

Aldana Fernández, Salvador
La Lonja de los Mercaderes

Valencia, Editorial Círculo Rojo - 1ª edición, febrero 2020
83 páginas. 25 Ilustraciones
ISBN: 978-84-1338-693-5

Aunque parezca increíble la declaración de patrimonio mundial de la humanidad del edificio de la Lonja de los Mercaderes, realizada en 1996, no consiguió que se elaborara de inmediato por parte de la administración una pequeña guía orientadora que pudiese ilustrar tanto a los turistas que nos visitan, como a los valencianos de la capital, no siempre conocedores de sus principales particularidades y de las riquezas que encierran muchos de sus edificios.

Realmente la preocupación por nuestro patrimonio arquitectónico no figura en la actualidad entre las principales exigencias de nuestras autoridades culturales, que ni siquiera han conseguido elaborar un completo inventario de los edificios que tanto desde la legislación del patrimonio cultural, como de la urbanística merecen algún tipo de protección. En el caso de la Lonja, este interés, es máximo y la apreciada distinción debería de haber acarreado la obligatoria publicación de la necesaria monografía sobre el tema, al modo, por poner un ejemplo, de los modelos ampliamente difundidos por nuestros vecinos franceses que a través de "Editions de Patrimoine. Centre des Monuments Nationaux" o de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites", con la colaboración de Ministère de la Culture, realizan una encomiable y constante labor de divulgación. En nuestro entorno próximo no se produce desgraciadamente esa situación, y los edificios, o disponen de lujosos textos voluminosos y de alto precio que se usan como regalo en algunas instituciones oficiales, o carecen de la mínima publicación que oriente sobre

las características del edificio explicando tanto su calidad constructiva como, en su caso, sus elementos de mayor interés.

En el caso de la Lonja, esta orfanda bibliográfica, referida a las útiles guías, ha desaparecido este año con la aparición de "La Lonja de los Mercaderes" de Salvador Aldana Fernández, verdadera pauta orientadora "un breve resumen artístico del monumento" en palabras de su autor, en que de forma sencilla, explica y ayuda a entender los "secretos" del importante monumento.

Naturalmente que el edificio levantó la admiración de propios y extraños desde el tiempo de su construcción, y su imagen fue ampliamente difundida en multitud de estampas y grabados entre los que cabe destacar por su amplia difusión, los realizados por Ligier hacia 1805, que sirvieron para la obra de Alexandre de Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* publicada en 1820, o el dibujo de Roberts para el "Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia", publicada por Richard Ford en Londres, en 1845. Con una vocación disciplinar se realizaron los grabados del arquitecto Ramón M^a Ximenez, en 1859, de carácter más técnico, con interesantes secciones que plasman el estado del edificio anterior a la intervención de Aixa a finales del siglo XIX. Desgraciadamente carecemos de documentación gráfica sobre la importante obra de restauración llevada a cabo por el citado escultor.

La Lonja valenciana logró una apreciable difusión en Europa a partir de los artísticos grabados y litografías que po-

pularizaron su imagen, formando parte de la plaza del Mercado o como tema principal del dibujo.

Pero el estudio pormenorizado de su historia no se produjo hasta el año 1847, en que el erudito José María Zaccarés publicó su trabajo "La Lonja de la Seda", en sucesivas entregas, en el semanario cultural "El Fénix", trabajo que influyó sin duda decisivamente en las "guías de la ciudad" que se publicaron en los años sucesivos.

La adscripción a la seda del monumento hizo cierta fortuna, aunque no fue nunca su específica dedicación, apareciendo en la documentación más antigua como Lonja Nova, o de los Mercaderes, que es la denominación escogida por Salvador Aldana.

Ya en el siglo XX, seguramente atraído por el impacto que sin duda produjo la instalación del alfarje de la antigua Casa de la Ciudad en el salón del consulado, un ejemplo pionero de recuperación patrimonial, el arquitecto Luis Ferreres Soler publicaba un magnífico trabajo en la revista de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la que describía la Lonja como "de los más notables y hermosos monumentos de la ciudad", reflejo fiel de la importancia de su antiguo comercio y subrayaba su interés "desde el punto de vista artístico, por la inspirada composición, bello efecto de conjunto, aceptada disposición, bien entendida combinación de masas, esbeltas proporciones, elegancia de los trazados y rica ornamentación".

Su texto, claramente orientado hacia la concepción arquitectónica del recinto,

adopta un lenguaje mucho más técnico, no exento de cierta actitud crítica como la desaprobación del pavimento utilizado en la última restauración, que no duda en calificar de “sensible falsificación”. El texto se complementa con un cuidado reportaje fotográfico, que recoge las principales particularidades del monumento.

Una visión más generalista y con voluntad divulgadora fue la publicada por el escritor y erudito valenciano Francisco Almela y Vives “La Lonja de Valencia” dentro de la colección de monografías de “Valencia Atracción. Arte y Turismo de la Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo”, en 1935, en la que ya había publicado cinco años antes una monografía sobre las Torres de Serranos. La publicación, debidamente documentada, incluía una importante aportación fotográfica tanto de antiguos grabados como fotografías de su estado actual.

Ya a finales del siglo XX se publica la primera monografía sobre la Lonja, “La Llotja”, fruto de una larga y específica investigación, debida a Salvador Aldana (Madrid, 1928) y editada en dos volúmenes por el *Consorci d’Editors Valencians*, en 1988. en la que los datos ya no son copia de anteriores publicaciones, sino que proceden de fuentes primarias: *Manuals de Consells* o *Libres d’Obra de Llotja Nova*, que se conservan en el Archivo Municipal de Valencia. La publicación aportaba como novedad interesantes fotos en color, un apéndice documental con numerosos documentos inéditos, relación de profesionales que trabajaron en el edificio, relación de materiales empleados, una extensa bibliografía y prácticos índices onomástico-temático de términos técnicos o toponímico, que facilitaban la consulta del texto.

Esta publicación no era sin embargo fruto de una dedicación ocasional del

autor que ya había acometido con anterioridad el estudio de diversos aspectos parciales sobre el edificio como “El lenguaje simbólico en la escultura de la Lonja de Valencia” Goya número 119, Madrid 1976. “Simbología de la Lonja de Valencia”, en *Temas Valencianos* nº 5, Valencia 1977. “Las gárgolas de la Lonja de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia 1984, “El programa iconográfico de la capilla de la Lonja de Valencia” *Archivo de Arte valenciano*, 1985 como “Un proyecto de arquitectura militar para la transformación de la Lonja de Valencia en el siglo XVIII”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1989.

Un resumen razonado de sus investigaciones sobre La Lonja fue publicado con gran éxito en el año 1991 por el Consell Valencià de Cultura en su serie *Minor*, que obligó a una segunda edición tres años más tarde.

Ya en el siglo XXI han seguido apareciendo aportaciones de indudable interés como el catálogo que Arturo Zaragozá y Mercedes Gómez-Ferrer realizaron para la exposición “Pere Compte, Arquitecto” –publicación institucional, con seis prólogos– en 2007, y documentación gráfica de Joaquín Bérchez

Al propio Bérchez se deben las excelentes fotos del lujoso volumen, no por ello exento de interés “Lonja de Valencia, Patrimonio de la Humanidad”. Con textos del mismo Bérchez y de Mercedes Gómez-Ferrer y diseño gráfico de Marisa Gallén, en 2013, libro-regalo corporativo, cantos dorados y encuadernado con tapa dura forrada de tela con relieve histórico –alusión a la seda–, de incierta difusión.

Con estos antecedentes, a los que cabría añadir los trabajos de la postrera restauración llevada a cabo por los arquitectos Manuel Ramírez Blanco y Javier Benlloch entre 2003 y 2008, publicados por el Colegio de Arquitectos de

Valencia, con texto de Manuel Ramírez, dentro de su colección Patrimonio Monumental, en 2008, se presenta la obra que hoy comentamos, cuya primera edición salía a la calle en febrero de 2020, poco antes del paréntesis que supuso el confinamiento obligado por la pandemia del coronavirus.

La publicación, impresa en papel ecológico, con gran economía de medios, es de notable austeridad y manifiesta una clara impronta funcional. Pensada como compañera de viaje, de fácil manejo, sus setenta y nueve páginas, unidas por un discreto alambre en espiral, formato apaisado, de 152 x 210 mm y 25 imágenes debidas a su autor introducen al interesado en el complejo mundo del edificio, repleto de significados que, con clara vocación didáctica, se van describiendo a lo largo de sus páginas, con un texto conciso, que expresa con claridad y precisión –como corresponde a su condición de escritor– los diversos aspectos que conforman la Lonja.

Dada la trayectoria profesional del autor, cabe señalar que no nos encontramos ante un texto ocasional sino ante una magnífica síntesis de prolijas investigaciones que, tras un proceso de decantación, configuran una visión personal del edificio y de su historia, poco frecuente en las guías al uso.

Ausente de culteranismos, con un lenguaje directo y preciso los lectores interesados encontrarán en “La Lonja de los Mercaderes” multitud de respuestas a las cuestiones que, en una visita sosegada, se les pueda suscitar.

En resumen, un magnífico ejemplo que esperamos que fructifique y pueda servir de pauta para explicar a los interesados los principales monumentos de nuestra ciudad.

Francisco Taberner Pastor
Doctor arquitecto y académico



Galduf, Manuel (director de orquesta).
Jove Orchestra de la Generalitat Valenciana
Comentarios a composiciones de música española contemporánea.

Compact disc con grabaciones musicales de compositores contemporáneos valencianos. Recopiladas en 2019.

El director, la orquesta y el programa

Como indica el título, este escrito contiene un breve comentario a las obras integradas en el disco grabado por la Jove Orchestra de la Generalitat Valenciana, creada por el maestro D. Manuel Galduf Verdeguer en 1998 y dirigida por él hasta 2017. Asimismo, se incluyen otras piezas interpretadas bajo su dirección por la Nüremberg Symphoniker y la Orquesta de Valencia.

El disco contiene: “Ecos de la Alhambra” del compositor y médico Luis Sánchez Fernández (1907-1957); “La oración del torero” y las “Danzas fantásticas” del sevillano Joaquín Turina (1882-1949); la obra de Salvador Giner (1832-1911), “Es chopà hasta la Moma”; “El gato Montés: Pasodoble”, por el que es popularmente reconocido su autor Manuel Penella (1880-1939); y finalmente, “Zapata, Imágenes para orquesta” del compositor contemporáneo Leonardo Balada (1933-). Esta grabación puede enmarcarse en un hecho musical del mayor interés sociológico que se produce en las ciudades valencianas. Se trata del desarrollo de las Sociedades Musicales, configuradas por diversos fines en orden al desarrollo del arte musical: la enseñanza, la difusión de las composiciones de distintos autores a través de conciertos públicos, la celebración de certámenes que originan una competencia muy eficaz como estímulo para la realización de los objetivos de estas instituciones.

Uno de los ejemplos más brillantes de esta excelente labor la tenemos en Llíria, llamada por eso “Ciudad de la Música”. Las dos bandas constituidas en esta ciudad, “Primitiva” y “Unión Musical”,

acapararon los primeros premios de certámenes nacionales e internacionales, en los que compiten y a los que acuden también a petición de los organizadores de los mismos. En ese ambiente musical liriaño y en el Conservatorio de Valencia fue alumno distinguido y predilecto Manuel Galduf, quien después ampliaría sus estudios con maestros ilustres en centros extranjeros, lo que a su regreso le permitió obtener resultados favorables en cuantas oposiciones concurrió.

Después de su actuación docente en el Conservatorio de Sevilla obtuvo la cátedra de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde ha extendido su actuación a otros ámbitos. Su larga presencia al frente de la Orquesta Municipal Valenciana configura una de las etapas más brillantes y estables de esta magnífica agrupación, con la que ha interpretado programas interesantes y de gran novedad, contribuyendo así a la educación musical del público valenciano, muy asiduo a sus conciertos. Además, es preciso subrayar su trabajo en el origen y desarrollo de la Jove Orchestra de Valencia, a través de la cual se han formado excelentes músicos y se ha impulsado la creación de numerosas composiciones escritas por autores de diversos países, ya que no pone límites a su labor de enriquecimiento del arte sinfónico.

Me gustaría destacar el acierto de Galduf en la selección de las obras incluidas en el disco comentado en estos apuntes. Puede reconocerse en ellas una expresión de la llamada música nacionalista, que surgió en el siglo XIX en la escuela musical rusa: la constitución del famoso “Grupo de los cinco” influyó en la forma-

ción de “grupos” semejantes en muchas naciones. En España, en la década de 1930 hubo jóvenes artistas que aspiraron a formar instituciones artísticas como cauce para imponer socialmente esta inter-cooperación, que encontraba un poderoso antecedente en el mencionado grupo ruso; si bien no tanto en la estética cuanto en el funcionamiento, ya que en sus creaciones musicales se abrieron más bien a otras influencias, especialmente del impresionismo francés y del vanguardista expresionismo centroeuropeo.

Por otra parte, las ideas entonces ampliamente difundidas sobre las aspiraciones independentistas de las naciones —con tanta fuerza en la Alemania y la Italia de aquella época— influyeron también en el arte, cuyos representantes veían en las músicas tradicionales una fuente temática de diferenciación y afirmación.

La cultura de los músicos valencianos de esa etapa se caracterizó por la apertura tanto hacia la historia de su propia tradición renacentista y barroca como a todas las innovaciones de la cultura contemporánea universal. Por eso no es de extrañar que se constituyeran como un “grupo musical” propio dentro de España, más allá de un nacionalismo propiamente tal. En su origen se observan diversos factores. Por un lado, la investigación musicológica de los compositores Ginés Pérez y Juan Bautista Comes, de la gran escuela polifónica del Renacimiento y Barroco. Por otro, influyó el hecho afortunado de que, ya en el siglo XX, la música valenciana contara con maestros como Eduardo López-Chavarrí Marco y Manuel Palau, abiertos a esta tradición y a las novedades universales de la época, como reflejaron en su tarea

de creación artística y en su trabajo de docencia y crítica.

En el comentario nos referiremos de modo particular a los “Ecos de la Alhambra”; a continuación se presentan las composiciones de Turina y Penella relacionadas con el toreo; para terminar con breves glosas a “Es chopà hasta la Moma”, escrita por Salvador Giner, y a “Zapata, Imágenes para orquesta”, de Leonardo Balada.

“Ecos de la Alhambra” - Luis Sánchez (5 minutos 20 segundos)

Por edad, Luis Sánchez (1907-1957) formó parte de este “Grupo de Jóvenes” e inquietos músicos valencianos, paralelo al de los representantes de las otras artes. Sin embargo, la vida impone sus derroteros. Al obtener la cátedra de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Málaga, Sánchez tuvo que trasladar su actividad a esta ciudad andaluza, separándose del grupo valenciano del que había formado parte. De modo semejante a los maestros del grupo ruso de los cinco, Luis Sánchez no concibió la música como dedicación exclusiva, puesto que, además de compositor, era médico y, por oposición, médico forense. Sin embargo, esta actividad no le impidió su vocación musical.

“Ecos de la Alhambra” fue estrenada en 1926 por la Banda Municipal de Valencia. La compuso primero para piano, cuya partitura manuscrita tuvo la gentileza de regalarme con dedicatoria cuando coincidimos en la realización de las citadas oposiciones a cátedra de Estética e Historia de la Música. En esa ocasión me informó sobre las interpretaciones de diversas obras ofrecidas por su esposa, Elena Cuñat, que fue pianista relevante. La obra de Luis Sánchez asume el nuevo concepto tímbrico y formal aportado por el nacionalismo y el impresionismo. Sin embargo, ya la misma denominación de esta obra pone de manifiesto su adscripción a un movimiento histórico-

cultural, no simplemente circunscrito a la expresión de un costumbrismo popular. Al principio, la partitura presenta una disposición tímbrica de metal y cuerda en doble textura de violonchelo y violín que, por su bello efecto cromático, constituye una hermosa estampa sinfónica que predispone al oyente a escuchar este hermoso nocturno granadino. Más adelante, esa deliciosa estampa inicial se encamina hacia una mayor intensidad vibratoria, como expresión del humanismo apasionado de la fiesta andaluza nocturna. De esta manera, la sensibilidad de Sánchez enunciada en la apertura de los primeros compases deviene en una complejidad tímbrica que muestra su talento, a través de un brillante sinfonismo que anima la atención del oyente y lo traslada a un rutilante andalucismo exultante en el ritmo, animado por la catalización de los efectos del vino de la tierra, en el que se coordinan el órgano bucal de la expresión con los choques digitales de las extremidades superiores y el movimiento de los pies. Se concentra la melodía en expresión rítmica, que convierte los pies embotados en instrumentos que amplían los registros tímbricos. Sin embargo, Luis Sánchez evitó la confusión entre música y danza característica del flamenco que, en cambio, ha inspirado a otros compositores o maestros, como puede reconocerse en la tercera de las “Danzas fantásticas” de Turina, “Orgía”, también incluidas en esta grabación.

La personalidad de las primeras páginas de esta obra trasciende la simple referencia a maestros como Palau y Turina, aunque se reconoce la incidencia que tuvo en su espíritu el fuerte carácter temático de “Orgía”, del maestro sevillano, o en la armonía en series de acordes que aumentan el efecto final de la obra.

La versión de Galduf muestra el influjo del impresionismo en Sánchez, a través de su maestro D. Manuel Palau, quien tuvo relación epistolar frecuente con los

grandes compositores franceses de la época, especialmente, según me informó personalmente, con Maurice Ravel, cuyas brillantes orquestaciones influyeron en cierta medida en el maestro de Moncada y en sus discípulos. Por eso, las obras de Palau y sus alumnos son admirables en sus disposiciones tímbricas, como se pone de manifiesto a través de la magnífica interpretación de Galduf, que subraya la expresiva disposición coloquial de los planos instrumentales creados con tanta belleza acústica por Sánchez, ya sea en opulentas o delicuescentes combinaciones tímbricas.

La inspiración en la arquitectura de la Alhambra pone de manifiesto el paralelismo entre las artes, que puede influir en la expresión formal de las distintas obras. Por ejemplo, los aspectos más característicos del lenguaje decorativo de la Alhambra, tan significativo de la fantasía creadora de los maestros árabe-españoles, pueden encontrar comparación en los diseños melódicos curvos de la composición. La notación de estos movimientos circulares reiterativos manifiesta una relación figurativa con las estructuras sucesivamente repetidas de esas edificaciones. Sánchez ha visto muy bien esta posibilidad y la aplica con suficiencia y buen gusto. “Ecos de la Alhambra” incluye diseños anulares, entre los que destacan los interpretados por la trompa, lo cual constituye una novedad en la expresión de este tema; y también se encomiendan a los violonchelos en bien diseñada escritura de progresiones melódicas y notas mantenidas, combinando desde el principio melodía, ritmos de danza y series de acordes. La continuidad entre la cuerda grave y aguda completa el efecto de este registro tímbrico.

La obra se introduce con la sucesión de melodías, a veces apasionadas pero siempre con una personalidad cantábil que evoca la *música* contenida en la di-

versidad del dibujo de la Alhambra, con la estructura específica que expresa el alma árabe proyectada en los diseños de jardines y murales. En la partitura de Luis Sánchez los cortes y los deslizamientos melódicos evocan tanto la imaginación plástica del lenguaje arquitectónico como el poético, ya que arquitectura y música se transforman en fantasía poética con gran variedad de diseños melódicos, como versos de las estrofas de un poema.

La riqueza tímbrica y el dominio instrumental convierte cada sonido en voz, con momentos de delicioso color sonoro que sólo la música puede producir. Pero no se trata sólo de paganismo flamenco o de sensorialidad árabe. También, sobre todo al final, se insinúa un melodismo litúrgico. Toda la obra discurre con creatividad y sabiduría técnica, que Galduf resalta en la función de cada instrumento y en la belleza impresionista del delicioso conjunto sinfónico.

En “Ecos de la Alhambra” el andalucismo está encomendado a distintos registros de la cuerda, cuyo carácter monódico deslizante constituye la expresión directa de la afectividad. El discurso lírico de la cuerda y la separación de semiperíodos con la energía del pizzicato hacen que las gradaciones de intensidad consecutivas acentúen el expresionismo de la voz en la versión sinfónica del canto.

En esta obra, como se ha mencionado, se hace presente la asimilación de un estudio profundo de las tres “Danzas fantásticas” de Turina. La reunión de estas obras en una misma grabación manifiesta su interacción estética y permite reconocer vínculos, aunque es preciso destacar la singular personalidad del sinfonismo de Turina; igualmente hay que señalar que, no obstante las influencias, Luis Sánchez fue maestro de sí mismo en las páginas de su discurso sinfónico. Manuel Galduf interioriza el talento y la sensibilidad de Sánchez al sacar del

ostracismo esta composición. Su interpretación muestra que un profesor de Historia de la Música en el Conservatorio es músico antes que erudito. En este sentido, mis actuaciones pianísticas tuvieron tanto o mayor alcance que las clases, especialmente cuando pude ofrecer a D. Eduardo López-Chavarri Marco, maestro de los profesores españoles de Estética e Historia de la Música, el modesto homenaje de la ejecución de su hermoso “Concierto para piano y orquesta de arco”, y sus piezas para piano solo: exponente de lo que pudo haber sido un auténtico nacionalismo valenciano.

Las reacciones favorables del público ante las sucesivas programaciones de esta obra de Sánchez manifiestan la admiración al talento y el esfuerzo creador del compositor. Luis Sánchez no se ha limitado a demostrar la posibilidad de establecer una correspondencia entre las artes, sino que ha conseguido expresar desde la música el nocturno granadino, vivido en el incomparable ambiente de la Alhambra. Por eso la obra ha podido titularse, además de “Ecos de la Alhambra”, “Ecos *desde* la Alhambra”.

“La oración del torero” y “Danzas fantásticas” - Joaquín Turina (5 minutos 50 segundos). “El gato Montés, Pasodoble” - Manuel Penella (3 minutos 30 segundos)

Corresponde ahora mostrar la relación que guarda la música con el arte del torero, lo que permite reconocer el acierto de Galduf al incluir algunas partituras taurinas entre estas grabaciones. Se trata de composiciones que ponen de manifiesto la integración de la música en el espectáculo, lo que suscita la cuestión de la correlación entre las distintas artes que intervienen y acompañan la actuación del diestro: la arquitectura de la plaza, el colorido de los trajes, la disposición y figuración de la cuadrilla en las distintas fases de la corrida, etc. Como

puede observarse, se trata de un tema de gran actualidad en nuestros días, en que se discute de forma apasionada la legitimidad del arte taurino.

La práctica taurina figura en el desarrollo histórico de la cultura popular hispana, con capacidad de integrar otras artes como la música, que en cuanto componente del espectáculo, adquiere un significativo protagonismo social.

Turina vivió en Sevilla tanto el ambiente taurino como el esplendor de la cultura hispalense. El compositor siente y expresa en esta obra el aliento de la ciudad y del Guadalquivir, que le inspiran una de las páginas más bellas del impresionismo musical. Y así como su “Canto a Sevilla” es cúspide del lied sinfónico español, la tercera de las “Danzas fantásticas” constituye una cumbre de la expresión orquestal del flamenco, cuya energía vibratoria y rítmica ponen de manifiesto la fuerza inspirativa del alma andaluza.

Esta composición constituye un ejemplo claro de la importancia de la música española en el nacionalismo. Como, por otro lado, viene corroborado por las “Canciones españolas” y el arte sinfónico de la “Noche en los jardines de España” de Manuel de Falla, ambas en la cima de la música europea de aquel momento.

En las partituras de esta época desemboca el esfuerzo creador de los siglos anteriores, desde el impulso que dio el barroco al arte instrumental hasta las maravillosas orquestaciones impresionistas, poniendo de manifiesto la capacidad creadora del músico europeo, que se expresa en un prodigio de sensibilidad y de belleza acústica. Las grandes realizaciones del sinfonismo romántico —en el cual se puso de manifiesto que la genialidad de Beethoven había abierto caminos sin cerrar puertas— prestaron vigor a las nuevas escuelas y formulaciones estéticas de los comienzos del siglo XX. Es maravilloso comprobar el desarrollo

del lenguaje instrumental y observar su continuo enriquecimiento hasta nuestros días. Paganini hizo evolucionar la técnica de los instrumentos de cuerda, de la que se beneficiaron los conciertos románticos; la continuidad melódica de los timbres de cuerda en alternancia con los pizzicatos perfeccionaron el lenguaje orquestal con efectos imprescindibles y posibilidades inimaginables en los tiempos anteriores. Asimismo, la sensibilidad y complejidad del sinfonismo impresionista o la multiplicación de tonos y ritmos en la producción de las vanguardias muestran la validez del antiguo proverbio “la historia es maestra de la vida”, ya que cada generación hereda las contribuciones de las anteriores y las hace crecer con su propio talento creador.

En este curso histórico de enriquecimiento del arte musical se sitúa la aportación de Joaquín Turina. Las “Danzas fantásticas” son probablemente su obra más conocida. Escrita originalmente para piano, más tarde hizo una versión para orquesta que es la que comentamos aquí. Incluye tres piezas: “Exaltación”, jota aragonesa, “Ensueño”, un zortziko vasco, y “Orgía”, una farruca andaluza. Esta última es la que ha adquirido más fama y con frecuencia se interpreta por separado.

En “Orgía” observamos una serie de diseños de flamenco doliente muy apropiado a la cuerda. No es que el tema flamenco inspire inmediatamente la composición, sino que se lleva a la orquesta con fantasía.

La obra está concebida como una sucesión de planos sonoros que pone a prueba la sensibilidad orquestal del autor y del intérprete. En ella siempre actúa un fondo de melancolía que discurre entre las vibrantes interrupciones. El ritmo vacilante viene interrumpido por la fortísima y decisiva intervención del viento que introduce los cambios en la danza, articulando diferentes episodios de pal-

pitante textura de ballet donde se conjugan los ritmos populares de distintas regiones. El acorde enérgico que separa repentinamente la melodía en distintos periodos se resuelve a continuación en un lenguaje apasionado que la cuerda convierte en expresión poética.

Tal lenguaje de amplia plantilla instrumental, así como la aparición de motivos de “Orgía” en las otras dos danzas, las unifica convirtiéndolas en una forma sinfónica de canto y baile. Pero la unidad de las tres danzas en una misma obra no es anecdótica, no procede tanto de la repetición temática cuanto de la cohesión estilística de los procedimientos de escritura. Desde el final de “Orgía”, las tres “Danzas fantásticas” adquieren cohesión entre ellas. Por la unidad estilística e incluso a veces temática, las tres constituyen una sola y bien conjuntada obra, aunque se distingan por el motivo aragonés de una de ellas frente al vasco y el flamenco de las otras dos. Y de fondo cabe percibir la inspiración taurina de las tres, que consiente su interpretación como un poema expresivo del mundo del toreo, drama y poema al mismo tiempo; lo cual permitiría entenderlas como una “sinfonía taurina”, ejemplo de música nacionalista escrita con lenguaje universal y profundo.

En “La oración del torero”, en cambio, Turina expresó otra faceta que se impone en el toreo: la experiencia de la limitación del hombre, que justifica el deseo del diestro de acudir a la oración antes de la faena. Aquí es el sentimiento del torero ante la posibilidad de la muerte, y no la brillantez de la corrida, lo que inspira la expresión musical del festejo. Incluso la voluntaria reducción tímbrica de la partitura responde a la observación de la doble dimensión de la vida humana, potencialidad artística y conciencia de finitud, que en este caso el torero resuelve en súplica por el feliz desarrollo de su arte en la corrida.

En la composición se vincula la fiesta con la dimensión sobrenatural del ser humano. Se impone desde el principio el sentido religioso e imprecatorio del comienzo de toda corrida. El torero es consciente del peligro que asume. Por eso, la ansiedad ante el inmediato enfrentamiento con la muerte se resuelve en petición de ayuda, como expresión de su vocación de eternidad. En esta obra, el compositor combina el lirismo de la oración con la expresión de la virilidad y la energía de la fiesta. La elección de una plantilla de cuerda no disminuye el vigor del discurso: Galduf destaca los distintos planos sonoros que pueden encerrar un mismo timbre. Pero por encima de todo coinciden en esta obra factores hispanos: Semana Santa y toros. Liturgia y fiesta.

Por su parte, el pasodoble de “El Gato Montés”, de Penella, se manifiesta como una especie de obertura taurina donde se funde la pasión flamenca con el drama formal de la lucha del hombre en su dominio de la naturaleza, que le acarrea el riesgo de la muerte. El fuerte taconeo de algunos episodios estructura el enfrentamiento musical entre ambos. Estas definiciones rítmicas recuerdan que el arte surgió en Europa desde el principio griego del ritmo en la música, la poesía, la plástica o la danza.

Galduf se interesa por desvelar esencias, no por obtener ampulosas sonoridades que oculten la trayectoria del discurso; por destacar la liricidad y poesía expresadas en la esteticidad del lenguaje, no en la opacidad de la excesiva intensidad, que convierte el regalo de la sonoridad en tormento para el oído y la percepción de la belleza.

“Es chopà hasta la Moma” - Salvador Giner (8 minutos)

Salvador Giner (1832-1911) no sólo fue un músico valenciano, sino una verdadera institución en la historia de la cultura

de esta región. Su actuación se proyectó en el doble ámbito de la composición y de la docencia, dejando en ambos el impacto de su talento. A través de la dirección del Conservatorio de Música de Valencia puso los cimientos de la importante labor docente desarrollada por este centro en el siglo XX.

Su aportación se fundamenta en la asimilación de la mejor tradición musical valenciana: la que tuvo su momento más brillante en la polifonía de los siglos XV a XVII. Giner recogió esta tradición en el siglo XIX a través del maestro Pérez Gascón (quien tiene placa de recuerdo en el salón de actos del Conservatorio valenciano). Se explica así que cultivara con tanta dedicación y éxito la música religiosa. D. Eduardo López Chavarri-Marco me informó que las comunidades religiosas valencianas le pedían a Giner que compusiera obras para las distintas partes de la liturgia.

Sus obras han sido interpretadas sin solución de continuidad por las orquestas de la capital y, en las correspondientes transcripciones, por las Bandas de la Comunidad. Tienen también el mérito de haber representado en Valencia las tendencias estéticas y formales de la época. Giner cultivó, por ejemplo, la música teatral a través de óperas cuyos temas bíblicos superaron la temática cortesana de la época barroca. Respecto de la música instrumental, desarrolló con motivos populares valencianos la estética descriptiva del poema sinfónico, con obras que alcanzaron popularidad y se interpretaron a través de los años, formando parte del repertorio sinfónico de los conciertos con gran aceptación. De esta manera contribuyó a la difusión del sinfonismo orquestal que tuvo lugar en el siglo XIX, insertándose en las corrientes estéticas vigentes en la música europea de la época, con el mérito de expresarlas con criterio claramente valenciano.

La obra “Es chopà hasta la Moma” su-

pone una novedad respecto a la estética romántica, tanto en la temática como en su resolución rítmica. Más que un ejemplo del poematismo musical del siglo XIX, es una partitura en la que se preludia el posterior nacionalismo musical. Toda ella está realizada sobre motivos populares valencianos. Incluso podría decirse que se trata de un nacionalismo literal, ya que se recogen con mucha fidelidad temas y ritmos de las danzas tradicionales de esa zona.

Giner ha sabido destacar el carácter cantabile de la danza valenciana. Los instrumentos solistas exponen con gran expresividad las melodías; y se ven apoyados con la intervención de toda la orquesta, alternando formas concebidas con ritmo preciso y bellas secuencias armónicas. Es notable la riqueza tímbrica que proporciona la participación del grupo de viento; y la variedad métrica que se sucede en la partitura, con la progresión de ritmos bien caracterizados y definidos, en la que adquiere un papel destacado la percusión.

Otro de los aspectos que destacan es la unidad temática de la obra, centrada en la expresión de los distintos elementos de la fiesta. Los intérpretes han sabido resaltar y poner de manifiesto la alegría y el colorido festivo que transmite la composición.

“Zapata, Imágenes para orquesta” - Leonardo Balada (18 minutos)

La trayectoria creadora y vital de este compositor podría servir de ejemplo para las teorías sobre la relación entre arte y sociedad tan difundidas en su tiempo. Algunos factores influyen en su periplo artístico. Su nacimiento en Barcelona –entonces quizá la ciudad de España más abierta al mundo exterior– se proyectará en el carácter marcadamente internacional de su biografía y de su obra. También es preciso mencionar la Sociedad del Liceo en la capital catalana. Dos acti-

vidades que distinguen a esta Sociedad pudieron favorecer a Balada: primero el Conservatorio, en el que se formaron bastantes generaciones de músicos. Conciertos, interpretaciones, ciclos de ópera han acentuado siempre la función didáctica de esta magnífica institución, cuya escuela de música fue oficialmente reconocida como Conservatorio Superior en 1939. Barcelona fue también sede de un espléndido florecimiento de todas las otras artes en la primera parte del siglo XX, particularmente de la pintura. Estos artistas se relacionaron con las corrientes artísticas universales en la época, abriéndose a los movimientos extranjeros más representativos de las vanguardias. En la Europa de París, Berlín y Madrid, fundamentada en la Antigüedad grecorromana, se alcanzaba la culminación de las tendencias artísticas del Renacimiento y el Barroco con el nacimiento de las vanguardias; estos movimientos, así como el impresionismo, no se explican sin el antecedente del Barroco y del romanticismo. Pero Balada acertó a comprender que en su tiempo –especialmente desde el final de la primera Guerra mundial–, el centro del desarrollo científico y artístico se estaba desplazando de Europa a Norteamérica, donde además irrumpía con carácter universal el arte cinematográfico, que incluía la participación de la expresión musical. Balada vio con claridad que la hora de París había pasado y fue el primer músico español que se vinculó con el nuevo centro de cultura, no sólo en el ámbito del estudio sino también en el de la creación. Se formó con maestros como Copland, Joio o Markevitch y se incorporó al movimiento musical de la vanguardia norteamericana. Fue aceptado como profesor de composición en la Walden School.

En su obra “Zapata. Imágenes para orquesta” lleva a cabo una compleja elaboración de motivos del folklore mejicano. El primer movimiento presenta un cálido



El compositor y maestro Joaquín Rodrigo en la grabación de un concierto de piano en Valencia en 1996, ante la presencia del Director de Orquesta Manuel Galduf y del pianista Joaquín Achucarro. (Fotografía: Antonio Díaz).

diálogo entre la cuerda, el viento y la percusión, en acelerado crescendo hasta la apoteosis que da paso a la siguiente escena. A continuación ofrece un juego de temas populares apenas esbozados y entremezclados en alegre sobreposición, como una rápida conversación temática que ofrece instantáneas simultáneas de distintos ángulos de la fiesta. Esta ágil sucesión e integración de melodías parece ensamblar la temporalidad de la música con la espacialidad pictórica: las diferentes escenas están presentes a un tiempo ante el oído, unificadas por la imaginación del oyente de modo semejante a un cuadro que el ojo contempla unitariamente. Las estampas desenfadadas vienen interrumpidas por un intermedio apasionado en el que adquieren sucesivo protagonismo los timbres del viento y la cuerda, y desemboca de nuevo en el brillante final.

Puede afirmarse que esta partitura de Balada significa una exaltación cromática de la polifonía. En ella viene acentuada la

orquestra de Debussy; expresado pictóricamente, se diría que su composición es una extraordinaria intensificación del cromatismo impresionista.

Epílogo

En conjunto, las grabaciones analizadas informan sobre distintos aspectos cultivados en una época semejante y trascienden, por otro lado, los criterios estéticos, políticos y culturales valencianos. Para estudiar el arte del principio del siglo XX es indudable el valor de algunos movimientos musicales, grupos de músicos, diversos programas y la difusión de estilos como el impresionismo y los nacionalismos, que con sus novedades anuncian la inmediata erupción del espíritu de las vanguardias y la reacción frente a aspectos del lenguaje tradicional o simplemente anterior, como decisión de superar definitivamente el romanticismo y el wagnerismo. Si bien no se pierde el legado de estas corrientes en cuestiones como las armonías y la instrumentación.

Por su parte, la magnífica Orquesta Joven dirigida por D. Manuel Galduf representa de forma original y brillante la actividad musical que contribuye a caracterizar la cultura y laboriosidad valenciana. Bien merecen la felicitación de los que nos beneficiamos de sus esfuerzos y actuaciones. Al honrarlos, la sociedad se educa y se enaltece, y las autoridades que apoyan sus actividades cumplen con la mayor eficacia sus obligaciones de perfeccionar y hacer felices a sus pueblos. Sólo con una visión miope se ha podido en algún momento oponer arte, técnica y ciencia. Es admirable el testimonio que la Orquesta Joven de Valencia ha podido dejar de un período de la música valenciana para la historia.

Francisco José León Tello

Académico de Honor de la Real
Academia de Bellas Artes
de San Carlos.



GARCÍA BAÑO, Ricardo. Prólogo de CALVO LÓPEZ, José
Arcos en esquina en el Renacimiento español.
Función, forma y construcción

Universidad de Murcia, 2019
475 páginas con numerosas ilustraciones a color
ISBN 978-84-17865-32-0

Hace algunos años, antes del actual desarrollado internet, es decir, en otra época del mundo, un colega siciliano me escribió pidiéndome información sobre vanos en esquina en España. Le dije que era un tipo relativamente abundante pero que no conocía ninguna publicación seria sobre el tema. Recogí lo que tenía a mano y se lo envié. Me respondió entusiasmado, a la vez que sorprendido, que un fenómeno tan particular y tan relevante no hubiera motivado un estudio específico en España. Afortunadamente Ricardo García Baño nos ha sacado de esa vergüenza gracias a un libro necesario, útil y bien construido.

Ricardo García Baño es arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (1975); Máster en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural por la Universidad de Murcia (2013) y Doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cartagena (2017). Es profesor asociado en la Universidad Politécnica de Cartagena y pertenece al grupo de investigación de Historia de la Construcción de la citada universidad, desde donde ha participado en diversos proyectos con investigadores de otras universidades. Ha sido responsable de actuaciones de rehabilitación del Patrimonio arquitectónico en la Comunidad Autónoma y del Ayuntamiento de Murcia

El libro era necesario porque los arcos en esquina son un tipo arquitectónico y constructivo peculiar del Renacimiento Español. Sin embargo, hasta el momento no se había realizado un estudio en profundidad que afrontara la aparición y el desarrollo de los arcos en esquina desde los distintos aspectos que inciden en su presencia en los edificios renacentistas españoles. Los arcos en esquina y rincón son muy frecuentes en España durante los siglos XVI y XVII, mientras que su presencia al norte de los Pirineos es prácticamente inexistente. El autor despliega un amplio panorama que abarca desde el primer arco en rincón realizado por el maestro Baldomar en la catedral de Valencia hasta los elaborados diseños y trazas del siglo XVIII. Aparecen en numerosas ocasiones en los balcones de los palacios y casas señoriales en gran parte de la geografía española, ya sea por motivos defensivos, para dominar visualmente ambos frentes; como elemento ornamental a la moda; como signo de ostentación o por cuestiones de carácter compositivo, ante la imposibilidad de materializar un eje con visión lejana en las reducidas dimensiones de los entramados urbanos, desplazando a la esquina el elemento representativo de la fachada.

El libro es asimismo de gran utilidad ya que en este trabajo se han localizado y

analizado el mayor número posible de arcos construidos, se han identificado y estudiado las distintas características, variables, y peculiaridades a las que responden, se han establecido las distintas tipologías en las que se pueden encuadrar y se ha formulado la correspondiente clasificación. Evidentemente no se trata de una relación exhaustiva, pero si se ha pretendido recopilar una cantidad lo suficientemente significativa, perteneciente al mayor ámbito temporal y territorial posible. Y a la que, como indica el autor, en el futuro se podrán ir adicionando nuevas piezas. El capítulo sexto, que lleva por título "Los ejemplos construidos y sus tipologías" se desarrolla a lo largo de 277 páginas y recoge un extenso catálogo de más de un centenar de ejemplos. Las ilustraciones permiten su adecuada comprensión. Resulta admirable el trabajo de campo realizado, sin el cual este libro no podría haberse realizado.

Puede decirse también que el libro está bien construido porque, en el campo de la teoría, se ha abordado el estudio de las trazas de los arcos en esquina. En este sentido se han analizado las relacionadas con la apertura de huecos en la intersección de muros contenidas en el conjunto de tratados y manuscritos de cantería de los que se tiene conocimiento, con especial incidencia en los aspectos

tos relacionados con la estereotomía de la piedra. Esta circunstancia se estima decisiva en la materialización constructiva de los modelos. También se ha realizado una lectura transversal de todos ellos y se han establecido las vinculaciones, ya sea por analogías o por diferencias, con los ejemplos contruidos. El capítulo quinto; “ Los modelos teóricos, Trazas en los tratados de cantería” recoge detenidamente estas trazas y analiza las estrategias propuestas por los tratados para afrontar la apertura arcos en el encuentro de los muros, la diversidad de variantes empleadas y el análisis de sus aspectos geométricos. Se han realizado modelos tridimensionales de piezas significativas que permiten estudiar con detalle las trazas, los procesos de generación de las superficies de intradós, de las juntas entre las dovelas y el planteamiento de cara a la labra.

Cabe recordar que los tratados y manuscritos españoles de cantería de la Edad Moderna ofrecen numerosas trazas para la resolución constructiva de este problema. De su importancia y del valor simbólico que recibe puede recordarse una observación ya realizada por el autor, junto con el autor del prólogo, en un breve pero incisivo artículo anterior.¹ “El modo en que los tratadistas abordan el dibujo de las trazas referidas denota la importancia de valorar el elemento de esquina entendido unitariamente y como portada, pues en todas

ellas se dibuja la planta girada para que la bisectriz entre los muros quede alineada con el eje del folio, mientras que en el alzado se refleja la proyección oblicua de las embocaduras antes que el propio alzado de las testas. Es decir, en estas piezas lo esencial es la vista diagonal sobre la pieza, por encima de la configuración de sus paramentos”.

No obstante, no puede acabar de reseñarse este libro sin hacer referencia a otra investigación del mismo autor, Ricardo García Baño, dirigida por el autor del prólogo del libro, José Calvo López. Me refiero a la Tesis doctoral leída en 2017 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación de la Universidad Politécnica de Cartagena. La Tesis lleva por título “El Manuscrito Mss 12686 de la BNE”, y recibió la máxima calificación. Yo tuve la suerte de formar parte del tribunal y puedo dar fe de la excelencia de la investigación realizada.

El libro que nos ocupa es, en parte, desarrollo de la Tesis. Al menos del análisis sistemático de la tratadística sobre este tema. De hecho, las páginas 210 a la 263 de la Tesis son un estudio de las trazas de los arcos por esquina y rincón en el manuscrito 12686 de la BNE. Estas páginas corresponden al tercer capítulo de la Tesis, el cual es el más amplio y el que aborda el estudio concreto del manuscrito citado en cuestiones de estereotomía. Este capítulo se ha organizado por apartados, cada uno

de los cuales se corresponde con uno de los grupos de trazas contenidas en el manuscrito, presentadas en el orden correlativo con el que figuran en él, comenzando por las pechinas, a las que siguen sucesivamente los arcos; las descendas de cava; las troneras y capialzados; las bóvedas de intradós cilíndrico; las bóvedas nervadas y los dibujos finales. Repito, un excelente trabajo.

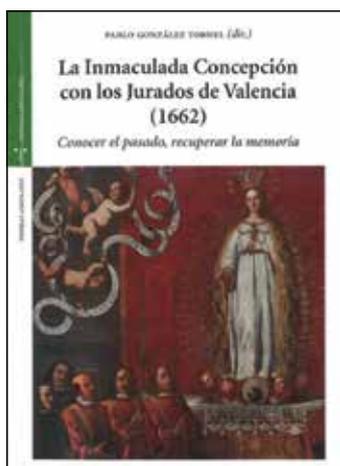
ARCOS EN ESQUINA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL. FUNCIÓN, FORMA Y CONSTRUCCIÓN, no es solo un libro necesario, útil y bien construido. Gracias a la documentación y los análisis reunidos es también una publicación llena de sugerencias. Richard A. Etlin ha insistido repetidamente en el carácter simbólico que llega a alcanzar la arquitectura realizada con el rigor matemático de la estereotomía.² Sin duda, este considerable capítulo de la Historia de la arquitectura española podrá recibir nuevos análisis iconográficos a partir del trabajo efectuado.³

No cabe mas que felicitar al autor del libro, al autor del prólogo, a la Universidad de Murcia y a su servicio de publicaciones, por el camino emprendido en valorar los trabajos de cantería de tan rica tradición en la ciudad y en la región de Murcia.

Arturo Zaragoza Catalán

Real Academia de BBAA de San Carlos

- 1 GARCÍA BAÑO, Ricardo. Prólogo de CALVO LÓPEZ, José. “El arco por esquina y rincón en los tratados y manuscritos de cantería del Renacimiento hispánico. Corner Arches in Spanish Renaissance Treatises and Manuscripts”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, doi: 10.4995/ega.2015.3704
- 2 ETLIN, Richard A. “Toward an Iconography of Stereotomy,” in *Nuts & Bolts of Construction History: Culture, Technology and Society*. Acts of the Fourth International Congress on Construction History, Paris, July 3-7, 2012, eds. Robert Carvais et al., 3 vols. (Paris: Picard, 2012), 1: 145-154. ETLIN, Richard A. “Stereotomy: The Paradox of an Acrobatic Architecture,” in *La Festa delle Arti: Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, eds. Vincenzo Cazzatto, Sebastiano Roberto, and Mario Bevilacqua, 2 vols. (Rome: Gangemi, 2014), 1: 68-73
- 3 De forma simultanea a la redacción y publicación de este libro hemos propuesto una razón simbólica para la realización de la puerta en ángulo, o rincón, realizada por Baldomar en la catedral de Valencia. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Una catedral, una escuela, La arquitectura y la escultura valenciana del cuatrocientos a través de los maestros Dalmau, Baldomar y Compte”. *Valencia, La catedral de Valencia, Historia, Cultura y Patrimonio*. Real Academia de BBAA de San Carlos, Valencia, 2018. pp 13-60. Especialmente 39 y ss.



González Tornel, Pablo (dir.)
La Inmaculada Concepción con los Jurados de Valencia (1662).
Conocer el pasado, recuperar la memoria

Gijón, Ediciones Trea, 2020
207 páginas con ilustraciones en color
ISBN: 978-84-17987-95-4
DL: AS 00163-2020

Este libro es el resultado del proyecto de investigación *La Inmaculada Concepción y los Jurados de la ciudad de Valencia (1662). Análisis histórico y técnico, puesta en valor y propuestas de conservación* AICO/2018/055, financiado por la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana. La obra, del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa, se halla expuesta en el Museo Histórico Municipal de València.

Dirigido por el Doctor en Historia del Arte y profesor de la Universidad Jaime I, Pablo González Tornel, ha contado para esta ocasión, con la colaboración de un nutrido grupo de profesionales en el ámbito de la Historia del Arte y de la Restauración que, a través de sus valiosas aportaciones, no solo analizan, sino que ponen en valor y abren nuevas vías de investigación en torno a la obra de Jerónimo Jacinto de Espinosa y el contexto en el que fue realizada. El planteamiento, desde una visión multidisciplinar, ha permitido, por primera vez, desarrollar un proyecto desde muy diversas perspectivas, dando como resultado un exhaustivo y completo análisis de la obra de Espinosa, del que hasta la fecha no se disponía.

El presente volumen se compone de ocho estudios monográficos avalados

por las firmas de especialistas en la materia como José Javier Ruiz Ibáñez (Universidad de Murcia), David Gimilio Sanz (Museo de Bellas Artes de Valencia), María Francisca Sarrió Martín (IVCR+I), Pilar Ineba Tamarit (Museo de Bellas Artes de Valencia), David Juanes Barber (IVCR+I), Inmaculada Chuliá Blanco (IVCR+I), Ester Alba Pagán (Universitat de València) y el propio director del proyecto, Pablo González Tornel.

Se inicia con tres capítulos de contenido histórico. El primero de ellos enmarca la obra de Espinosa en su contexto socio-político, tomando como hilo conductor la defensa, adhesión e identificación por parte de la ciudad de Valencia, a la doctrina de la Inmaculada Concepción. La realización de la obra de Espinosa se ejecutó con la intención de conservar y perpetuar el momento preciso en el que el Gobierno Valenciano pronunció el voto en defensa del misterio inmaculista en 1662. Testimonio gráfico que, sin duda, forma parte del imaginario colectivo. Seguidamente, se analizan las diferentes identidades religiosas y los conflictos derivados de su defensa como mecanismo en la construcción de las ideas y control político durante el siglo XVII. De tal forma que, a través de una identidad religiosa, se construyó un lenguaje común para toda la sociedad

barroca en los reinos de España. Prosigue con el estudio un amplio retrato de la personalidad artística de Jerónimo Jacinto de Espinosa, presentado en este caso, no solo como uno de los grandes artistas de su época en el contexto de la pintura valenciana, sino también del Siglo de Oro del arte español. En él, además, el autor, explica detalladamente, la evolución, influencias y producción artística de Espinosa desde todas sus vertientes, estilísticas y compositivas.

A continuación, tres capítulos dedicados a la conservación y restauración del lienzo de *La Inmaculada Concepción con los Jurados de Valencia* analizan la obra desde el punto de vista de la metodología científica y su bipolaridad estético-material. En ellos, los autores desarrollan con sumo detalle todas las intervenciones y análisis a los que se ha sometido la obra: fotografía con luz visible (frontal, rasante y transmitida), infrarroja (IR), mediante fluorescencia visible inducida por luz ultravioleta (UV), estudio radiográfico, fluorescencia de rayos X (XRF), espectroscopía Raman (RMS) y microscopía electrónica de barrido (SEM). Además de todas las técnicas utilizadas para garantizar la óptima conservación de la obra de arte, gracias a este proyecto, se ha podido elaborar un plan de salvaguarda de la pieza.

Concluye el presente estudio el capítulo *Hacia una nueva museografía para la Inmaculada de Espinosa*. En él, su autora, aborda la necesidad de estudiar y analizar la figura de la Inmaculada en el contexto de las nuevas tendencias de la museografía crítica, desde nuevas perspectivas como su significado y las relecturas de la narración histórica, con el fin de comprender el fenómeno cultural desde muy diversas perspectivas y matices.

En síntesis, la monografía *La Inmaculada Concepción con los Jurados de*

Valencia (1662). Conocer el pasado, recuperar la memoria, dirigida por Pablo González Tornel, resulta pues, un estudio clave, científico y concluyente que resultará de gran interés para investigadores y público en general que desee profundizar en torno al contexto en el que fue pintada la obra de Espinosa desde una mirada multidisciplinar, donde el lector será capaz de discernir las historias políticas y de las instituciones que rodearon la elaboración de la pintura. La importancia de esta publicación radica en que constituye una obra de re-

ferencia rigurosa y detallada que abarca todos los aspectos necesarios para comprender el complejo contexto social, político, religioso, artístico y cultural del fenómeno inmaculista en época barroca a través de la obra del pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa.

M^a Carmen Zuriaga Lucas

Archivera-Bibliotecaria
de la Real Academia
de Bellas Artes de San Carlos



Hongyu, Tan

***The days and the years. Eric Mestre /
Los días y los años. Eric Mestre***

Un film de Tan Hongyu. Duración 90 minutos. Versión inglesa.
Subtítulos en español y chino / según ediciones.
Director / Producer / Photographer by Tan Hongyu.
China, 2018.

El estudio del maestro, en un discreto pero sostenido travelling, se nos ofrece parsimoniosamente, como enigmático contexto visual unitario. Con múltiples instrumentos de taller rodeándole, las mesas repletas de obras en proceso, los hornos aguardando entrar en funcionamiento, las pruebas y referencias

experimentales alineadas en la pared, como a la espera, siempre, de poder ser consultadas, al instante.

También las pellas de barro siguen ahí, al alcance de la mano, sobre las diferentes superficies de trabajo. Se mantienen húmedas y disponibles, mientras, a su lado, algunos cuadernos de notas,

apuntes, dibujos y bocetos, muestran las diversificadas huellas, improntas del uso reiterado, sobre sus abigarradas páginas. Hasta el objetivo –activo cazador– debe vencer la tentación de rastrear aquel repertorio de elementales formas geométricas, sabiamente ordenadas en el tiempo.

Más allá, en un rincón –junto a una de las ventanas, que dan al paisaje rural del entorno, con su línea de horizonte y sus alineados surcos de intensas tonalidades marrones– una vieja mecedora oscila lentamente, acompañando al silencio, mientras la cámara gira, calculadamente, a su alrededor, buscando, sin prisas, la silenciosa silueta de Enric Mestre. De hecho, nos mira reflexivo, desde su particular ángulo de descanso, donde se refugia a intervalos, quizás auspiciando la deseada llegada de nuevos entusiasmos constructivos.

Los años pesan, a decir verdad, tanto como las experiencias y los recuerdos, vitalmente compartidos con todas y cada una de las piezas cerámicas, fieles encargadas de proteger y encarnar sus alargados sueños estéticos. Algunas siguen cuidadosamente empaquetadas en las ordenadas filas de estanterías, frente a otras que se mantienen aún expuestas, como al desgaire, sobre las diferentes mesas del repleto *atelier*, aguardando quizás el definitivo visto bueno del artista, para pasar a registrarse en la nómina productiva de su legitimada autoría.

Lentamente, tras frenar el pautado ritmo de la mecedora, Enric Mestre se levanta de nuevo –ante la inquisitiva mirada de Tan Hongyu, que todo lo vigila–, se acerca y retoma las planchas, medidas y controladas por la geometría de su infatigable voluntad. Las observa minuciosamente, sin urgencias, y las recorta en sus límites, con un afilado estilete, uniéndolas, luego, unas a otras, alzando estructuras, vertebrando formas, aplicando disciplinados colores, con el pincel. Luego se distancia, ritualmente, según cautelosos afanes perceptivos, para mejor observar, sin duda, los detallados resultados inmediatos y mejor apostar, así, por las futuras transformaciones, que serán aportadas, más tarde, por la acción del fuego sobre la materia diseñada.

Porque, efectivamente, se trata tanto de *ver* como de *adivinar*, en alternativos procesos paralelos. Sabemos que su magistral tarea consiste en controlar obligada e invasivamente –con el tacto y la mirada– la geografía de las formas y las texturas, a la vez que la imaginación constata, *a priori*, los resultados sobrios, calculados al máximo, secretamente emergentes de los andamiajes constructivos, que caracterizan sus siempre rigurosas propuestas escultóricas. *Magister fecit*.

Los momentos de su quehacer –escrutados por la cámara, que quiere ser invisible, aunque, en efecto, todo lo reordena a su alrededor– se han dividido, según las consabidas pautas estratégicas, entre el arriesgado prever y calcular, entre el decidido hacer y conformar y, asimismo, entre el obligado talante de profeta esperanzado, que apuesta en favor de las genuinas y pautadas metamorfosis, que los materiales cerámicos experimentan, en la programada y definitiva travesía depuradora, habida en el enigmático seno de los hornos.

Enric Mestre habla pausada y lentamente, frente al objetivo, como esculpiendo, a la par, las ideas y los sonidos, que sus palabras van decididamente articulando, sin prisa, pero con evidentes preferencias narrativas y afanes comunicativos. *Decir y decidir, experimentar e innovar* forman –para él– parte directa de la acción creativa, toda vez que la pedagogía nunca le ha sido ajena ni lejana, a través de sus largos años de trabajo. Y esos procesos son los que quisiera, de manera intensa, repetir expresivamente, de nuevo, ante la absorbente presencia de la cámara.

Docencia e investigación han sido los dos goznes básicos de su trayecto artístico y profesional. Experimentar para mejor enseñar, para compartir resolutivamente lo aprendido, para pasar estratégicamente *de los días* contabilizados,

en su quehacer, *a los años* sumados, a través de sus aportaciones, logros, proyectos y generosidad escolar. Siempre la fórmula secreta ha consistido en, *mutatis mutandis*, saber aprender enseñando o en enseñar aprendiendo.

Porque, a fin de cuentas, Enric Mestre (Alboraya, 1936) ha tenido siempre la capacidad de crear escuela, convirtiendo a los alumnos en discípulos, es decir en compañeros de viaje y, a veces también, en decididos colaboradores. Personas dispuestas a cruzar y recorrer a su lado, *pari passu*, los complejos caminos de la creación artística, proyectada comprometidamente sobre los misteriosos y efectivos dominios del quehacer cerámico. Un ámbito de experiencias y objetivos siempre exigente, a menudo inhóspito en su rigor, pero, a fin de cuentas, irresistiblemente seductor y satisfactorio.

Tal contexto personal –entre los días y los años compartidos– es el que, metonímicamente, la seductora y comprometida mirada de Tan Hongyu ha sabido desvelar y construir en el presente documental, un minucioso y fiel diálogo narrativo no solo entre las imágenes y las palabras, sino, sobre todo, entre los incansables proyectos emprendidos por Enric Mestre en su itinerario, y las ejemplares metas esforzadamente conseguidas, transformadas ya, definitiva y patrimonialmente, reconozcámoslo, en históricas obras de arte.

Se trata de un documento visual, convertido en aporte y archivo fundamental, por su información, por la vertiente testimonial ejercitada y por la sólida divulgación internacional que implica.

Román de la Calle

Universitat de València

–Estudi General



Hospers, John
Significado y Verdad en el Arte

Traducción Maite Beguiristáin y Román de la Calle.

Proemio R. de la Calle

Colección "Estética & Crítica" nº 43. Publicacions de la Universitat de València (PUV), 2019. 336 páginas. Encuadernación en rústica. Formato 16 x 20 cms. ISBN-978-84-9134-4230.

El abordaje de un libro no debe hacer abstracción de su contexto; ningún análisis puede ciertamente descontextualizarlo, ni aun en el caso de aquellas publicaciones a las que el tiempo y / o su propia profundidad han aureolado con el quizás quebradizo, pero ineludible, argumento de autoridad o con la respetuosa y a veces enmohecida pátina del clasicismo.

Por ello no hay que olvidar las específicas coordenadas espacio-temporales subyacentes al texto que vamos a comentar: Estados Unidos, posguerra mundial (1946), editado por University of North Carolina Press.

La historia de la Estética, entre nosotros, había descuidado, durante décadas, sobre todo en una buena parte de la segunda mitad del siglo XX, las corrientes anglosajonas, en beneficio explícito de las de raíz germánica en primer lugar y, en segundo grado, de las de cuño italiano o galó.

En concreto, se abordan en el volumen principalmente dos bloques de cuestiones, ya enmarcadas en el título mismo del trabajo: las relativas al significado y la verdad en el dominio artístico, aunque paralelamente otra serie de nociones –como "realidad", "conocimiento"– estrechamente imbricadas con ellas, sean asimismo tamizadas de manera sutil, en sus páginas.

Como es lógico suponer, dada la estrecha relación existente entre tales nociones, se desarrolla una constante revisión del uso que de esos correspondientes términos hace el lenguaje, tanto en el ámbito cotidiano, como en el científico y el artístico. De esta tripartita indagación diferencial se intenta precisamente extraer la especificidad lingüística y la corrección práctica en el campo del correspondiente criticismo artístico.

Las corrientes de pensamiento vigentes en aquellas fechas (al margen de la influencia ejercida por la situación sociopolítica concreta), herederas en gran medida de la actividad filosófico-científica centroeuropea, sazonadas con los frutos del naturalismo y servidas con la particular guarnición del pragmatismo americano, explican sobradamente la línea básica de desarrollo cultivada por el profesor John Hospers, en este estudio, que quiere ser de carácter propedéutico a una Estética más ambiciosa.

No extrañará por tanto la ausencia de los nuevos planteamientos estéticos subsiguientes, deudores del estrecho contacto mantenido por la teoría del arte con el devenir prolífico de la praxis artística posterior (entre la que no puede olvidarse la envidiable salud del arte "made in Usa" desde la postguerra) y motivados, en gran medida, por las

metodologías más recientes. Tampoco habrá que esperar enfoques enlazados a supuestos ideológicos distintos o extraños a las coordenadas concretas a las que, históricamente, se hizo ya referencia.

Esto aclarará por qué, quizás, algunas explicaciones, ciertos matices o diversas ejemplificaciones no sean fácilmente extrapolables al arte más actual, con toda su sorprendente diversificación, o asimilables a los planteamientos lingüístico-filosóficos más modernos. No obstante, el propio interés de la obra (típica de un determinado momento histórico y ejemplo de un concreto desarrollo sistemático) movió a sus responsables, ya en su momento, a tenerla en cuenta al pensar en una colección de textos dedicada explícitamente al eje definido entre "Estética & Crítica". Y a ello se atuvo la primera edición (1980), ya agotada hace tiempo y ahora rescatada y revisada, de nuevo, en esta segunda oportunidad (2019), gracias a la colaboración y diligencia de Publicaciones de la Universitat de València (PUV), que ha retomado la versión castellana.

El talante crítico del análisis que Hospers realiza, estrechamente vinculado, por un lado, a las diversas teorías de los múltiples autores que baraja y comenta –próximos a su medio cultural–, así como el repertorio de los numerosos

ejemplos de obras de arte, que paralelamente cita y señala (como constatación de las distintas posturas estudiadas), debió parecer sumamente idóneo a sus editores.

Por otro lado, el hecho de que la corriente del pensamiento analítico se hubiera difundido, en nuestro país, muy considerablemente en los últimos años del postrer tercio del siglo XX, a partir de una innegable actividad centrada en diversos núcleos universitarios, era un aliciente más que decidía a decantar la atención hacia esta corriente filosófica, pero buscando su aplicación y desarrollo dentro del “ámbito de la Estética”, sector este, hay que reconocerlo, muy abandonado aún entre nosotros, a pesar de los diferentes trabajos que simultáneamente se estaban llevando a cabo, de modo progresivo, en tales décadas. Si es cierto que determinadas doctrinas estéticas provienen de otras teorías estéticas precedentes, por contraste o por simpatía, no es menos cierto que la reflexión directa sobre los objetos artísticos mismos y acerca de los problemas que en su entorno operativamente se desarrollan, ayudan claramente a la decidida “relectura” de los planteamientos teóricos y a su crítica, desde la base de las cuestiones actuales, que el hecho artístico en su complejidad nos brinda. Por ello el recorrido analítico, que el profesor Hospers¹ nos ofrece en esta obra, puede ser muy útil, como punto de discusión, en lo que respecta, por un lado, al estudio de las interpretaciones de lo que se entienda por *significado y verdad* en los distintos géneros artísticos (especialmente en la Música, la Pintura y

la Literatura), y, por otro parte, para la clarificación y adecuada puesta a punto del “lenguaje de la Estética”.

La ambición por elaborar “Sistemas de Estética” es una tentación en parte casi vencida, desde hace más de un siglo, siendo reemplazada, en ciertos medios, por una labor más cauta y concreta en lo concerniente al análisis y la reevaluación de determinados “conceptos básicos”, con técnicas desarrolladas principalmente por la filosofía del lenguaje.

En esta línea esclarecedora, que quizá muy confiadamente lo esperaba todo —o casi todo— del método que empleaba, se halla la obra de John Hospers. No cabe duda que fue una época de atareada forja y refinamiento de herramientas de trabajo, aunque en ciertos ámbitos se era escéptico de lo que por este camino pudiera lograrse. De hecho, —y esto es innegable— mucha “innecesaria maleza intelectual” fue eliminada o al menos detectada, aunque a veces se pudiera efectivamente tener la impresión de que lo que quedaba, tras el proceso analítico y depurador, se reducía a un entramado escuálido, insuficiente y pobre para captar quizás toda la diversa riqueza de la realidad estética con la que se enfrentaba.

En cierta medida y alcance, esto se ha logrado. Las grandes aspiraciones sistemáticas se han moderado, centrándose en estudios más restringidos y definidos con mayor propiedad, a la vez que metodológicamente también más estrictos, como pueden ser, entre otros puntos: (a) cuestiones específicas, propias de las artes particulares; (b) problemas abiertos en tomo a la significación artística

y sus implicaciones diferenciales, frente a la ciencia, la tecnología y la cotidianidad; (c) aspectos diversos relacionados con el eficiente y eficaz alcance de la creatividad artística (tanto a nivel social como individual).

Estos vendrían a ser, *grosso modo*, algunos de los basamentos en los que el profesor John Hospers se centra, contraponiendo las opiniones de las posturas más relevantes y conocidas del momento, lo que enriquece considerablemente, por cierto, su aportación comparativa. Por ello, pues, el enfoque de la obra tiene una valiosa función propedéutica y didáctica en estas materias. Lo que no le exime de complejidad en el desarrollo de sus razonamientos críticos, especialmente en su segunda parte, dedicada explícitamente al siempre complejo problema de la “verdad” en el arte.

Si su trabajo *Introduction to Philosophical Analysis* ha sido justamente alabado,² no debe serlo menos este texto que estamos comentando, y cuyo valor, a nuestro parecer, sigue en líneas generales vigente, toda vez que tras conocer el cauto desarrollo del libro de Hospers, el lector se vuelve más agudo en la clarificación de los distintos posibles sentidos adoptados por los términos fundamentales de la filosofía del arte. La ambigüedad y vaguedad, con que habitualmente nos topamos en este y otros dominios afines, nos resulta más fácil de detectar, analizar y resolver en sus distintas opciones, con lo que las posteriores lecturas suelen ser más críticamente juzgadas. No es este, por lo tanto, un mérito a desechar.

1 El profesor John Hospers, nació en Pella (Iowa) en 1918, se doctoró en la Universidad de Columbia. Ha impartido docencia en diversas universidades como las de California, Los Ángeles o Londres. Desde 1956 profesó en el Brooklyn College. En 2002, un video de una hora de duración acerca de la vida, trabajo y filosofía de Hospers, fue publicado por Liberty Fund de Indianápolis, como parte de su serie *Clásicos de la Libertad*. Falleció en el año 2011, en Los Ángeles. Se dedicó asimismo a la vida política, como público ejercicio aplicado de sus planteamientos teóricos.

2 En inglés ya ha tenido diversas ediciones y en castellano fue editado por la Ed. Macchi, Buenos Aires, 1965 y posteriormente también por Alianza Editorial, Madrid, 1976. Es una obra fundamental para quien desee introducirse en esta corriente del pensamiento.

Muy influido, asimismo, por las corrientes teóricas del naturalismo estético (sobre todo por J. Santayana y John Dewey, aunque también por otros cultivadores de orientaciones similares como D. W. Prall, C. I. Lewis o Stephen C. Pepper) y buen conocedor igualmente de los enfoques “ampliamente” considerados como semióticos (Ch. S. Peirce, I. A. Richards, Ch. W. Morris, W. M. Urban o S. K. Langer), él mismo se inclina a considerar la Estética como una “rama de la filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que se plantean cuando contemplamos objetos estéticos”.³ Sobre todo si se tiene en cuenta, como a su vez subraya el propio Hospers, que

“hay quienes niegan la existencia de cualquier tipo de experiencia específicamente estética, aunque no niegan, sin embargo, la posibilidad de formular juicios estéticos o de dar razones que avalen dichos juicios. En realidad, podemos compartir que el recurso a la expresión “objetos estéticos” incluiría, pues, aquellos objetos en torno a los cuales se emiten tales juicios y se dan tales razones”.⁴

Este es el terreno preferido, al fin y al cabo, por el profesor Hospers, siendo explícitamente consciente de no pretender elaborar sistema alguno de estética, sino, como ya hemos dicho, de apuntar y aplicar abiertamente un método capaz de someter a cierta revisión los ya exis-

tentes. Con este fin se ofrece este texto, de nuevo, al público de habla castellana, que ya disponía, desde luego, de otros títulos, como hemos comentado, del mismo autor, cuyas principales preocupaciones han ido siempre preferentemente dirigidas —dentro del campo prioritario del análisis filosófico— hacia el tándem conformado por el dominio de la Ética⁵ y el de la Estética⁶, respecto a los cuáles solía postular y ejercitar un fluido diálogo.

Román de la Calle

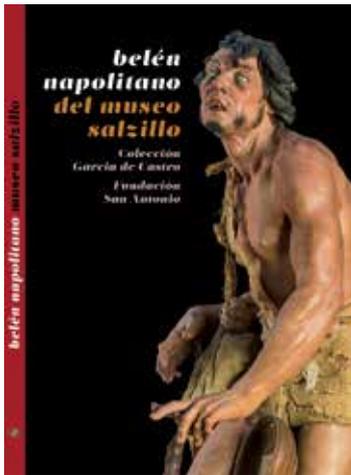
Universitat de València-
Estudi General

3 Hospers & Beardsley *Estética: Historia y Fundamentos*, pág. 97, Ed. Cátedra, Col. Teorema. Madrid 1976. Un texto que fue también propiciado / prologado por nosotros y que resultó sumamente útil en su contexto histórico, realizándose varias ediciones del mismo, por su versatilidad, de cara a los estudios no solo de filosofía, sino también de historia del arte, arquitectura, bellas artes y literatura.

4 *Ibid.*

5 Además de *Human Conduct* es autor (junto con el Prof. Wilfrid Sellars) de una cuidada selección comentada de trabajos en tomo a cuestiones éticas titulada *Reading in Ethical Theory*. Asimismo en su *Introducción al análisis filosófico* dedica también una muy considerable porción al análisis de cuestiones relativas a la Ética y la filosofía política. Por otra parte hay que subrayar que, en 1971, publicó su destacado trabajo *Liberalism. A Political Philosophy for to Morrow*. En dicho volumen describe lo que bien podría ser asumido como la filosofía política y económica del Libertarismo. De hecho, Hospers complementó sus actividades docentes e investigadoras con su directa participación en la vida política americana. Efectivamente, fue el primer candidato que se presentó, en 1972, a unas elecciones para la presidencia de Estados Unidos, por parte del partido Libertario (LP). Buen ejemplo, pues, de la vertiente pragmática que podía insuflar a sus posturas filosóficas y sociales. También tuvo mucha experiencia y destacó en la dirección de revistas y publicaciones periódicas, como *The Personalist* (1968-1982), *The Monist* (1982-1992) o *Liberty magazine* (1987-2000).

6 Aunque es precisamente *Significado y Verdad en el Arte* su obra fundamental de Estética, tiene también un volumen, sumamente útil, por su habilidad selectivamente didáctica, titulado *Introductory Readings in Aesthetics*, (1969), y el resumido estudio sobre “Fundamentos de Estética” comentado ya (nota 5). Igualmente dedica a cuestiones de análisis de problemas estéticos el último capítulo de su *Introduction to Philosophical Analysis*. Obligado es citar, asimismo, dos publicaciones más sobre esta área disciplinar: *Artistic Expression* (1971) y *Understanding the Arts* (1982).



Marín Torres, María Teresa
Belén Napolitano del Museo Salzillo.
Colección García de Castro. Fundación San Antonio

Murcia: Museo Salzillo, 2019
119 páginas, ilustraciones a color, traducción al inglés.
ISBN: 978-84-16710-74-4

La representación del Nacimiento del Niño Jesús en el arte ha sido constante desde la Edad Media pero será a partir del siglo XV cuando se comience a tratar este tema más allá de la pintura y a independizar a los personajes en forma de escultura. Ello dotará al tema de mayores posibilidades, nuevos detalles y puntos de vista que durante el siglo XVIII alcanzarán su momento de mayor esplendor, principalmente en la ciudad italiana de Nápoles, donde nacerá el verdadero arte del “presepe”.

Hasta el momento varios son los investigadores que han tratado el tema en sus más variadas formas, épocas o materiales. En el caso de España es importante mencionar a investigadores como María Jesús Herrero Sanz, Pablo Martínez Palomero, Concepción Herrero Carretero, Leticia Arbeteta, Rosario Fernández González, Ángel Peña Martín o María Teresa Marín Torres, entre otros, los cuales han contribuido al estudio de las figuras de belenes y sus escenarios más allá de la propia obra y sus artistas. En el análisis de estas piezas se ha tenido en cuenta cuestiones relacionadas con las costumbres y tradiciones propias de una época, sus modas, la geografía

representada y el propio significado del montaje belenístico visto como un arte culto, pensado para el deleite y disfrute del comitente, su familia y sus invitados. A ello hay que añadir que sirve como una excelente fuente de conocimiento e información, a la manera de documento, para conocer épocas, oficios, etnias, etc.

Recientemente se ha sumado a la lista de publicaciones sobre belenes napolitanos el estudio “Belén napolitano del Museo Salzillo. Colección García de Castro. Fundación San Antonio”, escrito por la profesora María Teresa Marín Torres. En esta monografía se ha incluido un capítulo introductorio escrito en vida por Emilio García de Castro, a modo de homenaje y agradecimiento por su aportación junto a su hermano Carmelo a la recuperación, estudio, conocimiento y difusión del arte del “presepe napolitano”, pues, gracias a su afición al coleccionismo hoy es posible contemplar el Belén Napolitano del Museo Nacional de Escultura de Valladolid o el Belén Napolitano del Museo Salzillo, objeto de este estudio.

La principal importancia de esta publicación radica en su concepción a la ma-

nera de guía con excelentes fotografías, su traducción al inglés –que permite llegar a un público más amplio– y el riguroso trabajo de investigación llevado a cabo pieza por pieza, que ha permitido realizar un análisis actualizado de todo el conjunto y reafirmar la valía del mismo tanto a nivel artístico como histórico. Ello ha permitido mostrar el Belén Napolitano del Museo Salzillo como el arquetipo de “presepe napoletano” del siglo XVIII en el que no sólo se escenifica el nacimiento de Cristo, sino también el caleidoscopio de costumbres, oficios, fiestas y rutinas diarias de la ciudad partenopea dieciochesca.

De este modo, puede decirse que esta guía escrita por la profesora Marín Torres viene a poner en valor uno de los montajes belenísticos napolitanos más importantes que se conservan en España en la actualidad, dando esta obra a conocer desde múltiples perspectivas tanto para entendidos en la materia como para visitantes del museo, a lo que hay que añadir que pretende ser un homenaje a los hermanos García de Castro, especialmente a Emilio, fallecido en el año 2014.

La estructura del libro se compone de

tres capítulos, dos prólogos escritos por Antonio Gómez Fairén y Carmelo García de Castro respectivamente y una interesante recopilación bibliográfica básica para conocer la historia y desarrollo de los belenes napolitanos. El orden seguido en las tres partes principales del estudio va de lo general a lo particular, de modo que facilita mucho al lector la comprensión de la obra en cuestión.

“El Belén Napolitano” es el primer punto del estudio, llevado a cabo por el arquitecto Emilio García de Castro en una publicación anterior y que para este libro se ha querido recuperar, tanto para homenajear al erudito como para servir de marco introductorio al tema principal. En este capítulo García de Castro repasa los orígenes y desarrollo de la representación del Nacimiento de Cristo en los “presepi”, cómo estos se desarrollan como manifestación artística típica en Nápoles y cómo llegan a convertirse en verdaderas obras cultas, reflejo de la prosperidad económica y social de su tiempo.

Con este capítulo, García de Castro permite al lector conocer de una manera sintetizada la tradición del “presepe napolitano” y su tipología partiendo de las primeras representaciones en pintura y su posterior desarrollo en figuras de tres dimensiones, citando como la más antigua la conservada en el Museo de San Martino de Nápoles, la “Madonna recostada” fechada en 1340. No obstante, el autor recalca que será a partir del siglo XVII cuando estas piezas comenzarán a variar su posición y su indumentaria hasta adoptar un cuerpo de vestir formado por alambre forrado de estopa y manos, pies y cabeza de arcilla, instaurando desde entonces el modelo definitivo y general de las figuras del belén napolitano.

García de Castro subraya en su texto la importancia de la monarquía borbónica en el enriquecimiento de estos belenes,

siendo el rey Carlos III quien impulsaría esta tradición napolitana y la traería a España, alcanzando gran repercusión durante el siglo XVIII por su carácter lúdico festivo, la concepción de una escenografía imaginaria y la recreación escénica con gusto por el detalle y el costumbrismo. Esta práctica se convirtió en uno de los divertimentos principales de la alta aristocracia y posteriormente de la burguesía, que por su afán por mostrar su posición económica en ocasiones llegó a superar a la Corte en la magnificencia de estos conjuntos.

Los restantes capítulos del libro son llevados a cabo por la profesora Marín Torres y en ellos se va desgranando progresivamente la obra del Belén Napolitano del Museo Salzillo. El segundo capítulo, denominado “El Belén Napolitano García de Castro. Fundación San Antonio en el Museo Salzillo”, se aborda el conjunto desde múltiples puntos de vista, partiendo de un contexto histórico en el que la prosperidad económica y política borbónica del siglo XVIII coincidió con la etapa de más esplendor del montaje de los pesebres napolitanos. Dentro de este punto la autora realiza una interesante relación de personajes conocidos que fueron aficionados a la colección de figuras de belén desde el siglo XIX, y además mostraron interés por el propio análisis y estudio de sus conjuntos artísticos así como su puesta en valor, tales como Antonio Perrone o Max Schmereder, entre otros.

Del mismo modo, la autora destaca la importancia de la adquisición de este belén a los hermanos García de Castro ya no sólo por su calidad artística, sino por su actual ubicación en el Museo Salzillo que permite la oportunidad de comparar el conjunto napolitano con el Belén de Francisco Salzillo encargado por Jesualdo Riquelme entre 1776 y 1800; es decir, que se tenga la ocasión de observar dos belenes contemporá-

neos realizados por artistas diferentes, permitiendo así a investigadores, curiosos y demás visitantes establecer similitudes y diferencias entre ambos.

En el mismo capítulo, María Teresa Marín no sólo aborda la nómina de artistas que intervinieron o pudieron intervenir en las piezas que hoy conforman este Belén Napolitano, como Giuseppe Santmartino, Francesco Celebrano o Salvatore di Franco, sino que además se adentra en las múltiples posibilidades del estudio del belén, comenzando desde la propia consideración del conjunto como un “presepe” laico -en el que se representan escenas costumbristas de gran importancia artística-, hasta la concepción del belén como un espejo de la sociedad de su tiempo, como una obra siempre en continuo cambio que obedecía a las modas de cada momento y que reflejaba el poder económico y social de su dueño.

A su concepción como obra total en la que, además de escultores, participaban pintores, arquitectos, escenógrafos, y otros entendidos en muy diversas materias como Botánica, Geografía, Antropología, Música, etc., se suma la suerte de poder contemplar el conjunto con la escenografía original creada por el propio Emilio García de Castro, a imitación de los escenarios de época que situaban en un tiempo y un espacio determinado a las figuras.

En el tercer capítulo, “Las escenas del Belén García de Castro”, Marín Torres habla con detenimiento de todas las escenas que conforman dicho belén atendiendo a los personajes que aparecen, sus acciones, su significado y sus actitudes tan bien representadas a través de sus conseguidas facciones, gestos y posturas. Este capítulo se ha considerado como el más adecuado para leer mientras se realiza la visita al museo principalmente por el carácter descriptivo del mismo, pues muestra

muy detalladamente aspectos sobre las piezas y la propia composición del belén. Así, las escenas de taberna, el espectacular escenario arquitectónico en el que se enmarca el nacimiento de Cristo, la inclusión del retrato del propio Carlos III como un pastor, la Anunciación de los pastores, la fonda de la campiña o el exuberante y exótico cortejo de los Reyes Mayos vienen a ejemplificar la

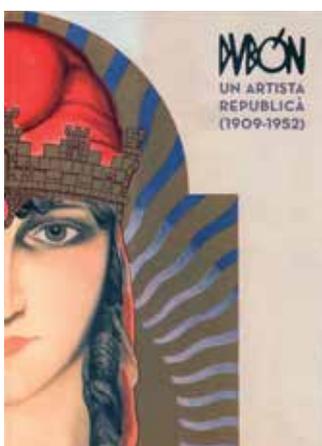
variedad propia de la Nápoles del siglo XVIII y el alto nivel artístico que se llegó a alcanzar.

A modo de conclusión, puede decirse que este libro viene a completar y actualizar las investigaciones hasta ahora realizadas sobre este conjunto, recuperado gracias de los hermanos García de Castro, y que hoy comparte espacio junto al Belén realizado por el escultor

Salzillo. En suma, la rigurosidad y la atención a los detalles son palpables en este estudio, que puede servir también para comprender mejor otros belenes contemporáneos de características similares.

Marina Belso Delgado

Historiadora del Arte y Doctoranda de la Universidad de Murcia



Morente i Martín, Néstor (comisario)
Dubón: un artista republicà (1909-1952)

(Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, del 17 de abril al 14 de julio de 2019)

Valencia, Diputació de València - MuVIM, 2019

376 pp.

ISBN 978-84-7795-830-7

Luis Dubón Portalés (Valencia, 1892-1953) desarrolló una relevante carrera como pintor, diseñador gráfico y dibujante. Sin embargo, según el comisario de esta muestra, Néstor Morente, la trayectoria de Dubón había quedado diluida en la historiografía debido a su significación con la causa republicana, siendo esta la primera vez que se ofrecía una muestra antológica sobre este artista.

Este volumen documenta la exposición celebrada, que exhibió todas sus facetas creativas. Pero no queda en mero catálogo recopilatorio, cumple la misión de ser el primer estudio monográfico de referencia sobre Dubón. Esta publicación saca a la luz, difunde y pone

en valor la obra de este autor, poco reivindicado hasta estos momentos pese haber desarrollado su trabajo en varios frentes artísticos de la vida valenciana a lo largo de tres décadas. Dubón había comenzado a aparecer en las muestras colectivas que estudiaban el proceso de modernización de la pintura española de principios del siglo XX. A lo largo de los años noventa, las publicaciones dedicadas al revisar el diseño gráfico comenzaron a citar tímidamente su obra.

La vida de Luis Dubón transcurre por la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República y el régimen del general Franco. Como tantos otros creadores, no llega a estar preso ni se ve abocado al exilio, pero sí ve interrumpida la liber-

tad creativa que lo había caracterizado a finales de los años veinte y treinta. Son muchos los artistas valencianos nacidos entre finales del XIX y principios del XX que por las mismas circunstancias no han sido estudiados todavía de manera individualizada, como Arturo Ballester, Manuela Ballester, Vicente Ballester, Andrés Goñi, Pascual Llop, Federico Mellado, Manuel Monleón, por mencionar sólo a unos pocos. Se trata de autores que, como Dubón, viven el desarrollo de una economía creciente y unos años de modernización que requiere el trabajo de ilustradores gráficos para el ámbito de la publicidad y de la ilustración de revistas.

El prólogo de Enric Satué contextualiza

za la obra de Dubón en el primer tercio del siglo XX, cuando en España se produce un fenómeno de proliferación de revistas y suplementos que permitió acoger dibujantes para ilustrarlas. Por otro lado, entre las décadas de 1920 y 1930 el comercio de la naranja vivió un momento álgido y precisó también ilustradores, entre los que participaron, junto a Dubón, brillantes artistas de la talla de Rafael de Penagos, José Segrelles, Arturo Ballester o Josep Renau entre otros.

Morente nos ofrece una biografía artística completa, enmarcada en un viaje por la cultura visual valenciana de la primera mitad del siglo XX. Explica cómo Dubón eligió una amplia variedad de estilos para desarrollar su obra, que van desde el impresionismo de sus lienzos, al *art nouveau*, el *art déco* o un eclecticismo posterior. Trabajó tanto en el campo pictórico como en el del diseño gráfico dentro del ámbito de la publicidad comercial y del entorno de la fiesta fallera. Realizó pintura mural, carteles, ilustración de portadas y fue uno de los primeros en publicar cómic en Valencia. Gracias a su trabajo para diversas empresas litográficas valencianas, fue uno de los pioneros en diseñar etiquetas naranjeras, labor que desempeñó sin interrupción desde los años veinte hasta los años cuarenta.

Siendo muy joven gana una serie de concursos artísticos que le animan a dedicarse en firme a su vocación. Desde 1916 ilustra anuncios, portadas de diarios y revistas como *El Guante Blanco*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Pensat i Fet*, *El Pueblo*, *El Mercantil Valenciano*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Ilustrado*, *La Semana Gráfica*, *El Viajante Español* y *Vida Corporativa*. También realizó portadas para libros de las relevantes editoriales Prometeo y Aguilar.

Con la finalidad de labrarse un porvenir se traslada a Madrid en 1922 y

permanece allí hasta 1932, realizando notables diseños principalmente para la empresa de perfumes Floralia. En Madrid realizará en 1931 el diseño de la *Alegoría de la II República Española*, su obra más conocida y verdadero icono republicano todavía hoy. No obstante, continuará atendiendo numerosos encargos para Valencia, realizando entre otros trabajos, los innovadores programas de la Feria de Julio editados por la agencia publicitaria Gnomon.

Vuelve a instalarse en su ciudad natal en 1932, movido por el encargo del alcalde Vicent Alfaro i Moreno: realizar la decoración alegórica del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Valencia. Dubón pinta dos paneles alegóricos que simbolizan a España y a Valencia, mientras que Vicente Beltrán ejecuta la parte escultórica. Es en definitiva la empresa alegórica más destacable de la Valencia Republicana de manos del blasquismo, y el encargo oficial más relevante que recibió Dubón en su trayectoria.

En estos años realizó carteles para el partido Unión Republicana Autonomista y para algunos de sus miembros, como el Dr. Trigo, inventor del refresco Tri Naranjus, para el que Dubón diseña su primer cartel publicitario, considerado un referente del diseño gráfico valenciano en *art déco*. De manera paralela a su producción gráfica pinta también una importante cantidad de retratos y otras temáticas al óleo sobre lienzo.

Al estallar la Guerra Civil realizará carteles para la CEA (Central de Exportación de Agrios) y para el partido Esquerra Valenciana. Uno de los más notables es el que le encarga esta formación titulado *Germans al front* (1936) que está considerado uno de los iconos de modernidad del periodo.

Tras la contienda bélica, la producción gráfica de Dubón es prácticamente nula. No ocultó su apoyo a la República, por lo que su obra se ve silenciada

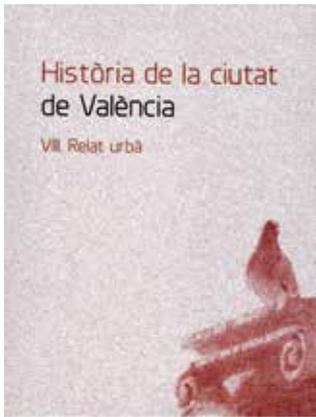
durante el régimen franquista. En este periodo se dedicará primordialmente a la producción dentro del entorno de la fiesta fallera, donde sigue manteniendo su estilo personal y preciosista.

Amparo Carbonell Tatay analiza el tipo de mujer que Dubón pinta, una mujer independiente, activa, útil, moderna y autónoma. La representa desde el respeto. Plasma mujeres que piensan, son libres y capaces de mostrarse como reflejo de su tiempo. Y lo más relevante, eligió mostrar que la modernidad para ellas, en esos años previos a la contienda civil, era posible.

Por último, Iván Esbrí Andrés escribe sobre la faceta de Dubón como creador vinculado a las Fallas, fiestas que fueron consolidándose en la década de los años veinte, al mismo tiempo que la trayectoria de nuestro protagonista. No llegó a ser un creador de escuela en este ámbito como otros contemporáneos suyos, pero sí que realizó, tanto en el plano del arte como de la literatura festiva, una serie de trabajos sobresalientes a lo largo de su trayectoria profesional. Tras la Guerra Civil la creatividad ligada a las fiestas falleras quedó exenta de su carga crítica y política. Al igual que otros autores comprometidos con su sociedad, Dubón burló la censura a través de su trabajo para hablar de la carestía, del mercado de estraperlo y demás penurias de la posguerra.

Lydia Frasset Bellver

Doctora en Historia del Arte



Taberner Pastor, Francisco (Dir.)
Historia de la Ciutat de València.
VIII Relat Urbà

València, Ajuntament, 2019.
Pág. 352. IRP de la Universidad Politécnica de Valencia.
ISBN: 978-8490892084

Con el subtítulo *Relat Urbà*, se ha publicado el octavo volumen de la serie *Història de la Ciutat de València*. Bajo el título "Historia de la Ciudad", se viene desarrollando desde el año 2000 una serie de seminarios, con periodicidad intermitente, en el que diversos especialistas desarrollan los más variados temas, siempre teniendo como eje central, a la ciudad de Valencia. Quizá no sea fácil de definir el hecho urbano pero no cabe duda que los análisis globales y sectoriales de su realidad actual, como escribió en su momento el profesor Bonet Correa, "constituye una de las ramas de mayor vigor de las llamadas ciencias sociales, a la vez que un capítulo esencial para el conocimiento de la construcción y del arte de las formas arquitectónicas".

En esa difícil tarea, arquitectos, historiadores del arte, geógrafos, economistas, paisajistas han colaborado desde sus diversas disciplinas con importantes aportaciones, fruto de sus rigurosas y constantes investigaciones.

Dirigido desde el Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia junto con el Ayuntamiento de la ciudad, las distintas ediciones, han contado también en diversas ediciones con la colaboración tanto de la *Universitat de València, Estudi General*, como de la *Universitat Politècnica de València*, aunque la presente edición es una producción conjunta del

Ayuntamiento con el Colegio de Arquitectos. En total son ya más de un centenar los textos publicados en las distintas ediciones, que abarcan desde los primeros tiempos de la formación de la ciudad hasta sus realizaciones más actuales, añadiendo, junto a la aportación de numerosos documentos inéditos, el análisis detallado y crítico.

Quizá la inexistencia de cauces institucionalizados impide trazar una estructura estable que permitiría una mayor eficacia en la confección de los trabajos y sería deseable crear ese servicio que, sin duda, habría de ser de gran utilidad para aquellas decisiones que afecten al desarrollo y transformación actual de la ciudad. Entre tanto, las aportaciones de "Historia de la ciudad" suplen en cierto modo esta falta que, en un tiempo prudente, convendría resolver.

No es irrelevante para dar una idea del alcance y calidad del octavo volumen, presentar una relación de los ponentes y ponencias desarrolladas, lo que permitirá dar una idea de la variedad de los temas tratados con el argumento de fondo, siempre presente, de la capital valenciana.

Albert Ribera: "Els centres de poder a la València durant l'antiguitat". Federico Iborra, Javier Martí: "Aproximación histórica y topográfica al alcázar islámico de Valencia". Santiago Máñez: "La parroquia de San Esteban en Valencia. Entre el urbanismo islámico y cristiano".

Desiree Juliana: "Construcción y escenografía festiva urbana tras la conquista cristiana de Valencia". Arturo Zaragoza, Rafael Marín, Pablo Navarro: "Escaleras con bóvedas de piedra en Valencia durante la edad moderna (siglos XV-XVIII)". Josep Vicent Boira: "Guerra urbana y espais populars a València: els fets d'octubre de 1869. Una revolució oculta". Luis M. Sendra: "El antiguo hospital general de Valencia a través de su jardín: un recorrido". Fernando Aranda: "Rehabilitación del Colegio del Arte Mayor de la Seda. La recuperación de un símbolo del esplendor de Valencia". Pablo Peñín Llobell, Alberto Peñín Ibañez: "A propósito de San Vicente de la Roqueta. Las obras de consolidación". Marta García Pastor: "La adaptación de Valencia a su pérdida de condición de ciudad amurallada". Amando Llopis: "Federico Aymamí Faura, impulsor de la Reforma Interior de Valencia. Otro arquitecto injustamente olvidado". Francisco Taberner: "La plaza de la Reina: proyectos y realizaciones". José Simó: "La ciudad universitaria de Valencia: historia de una frustración". Ignacio Diez Torrijos: "Pasajes de la Vega del Turia. Visualidad y transformación". Javier Pérez Igualada: "Los planes parciales municipales y la construcción de la periferia urbana de Valencia, 1948-1875". María José García Jiménez: "Plan Especial de directrices para la mejora de la calidad urbana de los barrios".

Como puede comprobarse fácilmente la temática no se ajusta a un asunto determinado, ni se refiere a un periodo histórico explícito, sin embargo, la visión “arquitectónica” con la que se enfocan los trabajos dan al conjunto un rasgo singular, claramente perceptible.

La indagación sobre la ciudad es una tarea compleja y sin fin, pero sin duda necesaria para comprender la ciudad, entenderla, y en su caso ayudar a la correspondiente toma de decisiones para su futuro urbanístico. Sin embargo, aparte del caso de Valencia, sólo Madrid y Barcelona mantienen una clara política de investigación sobre sus ámbitos respectivos. En el primer caso desde el ámbito universitario, bajo la dirección de Luis Enrique Otero de Carvajal, desde el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, en donde, desde 2007, dirige el grupo de investigación Complutense “Historia de Madrid en la Edad Contemporánea”.

Y en el segundo, acometiendo las investigaciones desde ámbitos temáticos, al amparo del *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*, que genera dos importantes series en torno al *Seminari d'Història de Barcelona: Barcelona Quaderns d'Història*, con 16 ediciones y los *Quaderns del Seminari d'Història de Barcelona*, que aborda temas específicos del que ya se han editado 27 Quaderns. En los que ha participado activamente el historiador Ramón Grau, uno de los pioneros en las investigaciones sobre la historia urbana.

La ciudad de Valencia contaba, desde 1972, con la que sin duda ha sido la mejor obra de síntesis que refleja de forma solvente y rigurosa la evolución de su trayectoria, redactada por el profesor Manuel Sanchis Guarner, de la que se siguen publicando reediciones; *La Ciutat de València. Síntesi d'Història y Geografia Urbana*, que marcó un nuevo camino en el acercamiento, siempre complejo al hecho urbano.

Nuestra ciudad, contaba además con

dos importantes obras de carácter colectivo. La primera, bajo la dirección de Antoni Furió y coordinada por Juan Vicente García Marsilla y Javier Martí, fue editada en fascículos semanales que se vendían junto con el periódico “*Levante, el Mercantil Valenciano*”, en 1999 dentro de la conmemoración de los 500 años de la fundación de la Universitat de València, en la que más de un centenar de expertos, especialistas de las materias o de las épocas tratadas construyeron una interesante y documentada síntesis histórica desde su fundación hasta la actualidad con la cronología como hilo conductor.

Otra obra fundamental realizada por un numeroso conjunto de profesores de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València: “*Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*” dirigida y coordinada por Jorge Hermosilla Pla con un centenar de autores especializados en arqueología, prehistoria, historia antigua, medieval, moderna, contemporánea; en historia del arte, en ciencias y técnicas historiográficas y en geografía, creando una obra institucional de indudable interés, estructurada en dos tomos. El primero dedicado a la Historia y el segundo a la Geografía y Arte con un claro intento de puesta al día y actualización en base a las investigaciones llevadas a cabo en el seno de la Universitat.

En este repaso apresurado de los antecedentes de la historia urbana no debemos olvidar la publicación, en enero de 1971, de la revista número 80 de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, con la que se inauguraba el número uno de la serie “Archivo histórico”, bajo la dirección del arquitecto Salvador Tarragó Cid en el que veían la luz diversos trabajos de análisis de diversos momentos o periodos de la historia de la ciudad con el convencimiento de su ineludible necesidad “*para abordar los problemas específicamente arquitectónicos de morfología*

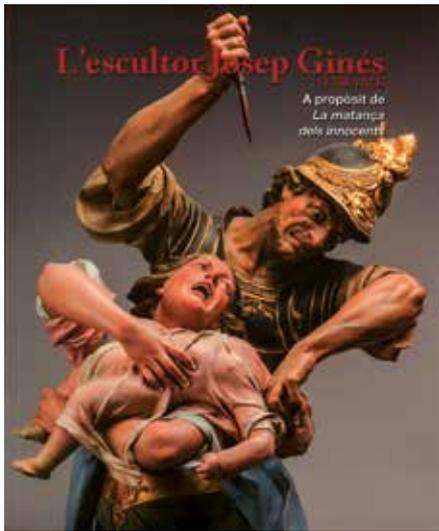
y tipología urbana” como se recogía en su editorial. Allí participaban Carme Massana, Françés Roca, Marina López o Ramón Grau, verdaderos impulsores, desde diversas perspectivas de numerosas investigaciones tendentes a facilitar una comprensión rigurosa y ajustada de la complejidad del hecho urbano.

Volviendo a *la Història de la ciutat de València*, ahora con mayor protagonismo municipal, que cobra una mayor implicación con la decisiva colaboración del Museo de Historia de la Ciudad, espléndido museo, antiguo depósito de Aguas Potables de la ciudad, quizá no excesivamente valorado, que explica con un estudiado discurso expositivo la evolución histórica de la capital valenciana, su existencia, constituye un verdadero hito-un *rara avis*- en nuestro ambiente intelectual y conforma un extenso corpus teórico de frecuente e indispensable consulta según puede constatarse contabilizando las innumerables citas que aparecen en buen número de los trabajos de investigación que se realizan sobre nuestra ciudad.

Las distintas ediciones, se han realizado desde su inicio bajo la dirección académica del profesor del Departamento de Urbanismo de la Universidad Politécnica de Valencia Francisco Taberner, y es ya un elemento de consulta insustituible para aquellas personas interesadas en el conocimiento de la historia de la ciudad, desde tiempos pasados a la actualidad y llena un vacío que convendría rellenar. En ese sentido, y citando de nuevo a Antonio Bonet Correa, podemos afirmar que “*el día que exista en España un centro dedicado a la investigación, documentación y enseñanza de la ciudad se habrá dado un paso muy importante para la verdadera modernización de nuestro conocimiento y acervo científico*”.

M^a Teresa Broseta Palanca

IRP de la Universidad



VV. AA.
(Obra coordinada por Tito Llopis / VTiM)
L'escultor Josep Ginés i Marín (1768-1823).
A propòsit de "La matança dels innocents"

Catálogo de la exposición de escultura celebrada en la Sala Ribalta del Museo de Bellas Artes de Valencia, de febrero a septiembre de 2020, conmemorativa del 250 aniversario de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Valencia, Generalitat Valenciana – Conselleria de Educació, Cultura y Deporte, 2020.

Formato de 30 x 24 x 1.8 cm., con 256 páginas de texto, ilustraciones en color y blanco y negro, y gráficos.

Edición impresa en papel, bilingüe en castellano y valenciano
 ISBN: 978-84-482-6435-2

DL: V-306-2020

Faceta interesante en el arte escultórico afín a lo ornamental en la trayectoria del estatuario José Ginés y Marín (Polop, Alicante, 1768 – Madrid, 1823), la representa su obra en barro cocido policromado de mediano formato, concretamente en una serie de grupos de entre dos y cuatro palmos de altura, alusivos a “La matanza de los inocentes por Herodes”, obra impresionante por lo dramático de los gestos, de ascendencia casi helenística (equiparable al grupo clásico de “La matanza de Niobe y sus hijos”, de la Galería de los Uffizi, de Florencia), que formó parte del “Belén del Príncipe” –un encargo del rey Carlos III a varios escultores que reuniría 6.000 piezas con destino a su hijo el príncipe

Carlos, que acabarían retiradas en los desvanes de palacio¹-, elaborada entre 1789 y 1794, y que entró a formar parte de los fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) en 1834, proveniente del secuestro de los bienes del infante Carlos María Isidro, pretendiente a la Corona tras el fallecimiento de su hermano Fernando VII, que lo había heredado.

Compuesto de 47 figuras, estudiadas en su día por Enrique Pardo Canalis y Joaquín Fuster Pérez, y revisadas posteriormente y catalogadas por Leticia Azcue Brea, han sido restauradas entre 2016 y 2018, siendo muchas de ellas obras del taller de José Ginés en el que colaboró el escultor Francisco Bellver y

Llop². El conjunto en su presentación sigue una disposición estructurada a modo de belén, y enlaza la tradición barroca con el incipiente neoclasicismo, donde el artista demuestra el dominio del modelado, imaginación y gran capacidad expresiva a través de los diferentes personajes representados (sayones, madres con niños, soldados romanos en acción, grupos en defensa, mujeres huyendo, etc.), sobre todo a través de las miradas que intercambian los actores.

Dentro del panorama cultural y artístico valenciano del año 2020 se inscribe la Exposición “La matanza de los inocentes por Herodes” de José Ginés (1768-1823),³ auspiciada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1 “Belén del Príncipe” ha sido ampliamente estudiado por HERRERA SANZ, María José: “El Belén del Príncipe en el Palacio Real de Madrid”. *Navidad en Palacio, Reales Sitios, Monasterios y Salzillo*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1998, pp. 27-35; y ARBETETA MIRA, Leticia: *Oro, incienso y mirra. Los belenes en España*. Madrid, Fundación Ramón Sánchez Ruipérez, 2000.

2 PARDO CANALIS, Enrique. “José Ginés y los grupos de la degollación de los inocentes”. *GOYA (Revista de Arte)*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 42 (1961), pp. 408-412; FUSTER PÉREZ, Joaquín: *José Ginés, escultor de cámara honorario de Carlos IV, primer escultor de cámara de Fernando VII (1768-1823)*. Madrid / Alicante, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1980; AZCUE BREA, Leticia: *La Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Catálogo y estudio)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

3 De la inauguración de la muestra temporal en Valencia el miércoles día 5 de febrero de 2020 se hicieron eco agencias de noticias y medios de información. *Vide*: EUROPA PRES: Comunidad Valenciana, Cultura. “La matanza de los inocentes de José Ginés sorprende en el Bellas Artes para exaltar la mujer y la maternidad”. *Diario La Vanguardia*. Barcelona, jueves 6 de febrero de 2020; JORQUES, Begoña: “La tragedia que nació del barro”. *Diario Levante-EMV*. Valencia, jueves 6 de febrero de 2020, p. 52; L. G.: “El escultor José Ginés regresa a Valencia con la matanza de los inocentes”. *Diario Las Provincias*. Valencia, jueves 6 de febrero de 2020, p. 41.

y que se enmarca dentro de los actos conmemorativos del CCL aniversario de su fundación; muestra celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia (MuBAV) de febrero a septiembre de 2020⁴, que ha reunido 34 obras escultóricas del referido escultor valenciano que pertenecieron al Belén del Príncipe Carlos IV y custodia el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; una excelente muestra⁵ por su puesta en escena cuyo diseño, proyecto arquitectónico y montaje expositivo (espacios, ambientación, elementos de presentación, paneles modulares, vitrinas, fichas técnicas expositivas y gráficas), ha estado a cargo del arquitecto Tito Llopis /VTiM, que ha contado con la colaboración de Pilar Turpin, Paco Costa y Toni Galindo.

El catálogo que se reseña lleva por título *El escultor José Ginés (1768-1823). A propósito de "La matanza de los inocentes por Herodes"*. Su diseño, composición, revisión de textos, montaje y maquetación, han estado a cargo asimismo de Tito Llopis y ha sido impreso en una edición muy cuidada en La Imprenta C. G., de Paterna (Valencia).

Las páginas preliminares de la publicación corresponden a los textos de presentación, justificativos de la muestra, del director del Museo de Bellas Artes de Valencia, Carlos Reyero Hermosilla; del director de la Academia de San Fernando, Fernando de Terán Troyano; y del presidente de la Academia de San Carlos, Manuel Muñoz Ibáñez, para a continuación explorar en dos amplios bloques y a través de varios estudios

especializados, la vida y obra del escultor, la propia exposición con su correspondiente cuerpo gráfico y fichas de inventario de los grupos escultóricos exhibidos, y un amplio apéndice final con referencias documentales y bibliográficas sobre el autor, la cosmovisión de su arte y la escultura de su tiempo.

El escultor y su obra comprende tres estudios. El primero de ellos corresponde al de la doctora en historia del arte Ana M^a Buchón Cuevas, experta en estatuaria barroca, que aborda la trayectoria de "José Ginés y la escultura valenciana de su época"; incidiendo en la vida académica de este maestro tanto en su etapa de alumno de Escultura y de la Escuela de Flores y Ornatos de la Academia de San Carlos, en la que obtuvo numerosos premios en los concursos periódicos de las clases de principios, yesos y natural, como pensionado de la Academia de San Fernando, academias ambas foco de formación de artistas que en ocasiones alcanzaron altas metas. La mencionada historiadora, en este laborioso estudio, refleja asimismo el panorama escultórico de su tiempo, a caballo entre dos siglos, escrutando en la obra de compañeros del biografiado como Francisco Bru, Pedro Juan Guissart (que marcharía a Murcia), Francisco Navarro, Felipe Andreu, Francisco Alberola, Francisco Bellver y Llop, y José Piquer, entre otros artífices de la estatuaria.

Formando parte del mismo enunciado se inscribe un segundo y ponderado ensayo que incumbe al académico numerario de San Fernando y museógrafo José M^a Luzón Nogué, quien centra su investigación

en "José Ginés en Madrid (1784-1823): de la Academia al Palacio Real", en cuya Academia madrileña Ginés ingresa con 18 años como pensionado; trabajando como joven escultor en el "Belén del Príncipe" (un conjunto de una gran complejidad, que gozó de gran fortuna en el siglo XVIII), en encargos particulares, y posteriormente, con un amplio bagaje de reconocimientos como escultor de cámara del Carlos IV (1796-1808) y estuquista con casa y taller, y tras de la Francesada (en la que se dedicó a labores de pastoreo en los alrededores de Madrid y en su tierra natal para subsistir y pasó penurias económicas a consecuencia de la Guerra de la Independencia) como escultor de la restauración fernandina, interviniendo en proyectos patrióticos y de exaltación de Fernando VII, siendo de su mano el diseño del complejo escultórico que remata la Puerta de Toledo de la capital del Reino. Fue nombrado académico de mérito y en 1815 Teniente director de Escultura de la Academia de San Fernando.

Cierra el bloque dedicado a *El escultor y su obra*, el trabajo de investigación de la doctora en historia Alejandra Hernández Clemente, titulado "Vivir en casa del estuquista del rey", subrayando que el hecho de ser nombrado José Ginés estuquista de cámara le permitió al escultor la formación de un equipo de profesionales a su cargo que trabajaron en el Palacio Real y en el Real Sitio de Aranjuez, dirigiendo a partir de 1806 las obras de decoración y de adorno de la Casa del Labrador, trabajo que posteriormente desempeñaría su hijo José Ginés Fernández.

4 Tras el confinamiento por la pandemia del COVID-19 o arresto domiciliario de la sociedad española entre el 15 de marzo y el 14 de junio de 2020, la exposición volverá a ser publicitada a través de la prensa diaria. Véanse al electo las cabeceras "Arte del terror por orden de Herodes. La matanza de los inocentes de José Ginés, escultor alicantino (1768-1823)". Diario *Las Provincias*. Valencia, sábado 13 de junio de 2020, p. 57; Agenda cultural de la Generalitat Valenciana: "Museu de Belles Arts de València. La matança dels innocents", Diario *Levante-EMV*. Valencia (Suplemento *Urban*. Agenda de ocio y cultura), viernes 19 de junio de 2020, p. 11, y viernes 17 de julio de 2020, p. 5); R.P.: "El museo de Belles Arts prorrogua fins al 6 de setembre l'exposició de Josep Ginés". Diario *Levante-EMV*. Valencia, divendres 28 d'agost de 2020, P. 44.

5 El catálogo de la muestra aparece reseñado por FJDM: "El escultor José Ginés: a propósito de la Matanza de los Inocentes". Revista *Pasos de Arte, Cultura y Patrimonio*. Madrid, Asociación de Arte, Cultura y Patrimonio, Núm. 6, septiembre de 2020, p. 77.

El segundo estadio del catálogo está dedicado a *Exponer "La matanza de los inocentes"*, que aglutina seis estudios que hacen referencia tanto al trabajo del escultor, como a tratar de diversos aspectos de los belenes históricos, así como la presencia, significado y arte del pesebre en el ámbito español; el estudio y catálogo de las obras expuestas de José Ginés y el tratamiento del espacio arquitectónico recreado dedicado a la muestra.

Abre el diálogo en este punto la catedrática de Escultura de la UPV, académica de San Carlos y comisaria de la exposición Amparo Carbonell Tatay con el ensayo sobre "José Ginés: Barro, tragedia y lágrimas en el Belén del Príncipe", centrado en el análisis de las esculturas de terracota y su representación que conforman la exposición, a cuya ejecución el artista dedicaría diez años de su vida modelando estas piezas en barro rojo hueco, constituyendo cada grupo compuesto de dos, tres y hasta cuatro y seis figuras una historia completa; grupos escultóricos que funcionan por sí mismos, de modo y manera que —como refiere la escultora— "cada elemento de la composición está armoniosamente conectado con los demás", destacando el realismo de las imágenes en las que se representa la crueldad (algunas escenas son muy descarnadas) o la propia defensa de las madres con su propia vida hasta la muerte, lo que hace que las figuras de Ginés superen en atractivo a las de Francisco Salzillo. "El Misterio de la Natividad y otros temas en los belenes históricos" proporciona título al bosquejo que presenta el catedrático de historia del arte de la UPV, académico de San Carlos, museógrafo e igualmente comisario de la muestra Felipe V. Garín Llombart, quien

profundiza en la representación del Misterio de la Natividad de Cristo, el de desarrollo más antiguo y su originaria fecha del 25 de marzo, que será objeto de discusión hasta que se disponga con el emperador Aureliano su celebración el 25 de diciembre, para hacerla coincidir con la fiesta romana del sol invicto. También aborda otras tradiciones puestas en escena como la de los Reyes Magos, festividad que se celebra el 6 de enero y otras iconografías belenísticas que tendrán su razón de ser desde San Francisco de Asís con los populares pesebres, que se expandirán durante el Renacimiento y el Barroco, muchos de ellos encargados por casas reales y nobles a reconocidos artistas.

Sigue al anterior el trabajo del profesor y académico correspondiente de San Carlos, Francisco Javier Delicado Martínez, que versa acerca del "Significado, arte y naturaleza del belén en el ámbito hispánico", prestando atención a Italia como cuna y expansión franciscana del belénismo y a la difusión del belén (incluido el napolitano)⁶ en España y sus artífices, haciendo mención de los escultores y figurinistas del Barroco (Martínez Montañés, Luisa Roldán, Eugenio Gutiérrez de Torices, Pedro Duque Cornejo, Francisco Salzillo), y de la Ilustración (José Esteve Bonet, José Ginés, Roque López, Ramón Amadeu. Doménech Talarn), tratando seguidamente de los artistas, barristas y artesanos de época contemporánea, que se mueven entre la tradición y la renovación (Arturo Baltar, los hermanos Grifián, Enrique Villagrasa, Monserrat Ribes, José Luis Mayo Lebrija, Nicolás Almansa, Enrique Garcés, Carlos Cuenca...), particularmente en las demarcaciones territoriales de Cataluña, Valencia, Murcia y Andalucía.

El cuarto estudio de este segundo blo-

que del catálogo concierne a las conservadoras y restauradoras de bienes culturales Judit Gasca y Silvia Viana, autoras de "La restauración de los grupos escultóricos de José Ginés", del que en la actualidad se conservan 47 obras, de las cuales algunas constituyen grupos y otras personajes aislados; un proyecto de conservación que se inició en 2016 y que las restauradoras describen, con mención de los estudios analíticos llevados a cabo, del estado previo de conservación de las piezas (muchas presentaban roturas y pérdidas de elementos por los constantes traslados), de las estructuras y de las policromías, dando cuenta, de igual modo, de intervenciones anteriores —poco afortunadas— y de los criterios seguidos en la última intervención, junto a las técnicas de análisis, muy descriptivas.

"José Ginés: Obras en la Exposición del Museo de Bellas Artes de Valencia" proporciona título al gran aparato gráfico que continúa y que reproduce las obras de la muestra, acompañadas de las correspondientes fichas de inventario, entre las que se encuentran 34 figuras y grupos de "La degollación de los inocentes" (algunas con unas dimensiones de entre 70 y 80 cm. de altura), dos bustos en yeso de Isabel de Braganza y de Fernando VII, una escultura en barro cocido de Apolono, un dibujo a lápiz negro "Estudio del Laocoonte", un relieve académico en terracota del "Convite de Dionisos, el tirano, a Damocles", varios documentos manuscritos de la época y ediciones de libros impresos con referencias al escultor.

Novedoso es el hecho —y muy elogiable, ya que no es lo habitual— de incluir en el catálogo el proyecto arquitectónico de la exposición sobre José Ginés, dirigido por el arquitecto Tito Llopis / VTiM ar-

6 PEÑA MARTÍN, Ángel: "El gusto del belén napolitano en la Corte española", *Simpósium "Reflexiones sobre el gusto"*. Zaragoza, 2012, pp. 257-275.



José Ginés Marín (1768-1823). *Mujeres atacando a un sayón*. 1789-1794 (fechas de la serie completa). Madera policromada. 80 x 102 x 45 cm. Procedente del secuestro hecho al infante Carlos María Isidro en 1837. *La degollación de los inocentes por Herodes*. Nº de inventario E-042. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. (Fotografía: Emilio P. Doiztúa).

quitectos, que ha contado con la colaboración de los facultativos Pilar Turpin, Paco Costa y Toni Galindo; un proyecto que con su redacción ayuda al gran público a entender esta aventura intelectual de secuencias de nuestra cultura artística, desarrollada físicamente en la Sala Ribalta del Museo de Bellas Artes de Valencia, y que para su mejor comprensión se acompaña del boceto preliminar de la sala, propuesta del montaje de las obras, secciones definitivas y recorrido de la visita.

Finalmente, el fotógrafo Emilio P. Doiztúa presenta en imágenes detalles de las obras expuestas, captando el ambiente

recreado –grato, amable y diáfano- que invita al espectador a la introspección y a la contemplación de las figuras en detalle desde distintos puntos de vista de la sala, al tratarse de esculturas y composiciones de bulto redondo muy efectistas exhibidas sobre estructuras modulares y podios temáticamente, con gran acierto, con un punto de entrada y otro de salida direccionados.

Es de mencionar por último los anexos, dedicados, el primero a “José Ginés: Apéndice documental”, a cargo de Ana Buchón y Tito Llopis, en el que se reproduce y transcribe diversos documentos relacionados con el escultor,

conservados en los archivos de las Reales Academias de Bellas Artes de San Carlos y de San Fernando (solicitud del alumno para ingresar en la Sala de Flores en 1784, solicitud de pensionado, memoriales para obtener el grado de académico y la plaza de Teniente Director de Escultura de San Fernando, carta de agradecimiento del artista por haber obtenido dicha vacante, necrológica del escultor recogida por la prensa en 1825 y nota o “relación” de los grupos escultóricos ingresados en la Academia en 1834); y el segundo, elaborado por Tito Llopis, sobre “José Ginés: Referencias bibliográficas”, localizadas en

estudios monográficos, ensayos, revistas especializadas de arte, repertorios y diccionarios sobre artistas, y actas de congresos.

Se concluye subrayando, como bien refiere Carlos Reyero en el preámbulo de este compendio, que José Ginés “adecúa el lenguaje de una obra a su género”, un artista que gozó de gran predicamento en su tiempo y que con estas piezas sorprende a través de la exposición que hemos tenido la ocasión de visualizar como primicia de presentación en Valencia, tras su reciente restauración por personal facultativo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; un conjunto escultórico neoclásico que a nadie ha dejado indiferente por su soberbia puesta en escena (el diseño arquitectónico y museográfico de la muestra, como se ha indicado “ut supra, ha correspondido a Tito Llopis / VTiM arquitectos y colaboradores, a quienes cabe felicitar por el buen trabajo realizado), que sorprende a la vez que emociona, por la gran fuerza expresiva de las figuras y su sentido dramático, en las que el movimiento (conseguido con la representación de los actores en diagonal) y el color fueron características en la obra del artista, que utilizó óleo en

relieve, plata, pan de oro y elementos de cristal para darles mayor realidad.

Y como testimonio de ello queda el catálogo impreso de la propuesta, que constituye una obra de referencia y de consulta imprescindible para el investigador, estudioso o erudito; una herramienta de trabajo sobre la vida y la obra del escultor alicantino José Ginés, y particularmente en torno del conjunto plástico de piezas que componen “La matanza de los inocentes por Herodes”, un episodio tomado del Evangelio de San Mateo, de gran valor artístico y documental, que formó parte en su día del “Belén del Príncipe”, que supuso un gran alarde escenográfico teatralizado que todos los años desde 1789 se montaba en el Palacio Real, bajo la Capilla, desde la Navidad hasta la fiesta de la Candelaria; y grupos que pueden admirarse en la actualidad en la Galería de Escultura y Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su legataria.

Francisco Javier Delicado Martínez

Universitat de València