses); y por último el Comedor, cuyo programa pictórico son representaciones murales a cerca de la Tierra, las Cuatro Estaciones, la naturaleza, escenas de caza, pesca y granja, “acompañada de alegorías de raíz mitológica grecorromana”.

El siguiente capítulo lo firma **Daniel Benito**, Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, titulado “*El eclecticismo en Valencia en el siglo XIX y el palacio de Dos Aguas*”. “Durante el reinado de Isabel II una clase social emergente: la burguesía... se constituirá como la clase dirigente de una larga etapa moderada”. Así, la casa-palacio será sustituida por el edificio de viviendas plurifamiliar, formado por planta baja, entresuelo y dos pisos, decorando las fachadas sólo lo necesario para diferenciarlas de la casa menestral. Arquitectos importantes de esta época son Timoteo Calvo; Idelfonso Fernández; Carlos Spain; Ramón Estellés; Salvador Monmeneu; Ramón M^a Ximenez (encargado de la nueva decoración de las fachadas del palacio de Dos Aguas, sustituyendo a las ya deterioradas de Hipólito Rovira; Joaquín M^a Calvo; Ximenez Giros; Joaquín M^a Arnau; Lucas García; y Sebastián Monleón Estellés. Además nos habla de la polémica remodelación interior y exterior del palacio y su rechazo inicial por parte del arquitecto municipal de tendencias conservaduristas José Gisbert.

Cerrando dicho ciclo de conferencias **Salvador Aldana Fernández** hace su contribución a este estudio con “*La donación del marqués de Dos Aguas a la Real Academia de San Carlos en Valencia*”, realizada por D. Salvador de Perellós y entregada por D. Giner Rabaça de Perellós y Lanuza, quinto marqués de Dos Aguas. Está formada por obras atribuidas a El Greco, Diego Velázquez, Juan Ribalta, Ribera, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Pietro Bonato, Alessandro Contradí, Carlo Lasinio, Luis Francisco Mariage, Giovanni Volpato, Blas Ametller, Manuel Salvador Carmona, Tomás López Enguidanos, Fernando Selma, Rafael Esteve Vilella, Murillo, Lucas Giordano, Senen Vila, ... Son un total de 220 obras, distinguiendo entre Pintura y Grabados, incorporados al Inventario General de la Real Academia de San Carlos de 1797-1832,

certificada la donación en Junta Ordinaria de la Academia de 6 de febrero de 1831, por los Académicos Miguel Parra y Mariano Torra.

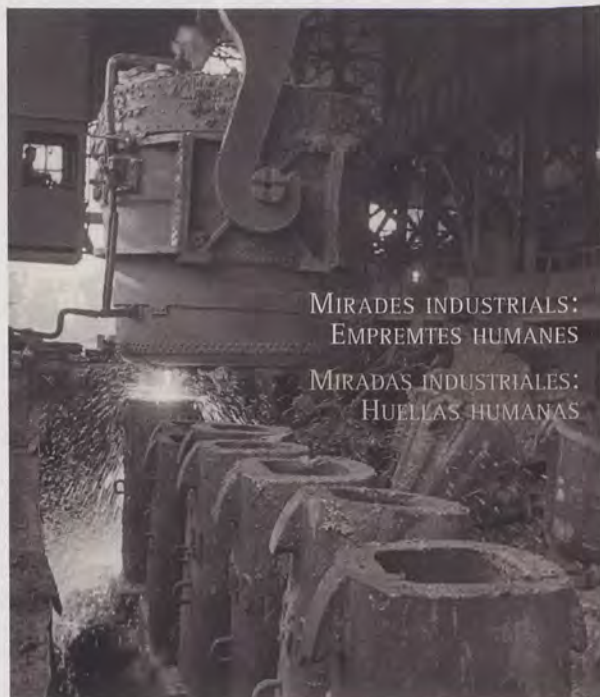
(ELENA CONTEL)

VV.AA.: *Miradas industriales: huellas humanas*. Catálogo de la exposición que tuvo lugar del 16 de febrero al 9 de abril de 2006 en las Salas del Museo de Bellas Artes, de Valencia, comisariada por José Ramón Cancr Matinero. Valencia, 2006, 165 páginas y numerosas fotografías.

Lo que se pretende con esta exposición es recuperar y divulgar buena parte del Patrimonio Fotográfico de la Comunidad Valenciana, que tiene su máxima representación en los archivos de la empresa siderúrgica de la ciudad de Sagunto. El Fondo "Altos Hornos de Sagunto" ha sido recopilado por la Fundación Protección Patrimonio Histórico Industrial de Sagunto y se encuentra depositado en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia. Hay que decir que se trata de un fondo pendiente de ser catalogado, y está formado por más de 30.000 unidades. Una colección que "refleja sin duda la mirada industrial de una empresa sobre sí misma, sobre sus obreros, sobre la ciudad que ella levanta, sobre los servicios públicos de que la dota, sobre los actos religiosos y sociales que se desarrollan; ...". Además, la exposición cuenta con una selección de instantáneas del valenciano Vicente Barberá Masip, que ya fueron expuestas en la Exposición Universal de Barcelona, en el año 1929.

José Martín Martínez hace una reflexión sobre la fotografía, abarcándola en cuatro aspectos fundamentales. En el primer apartado nos habla de la *Historia de la Fotografía* desde su aparición a finales del siglo XIX, nombrando personalidades de la talla de Charles Baudelaire, Robert Capa, Mathew B. Brady, Jacob August Iris, Lewis Hine, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothe Lange, ... Denuncia el poco uso de la fotografía como elemento de investigación. La historiografía, dice, ha usado el soporte fotográfico como mera ilustración de los textos escritos, no como fuente de documentación.

En *De la fotografía de un archivo empresarial*, se centra, como el título indica, en el archivo fotográfico



de la Fundación para la protección del patrimonio Histórico Industrial de Sagunto, formada por material del antiguo archivo creado por Altos Hornos de Vizcaya, en 1946. En palabras de Manuel Girona y José Vila: "El interés de la empresa por vigilar la marcha de los trabajos ha permitido disponer de fotografías que muestran la construcción de cualquier instalación desde sus cimientos hasta su acabado". En 1940 los Altos Hornos de Vizcaya, competidora de la Compañía Siderúrgica del Mediterráneo, adquiere ésta debido a la crisis que sufría desde hacía ya varios años; la construcción en 1959 del tercer alto horno en Sagunto; y el apoyo financiero, sin el cual no habría subsistido, de la compañía americana U.S. Steel, con la que firma un acuerdo en 1965 para modernizar instalaciones, aumentar la producción y, como consecuencia de lo primero, reducir el número de trabajadores. "Esta exposición se centra en fotografías que muestran materialmente los logros fabriles de este período de sucesivas expansiones desde los años cuarenta".

El tercer capítulo trata *De la fotografía como arte*, diferenciando la labor de ambas disciplinas. Según Baudelaire, la fotografía tendría una función documental, centrándose en el contenido; y el arte serviría para la investigación formal, lo imaginario. Teoría

que cambiará en los años cuarenta cuando se “valora la fotografía como obra de autor, y, por tanto, como obra de arte”; y de aquí la diferencia entre la mirada del fotógrafo y la función de éste como “cronista objetivo”, que delimite la frontera entre la fotografía como objeto artístico y como documento. Con estas preguntas aparece la duda de si los artífices de las fotografías que aquí se exponen se sentían artistas, si eran reconocidos, o si aspiraban a una carrera artística. La respuesta más probable es que no, puesto que las fotografías se distribuían de manera anónima, aunque con la desmantelación de los archivos de las empresas para trasladarlos a museos, además de transformar la primera función de las fotografías, se ha rescatado nombres como Vicente Barberá Masip y Rodríguez Velo. A raíz de esto, José Martín plantea el problema de la descontextualización de la obra gráfica, ya que el significado y la comprensión de cada documento depende de dónde esté instalada.

De la fotografía como patrimonio da título a su último escrito. En la década de los ochenta muchas fábricas fueron demolidas, destruidas. Como diría Sontag, y así lo refleja el autor en este apartado, “las fotografías son un memento mori y las de esta muestra depuran o filtran la ansiedad que nos provoca la desaparición de lo que en ellas vemos (y que ahora ya no existe)”. Además, en una sociedad tan cambiante y que se mueve a una velocidad vertiginosa como es la que nos ha tocado vivir, la función de la fotografía se ha hecho imprescindible y casi cotidiana.

José Ramón Cancer Matinero realiza una biografía del fotógrafo valenciano antes mencionado Vicente Barberá Masip, discípulo del maestro Daniel Tregón. Con sólo 18 años fue propietario de un gabinete dedicado al retrato, llamado *Fin de Siglo*. Un año después fue nombrado corresponsal artístico de *Blanco y Negro*, en 1902 corresponsal del *Diario ABC* y colaborador en *Nuevo Mundo*, *Enciclopedia Espasa*, *Letras y Figuras*, *Semana Gráfica*, ... y responsable de la información gráfica del diario *Las Provincias*, de Valencia. Más tarde, en 1909, el Ayuntamiento de la ciudad le nombra fotógrafo honorario de la Corporación, plaza que ocuparía su sobrino, Enrique Desfilis Barberá, años después. Destacó entre sus contemporáneos por sus avanzados conocimientos técnicos y por usar siempre cámaras último modelo, ópticas y aparatos de iluminación artificial. A finales de los años veinte la Siderúrgica del Mediterráneo le encargó un reportaje fotográfico de su fábrica de

Sagunto, reflejando todos los detalles y procesos de fabricación, con el fin de ser expuestos en la Exposición Universal de 1929, celebrada en Barcelona.

Hay que destacar que en las últimas décadas las obras de Barberá Masip están siendo muy valoradas por investigadores e historiadores, y es considerado “uno de los pioneros del reportaje moderno y su nombre ocupa un lugar destacado en los libros de Historia de la Fotografía e España”.

Por último, Ximo Revert Roldán nos habla de *El Patrimonio recreado: la empresa, el fotógrafo y la ciudad siderúrgica de Sagunto*, una de las pocas empresas valencianas que posee un archivo tan importante como el suyo, y que su estudio y análisis “es un método de trabajo que ha adquirido en la investigación española una reciente consideración en las últimas décadas y que abre no pocas perspectivas de análisis y líneas de observación”. Y por esto, en el año 1992 se creó la Fundación para la Protección del Patrimonio Histórico Industrial de Sagunto.

Cuenta la historia de la factoría de Sagunto, estrechamente ligada a la del pueblo valenciano, que tardó en incorporarse a la revolución industrial, a principios del siglo XX, hasta su cierre en el año 1984, y de cómo la ciudad y sus habitantes aún recuerdan esa etapa obrera e industrial. Además, será un operario de la fábrica quien se encargue de fotografiar, registrar y documentar la faceta social, productiva, laboral y urbana que se estaba desarrollando. Estamos hablando de Manuel Rodríguez Velo, cuya obra se manifiesta “con la perspectiva del tiempo y su reconocimiento patrimonial, en la difusa línea tangente que separa jurídicamente la obra de creación y la fotografía de documentación y administrativa”.

Como conclusión, el Patrimonio industrial de Sagunto está disperso e incompleto. Son instantáneas que pudieron tomar los propios trabajadores de la siderurgia y que ayudan a reconstruir un pasado del que ya solo quedan unos pocos vestigios.

(ELENA CONTEL)

VV.AA.: *Roma y la tradición de lo nuevo: diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Catálogo Exposición,

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2003, 173 páginas, ilustraciones en color y blanco y negro. Adjunta un Cd con 23 piezas para piano de Fernando Remacha.

Diez pensionados en Roma de la década de los '20 protagonizan una exposición que se mostró en España e Italia, primero en la Academia de España en Roma entre diciembre del 2003 y febrero del 2004 y más tarde en la Residencia de Estudiantes en Madrid entre marzo y abril del mismo año.

A través de una decena de capítulos se indaga en la vida y en la obra de los diez artistas que componían la undécima promoción de becados en la Academia de Bellas Artes en Roma:

Pedro Pascual Escribano, *grabador*.

Joaquín Valverde Lasarde, *pintor*.

Fernando Remacha Villar, *músico*.

Emilio Moya Lledós, *arquitecto*.

Timoteo Pérez Rubio, *pintor*.

Fernando García Mercandal, *arquitecto*.

Eugenio Lafuente Castell, *pintor*.

Adolfo Blanco Pérez de Camino, *arquitecto*.

Manuel Álvarez-Laviada Alzuela, *escultor*.

Vicente Beltrán Grimal, *escultor*.

Todos ellos se nos presentan reunidos en una de esas fotografías que ilustran la historia y nos transportan al pasado, dando paso al primer capítulo, "Cuando la vida empieza en Roma o el verdadero sentido de la amistad", en el que el comisario de la exposición **Adolfo Blanco Osborne**, hijo de uno de los becarios Adolfo Blanco Pérez de Camino, realiza un breve currículum de cada uno de ellos a la vez que reflexiona sobre lo que la estancia en la Academia supuso para esta generación de artistas que, como apunta el título de la exposición, se movían entre la tradición clásica y lo nuevo; éste será el llamemos "leit motiv" del presente estudio: reconocer de que manera Italia y la vanguardia europea del siglo XX, influyeron en cada uno de los personajes.

En el siguiente capítulo "Memoria, intertextualidad y una escalera hacia el vacío. La pintura nueva en la Academia y los años veinte en Italia", **Carlos Reyero**, como asesor científico de la exposición analiza el reglamento al que se tenían que atener los pensionados de pintura y de cómo éste podía condicionar la creatividad de sus trabajos en Roma.



De los arquitectos se ocupa **Carlos Sambricio**, en su aportación a este catálogo bajo el epígrafe "Arquitectos españoles pensionados en la Roma del primer cuarto del siglo XX" nos revela las diferentes actitudes y comportamientos que tuvieron los arquitectos españoles residentes en Roma frente a la arquitectura italiana de vanguardia.

A continuación se estudia uno a uno a la decena de pensionados y curiosamente la mayoría de las disertaciones están firmadas por colegas de profesión, de modo que lo que debiera ser un estudio histórico objetivo e imparcial, se convierte en una crítica personal y a menudo idolatrada de los afortunados pensionados. Sin embargo, en el primer capítulo dedicado a Eugenio Lafuente Castell, únicamente aparecen tres ilustraciones de su obra, sin comentario ni análisis alguno. Le sigue otro de los pintores becados, Joaquín Valverde Lasarte, con una semblanza firmada por el también pintor Miguel Rodríguez-Acosta, acompañada de más de diez ilustraciones de su obra.

En "Pérez Rubio, el arte nuevo y las Exposiciones Nacionales (1926-1932), **Antonio Franco Domínguez** valora de qué manera este certamen nacional, anclado, todavía en este primer cuarto del siglo XX, en

un arcaico casticismo, condicionaba la producción artística española hasta su apertura al movimiento moderno hacia la década de los treinta.

No se acompaña tampoco ningún estudio sobre el pintor Pedro Pascual Escribano del que aparecen tan sólo tres de sus obras, en cambio en el capítulo siguiente dedicado al escultor Vicente Beltrán Grimal, la también escultora, **Amparo Carbonell Tatay**, si que analiza la obra de este escultor valenciano que supo conjugar tradición y modernidad en sus obras como también lo logró Manuel Álvarez-Laviada quien según Dolores Villameriel Fernández, "interpreta los temas clásicos con una formalidad estilística ajena al clasicismo canónico".

En el siguiente apartado **Julián Esteban Chapapría** realiza un breve estudio sobre la figura de "arquitecto conservador" que se instauró durante la República para el cuidado y restauración del Patrimonio Artístico Nacional. Entre los arquitectos nombrados uno de los más jóvenes era Emilio Moya Lledós quien fuera becario de la Academia entre 1921 y 1926. Su gran labor en el desempeño de este cargo, le valió en 1936 el nombramiento de director de la Academia de Bellas Artes en Roma, en sustitución de Ramón María Valle-Inclán; lamentablemente el estallido de la Guerra Civil le obligó a regresar a España impidiendo el desempeño de este tan ilustre cargo.

De esta undécima promoción el personaje más destacado fue sin duda el arquitecto Fernando García Mercandal, considerado el "pionero de la arquitectura del siglo XX en España". Su estancia en Roma digamos que le sirvió de trampolín para recorrer además de Italia toda Europa, tomando contacto con los mejores arquitectos contemporáneos, Le Corbusier, Behrens, Breuer... así aprendió lo que se esperaba de la arquitectura moderna sin abandonar su admiración por la arquitectura popular mediterránea, de ahí el subtítulo que **Delfín Rodríguez** le da a este capítulo "Fernando García Mercandal. La arquitectura y el Mar".

Los arquitectos **Rafael Moneo** y **Javier Carvajal Ferrer**, dedican sendos capítulos al colega de profesión Adolfo Blanco. Moneo por su parte relata, desde el recuerdo, sus impresiones del que fuera su profesor de arquitectura, elogiando su objetividad y precisión, mientras que Carvajal, también pensionado de la Academia, agradece sinceramente a sus profesores

López Otero y Adolfo Blanco haber despertado su interés por esta beca en Roma que marcó su concepción de la arquitectura para toda su vida.

El único músico becado Fernando Remacha ocupa el último apartado encomendado a **Patxi J. Larrañaga**. La carrera de este joven compositor se acabó de encauzar gracias a su estancia en Italia y su formación con Gian Francesco Malipiero. A su regreso a España curiosamente se vinculó de pleno con la industria cinematográfica, componiendo para Filmófono la música de cuatro películas, incluso en 1933 consiguió el Premio Nacional de Música, pero como en otros incontables casos, la Guerra Civil cambió de rumbo su trayectoria artística recluyéndolo en su Tudela natal desde donde siguió componiendo sus mejores obras.

Más interesante el catálogo que la exposición en sí, como suele ser habitual, nos muestra una generación brillante de artistas, marcados por su estancia en Roma que, lejos de sumirlos en la contemplación de lo clásico, les abrió horizontes tanto a nivel artístico, como personal y profesional.

(MARIA JESÚS BLASCO)

VV.AA.: La Casa de Borbón: ciencia y técnica en la España Ilustrada, (Catálogo de la Exposición celebrada en el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM), enero-marzo de 2006) Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Generalitat Valenciana, 494 páginas e ilustraciones en color. Edición bilingüe en castellano y valenciano.

Con la subida al trono de Felipe V, llegó la dinastía borbónica a España y con ella una gran época de cambios y progresos científicos que conformaron el denominado *Siglo de las Luces*, y de los llamados "novatores", quienes se beneficiaron del impulso de una monarquía muy interesada en el progreso y la modernización de la nación. Este fue precisamente el objeto de la exposición: "mostrar históricamente el interés y el mecenazgo que la Casa de Borbón española dio a las ciencias y las técnicas, en el marco de una labor reformista de gran alcance".

Pero el catálogo de esta extraordinaria exposición, que se presenta en una edición de lujo, es algo más



que un catálogo puesto que en los primeros capítulos, agrupados bajo el epígrafe “Estudis”, se reúnen una serie de trabajos realizados por especialistas en la materia que abordan temas transversales a la muestra, como los símbolos de los Borbones, las reformas institucionales o las expediciones científicas.

El primero de estos textos titulado “Los Borbón en España: nueva dinastía, nuevos símbolos y nuevas instituciones” firmado por **Feliciano Barrios**, nos adentra en el complejo mundo de los signos de representación monárquicos. El cambio de dinastía de los Austrias a los Borbones obligó a una revisión de los emblemas precedentes, asimilados y transformados para la nueva Casa Real. Precisamente durante toda esta campaña de creación de blasones y escudos fue creada la bandera actual de España, diseñada por orden de Carlos III en 1785 para sustituir el pabellón naval de la monarquía anterior. De entre las múltiples opciones creadas el monarca eligió la bandera bicolor, roja y amarilla. Esta bandera destinada en principio al ámbito naval, se adoptaría con el tiempo a otros campos de la vida nacional, ya que además de tener unos acertados colores fácilmente distinguibles, reunía los colores presentes en los blasones de Castilla, Navarra y Aragón, lo que llevó prontamente a la

identificación de la población con la nueva bandera. También el himno de España nace en el siglo XVIII al amparo de los Borbones. Esta marcha militar fue tan utilizada por los reyes que acabó conociéndose como Marcha Real.

Estos dos hitos en la historia de nuestro país no son los únicos logrados por esta dinastía real, su afán reformista, su interés por dejar atrás los valores tradicionales para dejar paso al “reinado” de la Razón y la Ciencia, les llevó a la creación y reforma de un sin fin de instituciones que se suponía acabarían con las tinieblas y llevarían la luz al hombre. Con Felipe V comienza la etapa “prerreformista” que logró sus mayores triunfos con Carlos III. Fomentaron la industria y como modelo crearon la Reales Fábricas, aumentaron los aranceles para impedir la importación masiva del extranjero e impulsar el comercio nacional, para lo que también mejoraron las vías de comunicación con la capital del Estado. De éstas y muchas otras iniciativas de mayor o menor éxito se ocupa **Enrique Martínez Ruiz** en el trabajo titulado “El Reformismo: objetivo gubernamental, práctica ilustrada”.

De los nombres propios, es decir de aquéllos que individualmente jalonaron de éxitos el Siglo de las Luces, nos habla **José María López Piñero** en el capítulo titulado “La actividad científica y técnica en la España de la Ilustración”. De nuevo la monarquía jugó un papel importante en el impulso de las ciencias. Para ampliar horizontes y superar el anterior aislamiento con el resto de Europa se concedieron becas de estudio para el extranjero y con la misma intención se contrataron científicos y técnicos de diferentes países. De todos aquellos “ilustrados” o “novatores” informa debidamente ordenados por disciplinas. De los físicos, matemáticos e ingenieros destaca, entre otros, al matemático valenciano Tomás Vicente Tosca y su exitoso *Compendio Matemático*, al marino Jorge Juan y su expedición a Perú y al ingeniero canario Agustín de Bethancourt Molina. Otro apartado dedica en exclusiva a la química, su relación con la farmacia, y la industria metalúrgica. En cuanto a las ciencias naturales, dos fueron los medios de promoción de las mismas, por un lado la creación de jardines botánicos y por otro las expediciones. El campo de la medicina, sin embargo no logró tantos éxitos como cabían esperar, aunque si se cuenta con aportaciones de interés como la vacunación masiva antivariólica a nivel internacional.

La trascendencia de las expediciones científicas que se realizaron en España durante el siglo XVIII fue tal, que una de las comisarías de la exposición **Magdalena de Pazzis Pi Corrales**, dedica para su estudio el último capítulo de esta sección, ya que "constituyen uno de los mejores exponentes de la conjunción de elementos que forman el pensamiento ilustrado, pues defienden la nueva forma de pensar y la nueva actitud ante el mundo, es decir, el afán racionalista, el optimismo, el espíritu de observación, el interés por la naturaleza, el utilitarismo y la búsqueda del progreso y de la ciencia".

A este bloque le sucede el amplio catálogo de las piezas que compusieron la exposición, ordenadas nuevamente por temas, "Monarquía, Ilustración y

Reforma", "El progreso científico-técnico" y "Expediciones científicas y coleccionismo". 304 fichas catalográficas constituyen este amplio repertorio de toda suerte de objetos relacionados con la monarquía borbónica y el movimiento ilustrado. Libros, telas, muebles, cerámica, vidrio, armas, además de pintura, escultura y proyectos arquitectónicos, un vasto compendio de piezas que intentan alcanzar la representación más completa de lo que fue y significó la dinastía borbónica para la configuración de la Ilustración española.

Rematan el ejemplar una completa bibliografía y una introducción en inglés.

(MARÍA JESÚS BLASCO)