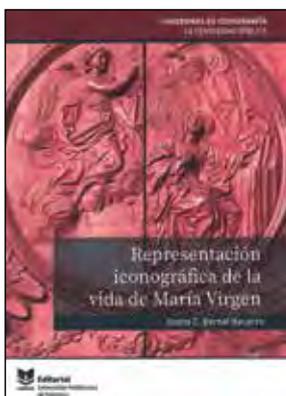


IV.-
Recensiones
de libros



Bernal Navarro, Juana C.
Representación iconográfica de la vida de María Virgen

Valencia, Publicaciones de la Universitat Politècnica de València, 2021
Colección "Cuadernos de Iconografía. La femineidad bíblica", vol. I.
21 x 15 x 1,9 cm, 324 páginas de texto acompañadas de 98 ilustraciones en color y blanco y negro, con reproducciones de pinturas, grabados, miniaturas y portadas de libros.
Edición en rústica en castellano impresa en papel bajo demanda.
ISBN: 978-84-9048-415-4
DL: V-51-2021

La colección *Cuadernos de Iconografía. La femineidad bíblica*, que ha iniciado la Editorial Universidad Politécnica de Valencia, comienza su andadura con la edición de un primer volumen dedicado a la *Representación iconográfica de la vida de María Virgen*, del que es autora Juana C. Bernal Navarro, especialista en iconografía cristiana aplicada a la conservación y restauración de obras de arte, al que seguirán otros compendios monográficos, próximamente, dedicados a las *Heroínas Veterotestamentarias* y a las *Magas Mujeres del Nuevo Testamento*.

El hilo conductor de estas publicaciones está basado en la utilización de una metodología iconográfica, donde el conocimiento de las fuentes escritas primarias y del contexto histórico en el que fueron creadas es fundamental para poder abordar un estudio icónico en su integridad de forma correcta, profundizando en la forma y contenido de las imágenes, objeto de un estudio para su conveniente lectura.

La historiadora del arte Bernal Navarro, investigadora con un denso bagaje en estudios iconográficos (*vgr.*: el ciclo dedicado a las pinturas murales de Dionisio Vidal, de la Iglesia parroquial de San Nicolás, obispo de Bari, y de San Pedro mártir, de Valencia)¹, señala en los preliminares la idea de llevar a cabo una colección sobre la femineidad bíblica desde una iconografía de género, dedicado

al papel preponderante y ejemplarizante que han tenido las mujeres en la historia del Cristianismo, surge por la necesidad de poner en valor sus hazañas que, aunque reconocidas y recogidas textualmente, no manifiestan la hegemonía e importancia que han jugado a lo largo del desarrollo y creación de sus arquetipos, tanto de forma narrativa como artística, en contraposición con su homólogos masculinos.

La obra que reseñamos nos acerca de una manera comprensiva a la imagen representativa de la Madre de Dios, a través de un análisis detallado de las fuentes escritas; una publicación en la que se plasman los estudios marianos, caracterizados por el desarrollo de un análisis crítico de las fuentes primigenias, con un marcado carácter transversal e interdisciplinar en el análisis de los ciclos narrativos e iconografías completas.

El profesor José Luis Cueto Lominchar, decano de la Facultad de Bellas Artes de la UPV (2009-2017), es el autor del prólogo de este volumen que el artista titula "La imagen de María Virgen, una iconografía de género", en el que, primeramente, hace referencia a la lección inaugural que el gran historiador del arte británico, de origen austríaco, Ernst Gombrich, pronunció en el University College de Londres en 1957, acerca de "Arte y saber histórico", subrayando en aquel momento la relación del artista con la historia y la

importancia que tienen los medios visuales en la educación, que son claves entre el emisor y el receptor; para, a continuación, referirse Cueto Lominchar en su exposición a que la profesora Bernal Navarro, en este estudio dedicado a la iconografía mariana, "analiza el concepto de femineidad bíblica de las representaciones marianas, incluyendo una perspectiva de género que permite preguntarnos algunos de los sesgos asociados al feminismo. Y lo hace –prosigue señalando el docente– con una perspectiva global e integradora, extremando el rigor y la atención a fuentes de toda naturaleza y aportando un corpus de enorme valor para el estudio y la investigación"².

En este primer volumen dedicado a la *Theotokos* (término que fue debatido en el tercer Concilio de Éfeso celebrado en el año 431), Juana C. Bernal Navarro, profesora del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de la Universidad Politécnica de Valencia, compendia los tipos de representación de la Virgen María derivados de los episodios más importantes de su vida, tratados desde una perspectiva global, aglutinando una información que ayuda al erudito, estudioso o simplemente al interesado, a profundizar en los orígenes de la Madre de Dios (san Ireneo de Lyon llama a María "segunda Eva"), advirtiéndose en algunos epígrafes del texto la transcripción de párrafos

1 BERNAL NAVARRO, Juana C.: "Estudio del ciclo iconográfico de San Nicolás obispo de Bari y San Pedro de Verona", en la obra de VV. AA.: *Intervención arquitectónica y pictórico-ornamental de la Iglesia parroquial de San Nicolás obispo y San Pedro mártir, de Valencia*. Valencia, Parroquia de San Nicolás obispo, 2017.

2 CUETO LOMINCHAR, José Luis: "La imagen de María virgen, una iconografía de género". Prólogo a la obra de BERNAL NAVARRO, Juana C.: *Representación iconográfica de la vida de María Virgen*. Valencia, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2021, p. VIII.

completos que ayudan mediante la imagen y la palabra, a conocer más de cerca los textos apócrifos marianos.

El capítulo primero está dedicado a las *Fuentes escritas mariológicas* donde se observa que la figura de María adquiere protagonismo, no en las narraciones de los evangelios canónicos sino en los apócrifos (protoevangelio de Santiago, escrito hacia el año 150), entre las que se encuentran las dedicadas a la Natividad, a la infancia de Jesucristo, los apócrifos ascensionistas, los textos hagiográficos (*La Leyenda Dorada*, una serie de relatos de Jacobo de la Vorágine, de 1290); y el *Flos Sanctorum*, un compendio de varios autores recopilado por Pedro de Ribadeneyra e impreso en el siglo XVI), los escritos de literatura mística y visionaria y los tratados y discursos de Arte (Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Jusepe Martínez, Antonio Palomino, Juan Interián de Ayala), que se convirtieron en manuales para los artistas y en el punto de partida para la explicación de las Bellas Artes y su aprendizaje, codificando conocimientos teóricos y técnicos.

El capítulo segundo se ocupa de la *Ascendencia e infancia de María*, descendiente de la casa de David y cuya genealogía aparece en el árbol de Jessé, del que trata el evangelio apócrifo *De Nativitate Mariae*, que ya figuraba en los psalterios flamencos y ha sido estudiado por Manuel Trens (1954). Ello nos permite conocer más de cerca la condición humana de María y su futuro Hijo.

Los padres de la *Mater Dei* aparecen representados en los episodios del Anuncio a san Joaquín, el Anuncio a santa Ana, el Abrazo ante la Puerta Dorada, la Natividad de la Virgen y la Presentación de María en el Templo, siendo los textos muy pobres en su descripción.

María Virgen, la Elegida encabeza el capítulo tercero que trata de cómo fue escogida para encarnar la nueva Eva y acoger, como narran los exégetas, en su templo corporal la vida de Cristo y que también recogen por vez primera los textos canónicos.

Varios son los episodios que componen a nivel narrativo el tema propuesto con la elección de José, los esponsales de María, la *Anunciación* —muy representada en los “Libros de Horas” miniados— y la Visitación de la Virgen a su prima santa Isabel, que a su vez esperaba dar a luz a san Juan, el Bautista.

El cuarto capítulo está dedicado a *La maternidad cristológica de la virgen María*. El mismo acoge los tipos de representaciones

iconográficas en que la Madre de Dios va a ocupar un papel protagonista, sobre todo en los preliminares natalicios y en los largos ciclos de la Natividad y de la infancia de Jesús. De esta manera podemos observar como las escenas artísticas mayormente desarrolladas van a ser *El sueño de José, El empadronamiento* o censo, el *Nacimiento de Jesús* —considerado el hecho más importante de este ciclo y relacionado con él la mula y el buey, las parteras y la estrella—, *La Adoración de los Reyes, La Adoración de los Pastores, La Circuncisión del niño e imposición del nombre de Jesús* —según el rito judío ocho días después de un nacimiento los hijos varones debían ser circuncidados y cabe recordar la gran devoción que la reliquia del santo prepucio experimentará durante época medieval—, *La purificación de la Virgen, La presentación de Jesús en el Templo de Salomón, La ira de Herodes y la matanza de los inocentes y La huida a Egipto*; mientras que sobre la infancia del Niño solo se registrará la escena de *Jesús entre los Doctores*, que podría considerarse el inicio del ciclo de la predicación de Jesús cuando contaba en torno a los doce años de edad, habida cuenta que desde este pasaje hasta el bautismo de Cristo realizado por san Juan Bautista existe un vacío narrativo muy importante. Será el pintor Francisco Pacheco quien en su *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649) señale a los artistas en pleno Barroco como deben de representar esta escena evangélica.

Señala Juana C. Bernal que durante el tiempo de la predicación de Jesús la figura de María pasa a un segundo orden, por la preeminencia y primacía de su Hijo que anuncia la Buena Nueva, que se dará a conocer tanto al pueblo judío como a los gentiles. En este hilo conductor el capítulo quinto viene dedicado a *La Madre de Cristo durante la predicación*, que recoge dos episodios que tendrán su repercusión en la plástica: *Las bodas de Caná*, relatado por san Juan Evangelista a partir y tratado a partir del siglo XV como una escena costumbrista de representar un banquete festivo con multitud de personajes; y *Cristo se despide de su madre*, un pasaje que solo es referido en los textos meditacionales medievales, concretamente derivado de *Meditaciones Vitae Christi* del Pseudo Buenaventura (1588), en el capítulo LXI.

El capítulo sexto recoge el dolor que afligirá a María durante la Pasión de Cristo, lo que se conoce por *Planctus Mariae*, un término latino que pertenece al género literario poético en los tristes acontecimientos que abarcarán

desde el Jueves Santo hasta el Lunes de Pascua o de Resurrección en la ciudad de Jerusalén, de lo que proporcionan noticia los textos devocionales, místicos y literarios a lo largo de la época medieval. Mucho de ello se deberá a la representación de los autos sacramentales.

Derivado del pasaje evangélico *María en el monte Calvario, El Calvario o Stabat Mater*, es importante subrayar la importancia que tendrá el escrito “*Stabat Mater Dolorosa*”, del franciscano Jacopone da Todi, de promedios del siglo XIII, donde mediante una plegaria se recoge el desgarrador sufrimiento de la Virgen en ese terrible y afligido momento de la Pasión y cuyas primeras frases ya se contenían en los *Trenos o Lamentaciones*, escritos por san Efrén en el siglo VII, una poesía mariana litúrgica.

Jacobo de la Vorágine dedica el capítulo CCXXIV de *La Leyenda Dorada* a la Piedad de Nuestra señora, resaltando el carácter heroico de la Virgen al pie de la Cruz. En este contexto se incluyen también los episodios de *El descendimiento de la Cruz, la Lamentación sobre Cristo muerto y La Piedad*, en el que aparece la Madre de Dios sosteniendo el cuerpo inerte del Hijo y que constituirá por sí mismo un modelo iconográfico nuevo quedando María en su soledad, el de la *Mater Patiens*, que dará lugar a la advocación de la *Mater Dolorosa*, con un instrumento de dolor, la espada o espadas. La representación del dolor de la Virgen se verá influido por los textos y por su constante evolución devocional. Asimismo, la escena de la *Aparición de Cristo resucitado a su madre*, se verá fomentado por las fuentes devocionales.

María Virgen, post-Pentecostés proporciona título al séptimo y último capítulo en el que son abordados episodios finales de la vida de la Madre de Dios, tales como *El Tránsito o Muerte de la Virgen*; la *Entrega del cíngulo al apóstol Tomás*, la *Asunción de María al cielo*, y su *Coronación* en la esfera celeste impuesta por Dios Padre y su Hijo, y los ángeles.

Cierra este denso por extenso e interesante volumen una relación de fuentes escritas primarias que incluye autores como Jacobo de la Vorágine, Alonso de Villegas, Pedro de Ribadeneyra, las obras de prestigiados tratadistas de arte —ya referidos líneas arriba— y una relación de libros canónicos; y la extensa nómina de selectas referencias bibliográficas, con las citas de “autores clásicos”, entre otros, de José Manuel Bernal, Anna Catalina Emmerick, Hilda Graef, Emile Mâle (el gran historiador francés del Arte Gótico y Barroco),

Joaquín Pérez Sanjulián, el iconólogo Louis Réau y el presbítero Manuel Trens i Ribas. Es mucho de valorar el esfuerzo de síntesis que ha realizado Juana C. Bernal, doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, en la elaboración de este libro dedicado a la representación icónica de la Virgen María, como Madre de Jesucristo, “arquetipo ejemplarizante de virtud y sacrificio”, en palabras de José Luis Cueto³, y al que

seguirán otros volúmenes destinados, desde una perspectiva de género, a las heroínas del Antiguo y del Nuevo Testamento.

En resumen, una obra metodológica de referencia y de consulta imprescindible, tanto para los interesados de las Humanidades y de las Ciencias Sociales, como para los teólogos desde la fe o desde el laicismo y estudiosos de las Bellas Artes, en los programas iconográficos para lectura e interpretación

de los testimonios visuales de otras épocas y su significado. Y un gran empeño editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.

Francisco Javier Delicado Martínez

Departamento de Historia del Arte
Universitat de València

3 CUETO LOMINCHAR, J. L.; *Op. cit.*, p. VIII.



Calle, Román de la (Coord.)

Entre la Crisis, la Resistencia y la Creatividad. Los diez últimos años del Arte Valenciano Contemporáneo (2008-2018)

Valencia, Publicaciones Universitat Politècnica de València (PUV), 2020

Colección InterdisciplinARS, nº 1

472 páginas. Ilustraciones en color y blanco y negro

ISBN: 978-84-9048-867-6

D.L.: V-683-2020

La editorial de la Universitat Politècnica de València UPV ha iniciado, en el año 2020, una nueva colección *InterdisciplinARS*, dirigida por el Catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat de València, escritor, crítico de arte y académico de San Carlos, Román de la Calle. Además, actúa como coordinador de este número uno, que tiene como hilo conductor el referido al título del volumen, sumamente interesante, al oscilar entre conceptos fundamentales –vigentes en el contexto entre los años 2008-2018– *la Crisis, la Resistencia y la Creatividad*.

Sin duda, componer este trabajo interdisciplinar supone un encuentro con el panorama de las ideas, un meditado planteamiento, y una confianza por parte del coordinador, Román de la Calle con los veinte colaboradores del proyecto, todos ellos profesionales de la cultura y de las artes. Así ha sido, efectivamente. Basta leer el índice para dar al lector una idea del significado e interés que el li-

bro le ofrece. Toda una suma de vivencias y de investigaciones se van desgranando en cada uno de los capítulos, a los que se une, además, la parte gráfica de las numerosas imágenes y el apartado final dedicado a las *Bio-bibliografías* de los participantes.

El coordinador del volumen invitó directamente a los veinte autores de este libro, profesores universitarios de diferentes especialidades (filosofía, bellas artes, historia del arte, diseño o arquitectura), profesionales relacionados con el hecho artístico (galeristas, ilustradores, actores, músicos, gestores, críticos de arte) y de otras actividades (periodistas, médicos o políticos). Además de la cuidada introducción al volumen –“Proemio a manera de contexto. Entre la mirada crítica, la resistencia y las producciones artísticas colaborativas”– Román de la Calle es autor de uno de los diecisiete capítulos.

Significativos son, efectivamente, todos los capítulos por las diversas aportaciones. El

primero de ellos titulado “Aquellaos días, estas realidades”, escrito por José Ricardo Seguí, periodista, asesor y escritor, aporta una visión globalizadora de la trayectoria política, económica y artística-cultural de la comunidad. Por su parte, Francisco Taberner, arquitecto y profesor de la Universidad Politécnica de València, es el autor de “Arquitectura y Urbanismo tras la burbuja inmobiliaria. 2008-2018”, en su estudio investiga y expone temas referentes a los apartados de Urbanismo y Ordenación del Territorio. El capítulo tercero “Ilustración gráfica y gestión cultural. Estudio, defensa y divulgación en los días más aciagos (2008-2018)” se construye desde las experiencias profesionales del historiador del arte Manuel Garrido, en sus diversas disciplinas relacionadas con la ilustración gráfica, la edición, la crítica de arte, la mediación cultural, o la gestión cultural, desde el asociacionismo. El bloque “Arte y Crisis 2008-2018. Políticas culturales en el

contexto valenciano. Festivales, Colectivos e Iniciativas Culturales Urbanas de Valencia” lo escribe Arístides Rosell, artista visual, diseñador gráfico comunicacional, crítico de arte, presidente de la Associació Cultural Rus-safart, activista cultural e impulsor de iniciativas culturales colectivas, desde los barrios.

A partir de otro escenario —el de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València— en el capítulo cinco del volumen comentado, el profesor José Luis Clemente, junto a Toni Simarro, tratan de las “Enseñanzas activas frente a la crisis: aprender haciendo en la universidad”. El capítulo seis, de Ángela Montesinos, historiadora del arte, profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València y crítica de arte, se centra en las “Resistencias de la mujer artista, en el panorama creativo valenciano (2008-2018)”, a través del estudio de determinadas muestras celebradas en tal contexto. En el séptimo capítulo, Joan Manuel Marín, profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Jaume I de Castellón, investigador especializado en diseño industrial, analiza, con especial minuciosidad, “Doce años de creatividad (2008-2019): crisis e internacionalización del diseño industrial en el contexto valenciano”. Por su parte, Joanfra Rosalén de “La Dependent”, director del Teatro Principal de Alcoi y coordinador de representaciones del Betlem de Tirisiti (BIC), abre el capítulo ocho desde sus experiencias “Entre la crisis, la resistencia y la imaginación en las Artes Escénicas. Teatro, Arte y Trabajo”.

“De las músicas experimentales y otras turbulencias sonoras, durante la crisis (2008-2018)”, lo escribe Josep Lluís Galia-

na, saxofonista, escritor, especialista en la creación electroacústica y en la investigación etnomusicológica. En el capítulo diez, “Vidas paralelas. La profesionalización en artes plásticas e historia del arte: algunas reflexiones personales desde la gestión cultural y la docencia”, Jorge Sebastián, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, vinculado a la Fundación Mainel, señala en el título de su trabajo esa dualidad como docente y como gestor cultural. El capítulo once, titulado “Experiencias museográficas en un contexto de crisis. Patrimonio cultural inmaterial y educación artística”, Román de la Calle investiga una parte de la historia del MuVIM. Mijo Miquel, profesora de escultura en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, traductora e investigadora, trata el tema “Revivir la analogía. Antiguos formatos para nuevos conflictos en el agít-prop contemporáneo”.

El epígrafe “Sporting Club Russafa Carlos Moreno Mínguez Arte, Colectividad, Resistencia y Creatividad”, capítulo trece del volumen está escrito —colectivamente— por Manel Costa, poeta y performer, por Emiliano Barrientos, profesor y actual presidente del Sporting Club y por Lucía Peiró Lloret, artista, especialista en arte de acción, instalaciones y performances. Se trata de un estudio colectivo sobre la autogestión de dicho espacio. El siguiente capítulo, “Entorno a los modelos de producción, gestión y difusión, durante diez años de arte valenciano (2008-2018)”, es analizado por Alba Braza, historiadora del arte, gestora cultural, comisaria e implicada en arte experimental y alternativo, nos expone las actividades desarrolladas en “Otro Espacio, y, Sin Espacio”.

Bajo el epígrafe “Las galerías de arte y los años de la crisis en Valencia (2008-2018)”, Reyes Martínez, restauradora de bienes culturales, doctora en Bellas Artes y galerista, trata de la crisis y de los cambios de las galerías de arte. Desde otro enfoque, en “Arte y terapia, en el contexto valenciano de la crisis 2008-2018”, son analizados, por la doctora en medicina M^a Teófila Vicente-Herrero, docente e investigadora, los efectos de la crisis en la salud, la enfermedad, el aislamiento o la necesidad de integración social. Por último, “Hacer de la necesidad virtud: La gestión cultural y el desarrollo del comisariado. Diez miradas sobre el contexto valenciano (2008-2018)” es el título del estudio globalizador, desarrollado por Maite Ibáñez, doctora en Historia del Arte, gestora cultural, crítica de arte, como panorama del contexto abordado.

En resumidas cuentas, investigar y recuperar experiencias y documentos, en torno a los sobrevenidos efectos que la extrema dureza de la crisis económica, social, política y cultural —activa entre el 2008 y el 2018— provocó directamente sobre el siempre complejo y sumamente sensible entramado artístico de la Comunidad Valenciana —en sus vertientes personales y colectivas, institucionales y privadas, así como en los dominios patrimoniales, mercantiles y profesionales— ha sido un oportuno y responsable proyecto grupal y colaborativo, que ahora ha visto, definitivamente, la luz. Nos felicitamos por ello y por el interés del propio volumen.

Juana Balsalobre
Universitat d'Alacant



Díaz Gómez, José Antonio
La búsqueda de la excelencia. Un ensayo histórico-artístico sobre el Cristo de Mora

Baena, Córdoba: Ediciones Tambriz SL., 2020
347 páginas, ilustraciones a color
ISBN: 978-84-947704-4-9

El Cristo de la Salvación de José de Mora es una de las esculturas más sobresalientes del Barroco granadino. Su perfección técnica, el minucioso estudio anatómico y la historia y devoción que la envuelven sitúan a esta obra en la cumbre no sólo de la producción de su escultor, sino en la de todo un período histórico en España. Varios han sido los investigadores e intelectuales que hasta el momento se habían aproximado a la imagen y su análisis histórico-artístico, como es el caso del historiador Manuel Gómez Moreno o los profesores Domingo Sánchez-Mesa Martín y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, entre otros.

No obstante, la publicación en el año 2018 del artículo “El Cristo de José de Mora (1688): nuevos datos para la historia de una obra cumbre y su vinculación con los oficiales de la Real Chancillería de Granada” en la revista *De Arte* por parte de José Antonio Díaz Gómez, supone un punto de inflexión en el análisis de esta pieza, pues se trata de la documentación más exacta sobre el Cristo de Mora hasta ahora realizada, trabajo en el que el autor dató con precisión el momento de su hechura y los agentes que intervinieron en ella.

Este artículo sería el punto de partida para que en 2020 viera la luz un libro, objeto de esta reseña, dedicado por entero a esta icónica talla, tema principal de la publicación y del que parten varios capítulos en los que se desgana el contexto en el que se realizó, así como otros aspectos de gran interés como el espacio en el que se encuentra y, por supuesto, el escultor que la llevó a cabo, el granadino José de Mora. Su autor, el profesor de la Universidad de Sevilla José Antonio Díaz Gómez, muestra un ensayo científico y multidisciplinar acompañado de una narración dinámica e ingeniosa que bien puede

considerarse todo un referente para futuros investigadores sobre escultura y escultores.

En este estudio sobre el Cristo de Mora, también conocido como Cristo de la Misericordia, el autor no sólo se hace cargo de la imagen propiamente dicha, su aspecto formal, técnico y estilístico, sino también de todos los agentes que orbitan en torno a él, ya sea el propio escultor, que lo sitúa en un espacio y tiempo concretos, la familia de este, los comitentes de la obra, el espacio donde se encuentra, cuestiones sobre el devenir artístico de Granada, la historia vivida por la propia imagen y otros aspectos que, pudiendo ser entendidos como algo accesorio, Díaz Gómez los expone como puntos de interés, complementarios al análisis de la escultura protagonista pero con identidad propia dentro del texto, pudiendo leerse cada capítulo de manera independiente. De este modo, el autor consigue redescubrir al lector una imagen que a priori podría ser ya bien conocida y logra despojarla de mitos que a lo largo del tiempo han acompañado a una de las obras de arte más excepcionales que se conservan en España.

El estudio viene precedido de un prólogo escrito por el profesor Miguel Córdoba Salmerón y una introducción, en la que se exponen los motivos que han llevado al profesor Díaz Gómez a estudiar de manera multidisciplinar el único Crucificado de Mora de tamaño natural conocido hasta el momento, además de la manera con la que resolvió las incógnitas presentadas, siendo por tanto un apartado que, lejos de constituir un capítulo baladí, se muestra como un texto interesante en tanto que se desvela la implicación profesional y devocional del autor con el Cristo de la Salvación, mostrando el proceso por el que pasa un investigador mientras trabaja sobre un tema y que bien puede servir de guía para

futuros historiadores interesados en la vertiente investigadora.

El ensayo de Díaz Gómez se estructura en diez capítulos, los cuales se construyen a partir de conceptos únicos que son los que dan título y sentido a los mismos, además de que en conjunto, estos capítulos vienen unidos no sólo por el tema del que parten, el análisis del Cristo de la Salvación de Mora, sino también por sus párrafos introductorios, empezando en su mayoría con una descripción itinerante por las calles de Granada, aludiendo a puntos históricamente estratégicos de la ciudad que de algún modo han quedado vinculados a la historia de la imagen objeto de estudio, haciendo que el lector imagine y conozca aquella Granada en la que Mora y su tiempo vivieron.

En los dos primeros capítulos, denominados “La obra de arte” y “El autor”, Díaz Gómez muestra la genialidad de la obra de Mora, el conocimiento técnico y fisionómico que encierra, la minuciosa perfección de la talla tanto en el plano interior como en el exterior a través de un trabajo previamente ideado de manera atenta y el inusual papel de este escultor como artista desvinculado de los frecuentes talleres gremiales. Así, el estudio redescubre al lector esta imagen con nuevos datos y lecturas y reflexiona sobre la propia condición del artista con respecto al tiempo que le tocó vivir, analizando la imagen que de él tenían intelectuales de su época con el fin de acercarse fielmente a la mentalidad, carácter e ingenio de José de Mora.

Los dos siguientes capítulos, denominados “El tiempo” y “El espacio”, hacen un recorrido por la Granada del siglo XVII y el patrimonio que Mora pudo llegar a conocer de primera mano, poniendo en contexto el trabajo del escultor y conociendo el ambiente artístico en el que la escultura del Cristo

de la Salvación fue creada y que también da sentido a la misma. También repara en el lugar para el que la imagen fue creada, la capilla funeraria de la familia comitente de la obra en la iglesia de San Gregorio Bético, en la que se encontraba la congregación de padres caraccilonos de Granada y de cuya documentación histórica el autor extrajo las noticias relativas al origen de dicho Crucificado.

El quinto apartado, llamado "Los precedentes", se sale de la línea establecida en los cuatro capítulos anteriores para reflexionar sobre aquellas obras que de alguna manera se encuentran directa e indirectamente relacionadas con el trabajo de Mora. Así, se centra en aquellas piezas artísticas que han marcado un antes y un después en el desarrollo de la imagen de Cristo Crucificado en Granada y sin las que no se entendería el significado, aspecto formal y estilístico del crucificado del escultor.

Y tras los precedentes, vienen "Las consecuencias", el título del sexto capítulo en el que se pone de relieve e impacto de la propia imagen cristífera creada por Mora en la escultura granadina posterior, entendiendo que el trabajo de este artista traspasó la referencia que este tenía de las soluciones plásticas adoptadas por los Cano y los Mena, reinterpretando sus esquemas y matizando las imágenes con esas formas personales que son las que marcarán el devenir de la escuela e incluso influirán de manera decisiva en escultores ya de posguerra, como el caso de Domingo Sánchez Mesa.

Con respecto al séptimo apartado, "La estética", Díaz Gómez se hace cargo de los recursos artísticos que posibilitan que el espectador entienda la imagen como depositaria de la fe Cristiana y de unos valores y en-

señanzas religiosas determinadas, de hacer tangible aquello que es inteligible. Por ello, reflexiona sobre la imagen y los complementos de esta, en este caso de la Cruz, desde una perspectiva teológico-devocional, en la que pone atención a los escritos místicos de la época y cómo estos fueron materializados por Mora en su producción y más concretamente en este Cristo, haciendo de esta obra una pieza artísticamente intelectual. Por su parte, el capítulo "La artesanía" trata todos aquellos aspectos que complementan a la imagen, centrándose sobre todo en la exquisitez de la cruz de carey, su cuidado y pensado diseño que viene a ofrecer una lectura dual, divina y humana. En este sentido, la pieza viene a ser ejemplo de una artesanía frecuente en el siglo XVIII por la zona, que bien puede considerarse arte y que por tanto dignifica aún más la obra para la que fue realizada.

Los dos últimos capítulos, denominados "La historia" y "La historiografía", concluyen el estudio de una manera magistral, atendiendo a dos cuestiones fundamentales para comprender la obra protagonista del libro, el Cristo de la Salvación, desde una óptica social. En el primero se ha reparado en las vicisitudes de la propia imagen a lo largo del tiempo, los cultos que le rindieron, la historia de la cofradía, las distintas advocaciones por las que se conocía a la imagen, los cambios de espacio y todo cuanto ha ocurrido en torno a esta imagen al margen de su ejecución y quienes participaron de ello.

Con respecto al segundo, este refuerza los temas tratados en el anterior fijando la atención en la importancia que tiene para la imagen que a lo largo del tiempo investigadores, profesores, cronistas o curiosos hayan reparado en la pieza y hayan dedicado tiempo a

reflexionar sobre las mismas, dejando por escrito la importancia de la imagen desde el punto de vista artístico, cultural, social y devocional. De este modo, se reflexiona sobre cómo otros autores han visto a la imagen atendiendo al enfoque empleado en sus trabajos, testimonios que no son sino reflejo de la mentalidad, ideologías, avance científico e intereses de la sociedad de cada momento.

A todo lo anteriormente expuesto cabe añadir los apartados de "Bibliografía", abundante y completa, y "Epílogo" en el que el autor expone unas claras conclusiones acerca de por qué es importante el Cristo de Mora y por qué se le ha dedicado este completo trabajo de investigación.

Tras exponer los puntos principales de los que se compone este trabajo realizado por el profesor Díaz Gómez, puede decirse que es una investigación modélica en tanto que redescubre una imagen ya conocida realizando una reflexión integral y transversal de la misma, aportando nuevos e interesantes datos que no son sino resultado de esa "suerte" de la que el autor habla en la introducción, de aquellos resultados buscados y hallados durante la ardua tarea investigadora. Por tanto este trabajo es un magnífico ejemplo de que, en cualquier investigación que se emprenda, la "suerte", muchas veces azarosa, debe encontrarse trabajando: indagando entre libros, legajos, tratados, cartas, etc., y observando detenidamente las obras. Sólo así, esa "suerte", ese contrato, esos capítulos, esa firma o ese dato revelador, será localizado y dará sentido a todas aquellas hipótesis e interrogantes que todavía quedan por resolver.

Marina Belso Delgado

Historiadora del arte y doctoranda en la Universidad de Murcia



Frasquet Bellver, Lydia
Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo

Prólogo de José Martín Martínez
Institució Institució Alfons el Magnànim, 2020 / Biografía nº 43
367 páginas: ilustraciones en blanco y negro
ISBN: 978-84-7822-841-6
D.L.: V-643-2020

Crítica y compromiso (histórico)

Es difícil encontrar un título más adecuado para este interesante libro: Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo no pueden disociarse. No es frecuente, en nuestro país, la práctica de la biografía intelectual (aunque en los últimos años se halla incrementado algo), menos aún en el ámbito de la escritura de arte. Así que hay que saludar la publicación de este libro, resultado de la tesis doctoral de la autora, dirigida por el profesor José Martín Martínez y defendida en la Universidad de Valencia. Por eso, el libro incluye un importante aparato crítico y una bibliografía exhaustiva, conviene subrayarlo porque es algo que no ocurre siempre. La organización cronológica del libro (obligada desde el momento en que la autora se plantea escribir una biografía) no oculta los múltiples papeles que asumió el protagonista de esa historia: crítico, historiador, activista y promotor cultural, militante político. Siempre me ha interesado mucho su dimensión historiográfica y sobre todo el lugar de sus trabajos en la historia del arte español contemporáneo; fueron pioneros en un momento en que el interés académico por el arte contemporáneo era sensiblemente menor que en la actualidad. No hace falta subrayar el interés de libros como *Ortega y d'Ors en la cultura artística española* (no sólo porque ponía al descubierto la existencia de una cultura artística en el franquismo, sino porque aclaraba el papel de los dos pensadores en su configuración); *Panorama del nuevo arte español* (mal recibido en algunos

sectores, como se recuerda en el libro), que aportaba, al filo de 1966 una visión panorámica, precisamente, y ponía a prueba el método formal en un momento de gran desprestigio del mismo. Merece la pena recordar el texto de combate que fue, en los primeros años 70, *Iniciación al arte español de posguerra*, que asumía un curioso formato entre el informe político y el manual. Hay en estos trabajos, escritos al margen de la academia, un intento de reflexión metodológica, de puesta al día de la historia del arte. Se entienden mejor si, como hace la autora del libro, se tienen en cuenta sus trabajos de arte antiguo (de la pintura medieval valenciana al Greco) y sus estudios, menos conocidos, sobre arte norteamericano que, por cierto, suscitan una cuestión no totalmente aclarada (aunque se sugiera en el libro), la de la presencia de la guerra fría cultural en España.

Queda claro, leyendo la necrológica que dedicó a Lionello Venturi (*Papeles de Son Armadans*, 69, 1961), que Aguilera piensa que el crítico ha de ser un teórico profundo, alguien capaz de defender opciones artísticas claras y un (posible) historiador del arte; todo esto debe cristalizar en la actividad principal de la crítica, que, finalmente, ha de leer la actividad artística como un dato -de primer orden- para entender el mundo. Así, en el horizonte de la buena crítica del momento, como en el periodismo de alcance de la época, está la presencia del concepto, hoy olvidado, del intelectual completo.

Como crítico, Aguilera desconfió del "informalismo todopoderoso", que quiso leer en términos sociales, entendió,

sin compartirla, su promoción oficial y, como alternativa, apoyó iniciativas que tenían que ver con la integración de las artes; en su imaginario la República de Weimar parece tener un papel importante, sus textos sobre Gropius y la Bauhaus (un título, por cierto, de Giulio Carlo Argan que Aguilera conocía bien) así parecen indicarlo, pero también su papel activo en la conformación de grupos como *Parpalló* y *Antes del arte*, que Aguilera entendió como instrumentos para una necesaria puesta al día del arte español. Por otra parte, nuestro autor se ocupó de la mayoría de los artistas contemporáneos de referencia.

La proyección internacional de Aguilera Cerni es paralela a la del arte español, cuando obtiene el Premio Internacional de la Crítica alcanza un gran margen de movimiento; recibe encargos del régimen y tiene un papel en exposiciones como *España Libre*. Son situaciones que desvelan la complejidad del régimen de Franco, su instinto de supervivencia y el complicado proceso de reciclaje internacional que llevó a cabo. Las actitudes individuales, las biografías como ésta, resultan muy esclarecedoras en ese sentido.

No carece de importancia la militancia política de Aguilera Cerni, comunista primero y socialista después, como tantas, y siempre vinculada al activismo cultural. Sus actitudes parecen ajustarse al marxismo "amable" de que hablaba Toni Judt; "En Italia y en el mundo hispanohablante, la mayor parte de la izquierda prefería la idea de un Marx más amable" (*Sobre el olvidado siglo XX*, Madrid, Taurus, 2008, 115).

En este sentido es absolutamente representativa su aventura museológica de Villafamés, utópica, en la órbita de Weimar, pero sobre todo en abierta contradicción con las estrategias de un estado cultural con el que el talante de Aguilera, como el de otros muchos intelectuales, no terminó de identificarse. Pese a todo, nuestro crítico estuvo bien presente en proyectos como la revista *Cimal*, publicación de referencia y una de las más sólidas del país entre 1979 y 2003, año en que desapareció. No puede escribirse la historia del arte español contemporáneo sin *Cimal*, como no puede hacerse sin *Suma y sigue del arte contemporáneo*. En el arco que puede trazarse entre las dos publicaciones, sólo hay que repasar la bibliografía del libro de Lydia Frasset para comprobar que Aguilera Cerni está presente en todas las publicaciones de arte de interés y en otras muchas de referencia cultural.

Con buen criterio, Lydia Frasset se detiene en la polémica aportación española a la Bienal de Venecia de 1976 y

el papel de Aguilera. La historia es muy interesante y cada vez mejor conocida, admite múltiples puntos de vista, pero leyendo este libro, queda muy claro que hay un factor generacional nada desdeñable que podría servir para explicar bastantes aspectos de ese complejo y poliédrico proceso que fue la transición democrática. El grupo ganador de esta batalla, por cierto, se vio muy pronto desplazado (o al menos cuestionado) por quienes, al principio de la década siguiente, anunciaron la llegada de un nuevo paradigma.

Las posiciones de Aguilera pueden entenderse bien leyendo un libro que el crítico publicó ese mismo 1976, *Arte y compromiso histórico*. De nuevo aparece aquí el término "cultura artística"; no es sólo "una parcela del más amplio campo de la historia cultural" (*Arte y compromiso histórico*, 10), es un escenario (cercano al concepto de campo de Bourdieu) donde se ponen en juego la producción artística, las nociones socialmente dominantes, las directrices fundamentales del pensamiento y los

canales, nunca asépticos, por los que discurre la práctica artística; "es un hecho que en España nunca ha habido tantas revistas de arte como ahora, pero cualquier lector un poco atento se dará cuenta fácilmente de que la mayor parte de tales publicaciones están de un modo u otro relacionadas con el tejido y los condicionamientos del mercado galerístico" (*Arte y compromiso histórico*, 20-21). En este campo el arte puede relacionarse con la cultura, con la sociedad y, especialmente, con la vida, de la que el arte, para Aguilera Cerni, es un "además".

Sólo queda saludar, de nuevo, la publicación de este libro, recordatorio tácito de que todavía hay muchos asuntos pendientes en el ámbito del arte español contemporáneo. Ojalá cunda el ejemplo.

Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha



Martínez Medina, Andrés ***Cuaderno de Nueva Tabarca. Dibujo, proyecto y obra de la restauración de las murallas de la ciudadela***

Antón Capitel. "Prólogo" (pp. 13-14)

Luis Martínez Santa María: "Primer pensamiento" (pp. 15-21)

Javier Vallés Montoya: "Sobre un tiempo y una obra: Nueva Tabarca, Alicante" (pp. 23-28)

Sant Vicent del Raspeig, 2021, Publicacions de la Universitat d'Alacant

136 páginas con ilustraciones a color, con abundante documentación gráfica

ISBN: 978-84-9717-751-1

D.L.: A- 198-2021

La publicación del profesor Andrés Martínez-Medina sobre los planos y documentos gráficos del proyecto de restauración del arquitecto Javier Vellés Montoya, en la isla de Tabarca entre 1980-1982, por encargo del Ministerio de Cultura, va más allá del caso concreto porque los sitúa en el momento y el contexto histórico y cultural en que se trazaron. Por otra parte, la relación profesional de Martínez-Medina con la isla de Tabarca,

donde ha realizado obras de restauración de su iglesia de San Pedro y San Pablo, refuerza su conocimiento directo del lugar y de las dificultades que se presentan en este tipo de obras, y, en consecuencia, enriquece y da mayor calado a la investigación y el análisis realizados.

En el libro se recoge un conjunto amplio de XXXIV láminas que ilustran gráficamente de manera sistemática y precisa todo el

proceso seguido durante el desarrollo del trabajo: dibujos de campo de levantamientos topográficos, secciones a mano alzada y perspectivas (julio-agosto, 1980); planos del alzamiento (julio-agosto, 1980); planos del proyecto (diciembre, 1980, diciembre 1981); detalles de la obra (mayo-junio 1982); perspectivas, croquis y detalles (octubre, 1998); y planos del proyecto de restauración (de 1980 actualizados en 1998 y 1999). Esto no

sólo pone al alcance del lector una estimable documentación gráfica sino que, además, nos permite comprobar y verificar de manera directa la precisión de los comentarios y el estudio hecho. Aunque se incluyen algunas fotografías y fotomontajes, como las panorámicas generales de 1980 (fig. 8b, p. 99) o los planos del proyecto comparados con la imágenes de la obra realizada (fig. 13a, p. 108), quizás una recopilación sistemática más completa de las instantáneas tomadas durante la realización del proyecto y la ejecución de la obra enriquecería la información gráfica recogida en esta publicación y nos daría una posible lectura a tres bandas interrelacionadas y complementarias: dibujos, textos e imágenes fotográficas.

La información gráfica aportada resulta relevante porque sirve como hilo conductor para comprender la manera en que se abordaba una intervención de estas características con el soporte conceptual e instrumental propio de la época que ha quedado ya definitivamente superada por la incorporación en los trabajos arquitectónicos de los medios y soportes infográficos y la generalización de los programas de dibujo por ordenador. Son, en consecuencia, un ejemplo elocuente de un modo de trabajar que ya es historia y abre una reflexión sobre la interdependencia entre el modo de representación y la manera en que se traslada a la realidad. O sea, entre los sistemas gráficos, su concreción en el proyecto y su reflejo en la obra. En definitiva, entre la arquitectura, su invención y su representación en un contexto específico y con unos medios que pertenecen ya al pasado reciente de la actividad profesional. Tal como dice el texto: “estos dibujos son los testimonios físicos de la cultura material de una época que llegaba a su fin: la del dibujo a mano como soporte del proyecto de arquitectura” (p. 103). Más aún. Son el testimonio de una interdependencia entre la capacidad de observación y la habilidad de la representación que es nuclear en la actividad proyectual. Porque, como pensaba Matisse, el ojo sólo puede ver lo que la mano puede dibujar. Es, precisamente en este contexto donde el recuerdo de aquella experiencia que evoca el arquitecto Javier Vellés en un breve escrito inicial resulta revelador. Los apuntes y croquis iniciales y los detalles durante la obra, es decir, “los dibujos al principio y al final coinciden en formato, técnica y expresión a mano” (p. 107). Observación, dibujo y proyecto, se convierten, así, en la ex-

presión más elocuente del modo de abordar la intervención arquitectónica de una época ya concluida.

El propio proceso de elaboración proyectual y los documentos gráficos en los que se plasma sirven para una reflexión historiográfica de más calado porque desborda el ejemplo específico de la muralla de Tabarca que sirve como catalizador. Y el profesor Martínez-Medina aprovecha este caso para abordar esa reflexión historiográfica. Da un repaso al sustrato teórico de la época, tanto en relación con el debate general sobre las teorías de restauración entonces vigentes como en su traslación y reflejo en el entorno cultural de nuestro país en aquellos años. Lo que le sirve para situar la actitud del proyectista y sus criterios conceptuales en las coordenadas de su momento histórico. Los planteamientos sobre las teorías del *restauro* italianas de Giovanoni y Brandi nos llegaron en la década de 1970 principalmente de la mano de teóricos como Ignasi de Solà-Morales y de actuaciones puntuales como las de Antoni González en la Diputació de Barcelona. Por el contrario, la administración estatal centralizada responsable del patrimonio arquitectónico, bajo la dirección de Fernando Chueca en el Ministerio de Cultura y Francisco Pons Sorolla en la Dirección General de Arquitectura, seguía anclada en los postulados de la restauración que tenían como referencia de fondo la Carta de Atenas y la Carta de Venecia. La llegada en 1980 al Ministerio de Cultura de Dionisio Hernández Gil dio una orientación distinta y actualizada a las intervenciones patrimoniales. Es en ese momento cuando, en 1980, Vallés recibió del Ministerio de Cultura el encargo de la restauración parcial de las murallas de Tabarca. Esta política tuvo una vida efímera de apenas cuatro años porque el RD 1720/1984 transfirió las competencias en patrimonio arquitectónico a la Generalitat Valenciana, lo que explica que cuando la obra se paralizó no se retomara. Posteriormente, el encargo de la Conselleria de Cultura al mismo arquitecto del “Proyecto de restauración del baluarte del Príncipe” en 1999, se situó ya en unas coordenadas gráficas y conceptuales diferentes. Justamente la diferencia entre las propuestas de 1980-82 y 1998-99 le permite al profesor Martínez-Medina contrastar el cambio producido entre la manera previa de dibujar este tipo de intervenciones y la que ha surgido tras la incorporación de sistemas de dibujo informatizados. Así pues, en la his-

toria reciente de la recuperación patrimonial de Tabarca este proyecto supuso el final de una etapa en todos los sentidos. El resto de obras de restauración necesarias en la isla que, en algunos casos, se han ido abordando posteriormente, desde los distintos lienzos de murallas a los edificios como la Casa del Gobernador, la iglesia, el faro, el cementerio, la almadraba o el conjunto residencial, responde ya a otras coordenadas.

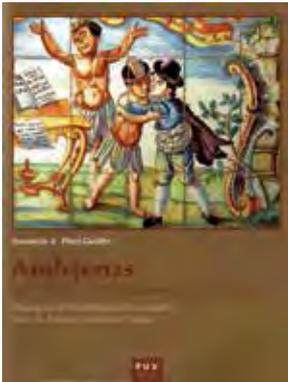
El despliegue de las bases conceptuales sobre las que se apoya el proyecto nos conduce a otra vertiente de la investigación: las referencias estilísticas en las que se encuadra. Las alusiones al grafismo de los planos históricos del siglo XVIII de Mendez de Ras del que hacen gala los planos elaborados relacionan este trabajo con las corrientes de la época auspiciadas por la Tendenza italiana, que expresaban una voluntad de respeto y fidelidad a la historia superando posturas meramente miméticas o estilísticas. O sea, tal como expresamente se expone en el texto, también el estilo gráfico recoge y refleja los criterios y fines que orientaron esta intervención patrimonial.

Sólo un investigador experto en la redacción de proyectos y dirección de obras, con el bagaje del conocimiento especializado necesario, es capaz de interpretar correctamente estos dibujos arquitectónicos donde se cruzan todas estas líneas superpuestas de aspectos gráficos, constructivos, estructurales, proyectuales y expresivos.

Estamos, pues, ante un trabajo que no sólo actualiza la historiografía arquitectónica de Tabarca, sino que nos permite comprender, en sus premisas culturales y conceptuales, el alcance de las obras de restauración de su muralla llevada a cabo por el arquitecto Javier Vallés entre 1980-1082. No es sólo el análisis aislado de un proyecto, ni una aproximación histórica al lugar y a la intervención sino que va más allá porque, al hilo de su exposición, aporta la información y los datos necesarios para entenderla en una perspectiva más amplia, situarla en su momento y valorarla en sus justos términos desde las condiciones que la hicieron posible.

Juan Caldusch

Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos



Pérez Guillén, Inocencio V.
Azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia.
Programas emblemáticos de concordia entre la América
Virreinal y España

Valencia, Publicacions de la Universitat de València, Institució Alfons el Magnànim
 Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2019
 28 x 21,5 cm. 148 pàgines con ilustraciones
 ISBN: 978-84-9134-421-6 (PUV); 978-84-7822-821-8 (Magnànim)

El estudio monográfico que el profesor Inocencio Vicente Pérez Guillén presenta en este libro se centra en uno de los edificios preservados más emblemáticos y significativos del uso de la azulejería valenciana de los siglos XVIII y XIX. El Hospital de Pobres Sacerdotes es una institución fundada en 1356 por iniciativa del obispo de València Hugo de Fenollet. El edificio medieval se concluyó en 1396 y la institución se dedicó por sus estatutos a atender a los sacerdotes sin recursos en sus últimos días, por ello acogería en su día a San Luis Bertrán (1526-1581), fraile dominico que marchó a Nueva Granada en 1562. Su estancia en Colombia es rememorada por ser prior del Convento de Santo Domingo de Santa Fé de Bogotá, y por el papel que ejerció en defensa de los indígenas contra los abusos de encomenderos y colonos. Actualmente es venerado allí como Santo Patrono de Colombia. Se le atribuyen milagros y prodigios que continuaron tras su retorno a Valencia en 1569, entre ellos la de convertir en milagrosa la actual Fuente de San Luis, siendo posteriormente canonizado por el papa Clemente X en 1671. Pasó la última etapa de su vida en una humilde celda del Hospital de Pobres Sacerdotes y su ejemplo vital y el hecho de que residiera en este inmueble impulsó al obispo Francisco Fabián y Fuero (1719-1801) a recordarle, con motivo del segundo centenario de su canonización, encargando desde 1780 una compleja ornamentación de azulejería para recubrir su celda, convertida en capilla para su veneración, así como varios espacios del Hospital. De hecho destacan hoy en día en el edificio varios conjuntos de azulejería de gran calidad e importancia:

- La azulejería encargada para el zócalo y el

pavimento de la celda de San Luis (1780).

- El panel *Salus Infirmorum* y el de la Caridad y la Ciencia (c. 1782).

- El panel con el Árbol de los Cofrades (c. 1782).

- La azulejería de la capilla del Hospital, dedicada a la Virgen María (1790-94).

- Los paneles con escenas de la vida de San Luis situados en el sobreclaustro (c. 1870).

La excepcionalidad de este conjunto mereció una primera aproximación a su estudio por parte del profesor Pérez Guillén en el artículo titulado "Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia", presentado en las actas del I Simposio Internacional de Emblemática (Teruel, 1992), en el que evidenciaba su gran riqueza iconográfica y conceptual. En este estudio, no sólo se confirman las fuentes de inspiración de muchos de los jeroglíficos, emblemas y representaciones que conserva el conjunto, sino que además se establece su relación con el arzobispo Fabián y Fuero como promotor de los encargos del siglo XVIII. Se evidencia que su motivación estuvo ligada a la conmemoración del segundo centenario de la canonización de San Luis y se exaltan la ejemplaridad de su vida y sus virtudes, como promotor de la Concordia entre dos mundos antagónicos: América y Europa.

El autor manifiesta que esta visión se asienta en la propias experiencias del Arzobispo, retornado de Puebla de los Ángeles (México) donde ejerció como Obispo (1765-1772). La admiración que sentía por San Luis hicieron que asumiera de su propia pecunia revestir la celda de San Luis, convertida ya en espacio de veneración, con escenas sobre la conver-

sión de los indígenas, representados como niños para manifestar su inocencia basada en la ignorancia de las escrituras, y señalar el camino de la salvación de sus almas. Una escena central del zócalo muestra el abrazo fraternal entre dos mundos, América y España, como gratitud por la evangelización aportada por los colonizadores. En el suelo de la misma instaló un pavimento que manifiesta la concordia entre el Viejo y el Nuevo Mundo en clave emblemática, presidido por la personificaciones de Europa y América sobre orbes que representan los dos hemisferios, todo ello iluminado por el sol que simboliza la intervención de San Luis como fuente de luz divina que disipa las tinieblas. El autor define esta representación como la "apoteosis cósmica de San Luis Beltrán, guía y nexo por sus virtudes entre el catolicismo y el paganismo redimido, entre Europa y América, entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre dos los dos hemisferios". La escena central se rodea con jeroglíficos alusivos a la penitencia, al amor a Dios, la defensa de la Fe o la pureza. Toda la iconografía se fundamenta en alusiones eruditas de jeroglíficos o escenas que proceden de fuentes como Ripa, Piero Valeriano, Boschio o López de los Ríos.

Tras el pormenorizado estudio de este espacio emblemático y central, el autor prosigue con la descripción y el análisis de otros dos grandes conjuntos que pertenecerían al patrocinio directo de Fabián y Fuero: en el atrio el panel con el monograma coronado de María, flanqueado por ángeles que sostienen la filacteria *Salus Infirmorum*, con alusiones iconográficas a la Iglesia y a la corona de España, y el panel que daba acceso a la farmacia hospitalaria y que representaba una arquitectura de trampantojo en torno a la

imagen de Nuestra Señora de la Providencia, flanqueado por las representaciones de la Caridad y de la Medicina o la Ciencia. Según el profesor Pérez Guillén el primero es un panel de acogida que manifiesta la función del centro aludiendo a la tutela de la Virgen sobre la Iglesia, España y las Provincias de Ultramar. Se analizan de ambos las fuentes iconográficas y se aporta información relevante para su interpretación. En el segundo conjunto, ubicado en el claustro, vemos el panel del Árbol de los Cofrades y el de la Junta de Consejeros de 1556. El árbol de los cofrades representa la historia de la institución y entre los personajes históricos que reúne aparece el inspirador del programa iconográfico, San Luis Beltrán, junto a otro santo de gran veneración local como fue Santo Tomás de Villanueva. El autor aprovecha el análisis para desvelar su errónea utilización historiográfica como fuente cronológica, que pretendía su datación en el siglo XVII, al aparecer representado el rey Carlos II. El análisis del panel de la Junta de Consejeros ilumina sobre varios aspectos: que representa la reunión de la Junta que certificó el Milagro de la Dormición de la Virgen en 1556, que la escena asume un criterio mediante la representación de la indumentaria de la época y finalmente que reconstruye el escenario real en el que se celebraban las Juntas, según el croquis que se encuentra en las propias Constituciones de 1757 de la Real Cofradía de la Virgen de la Seo o del Milagro cuya sede era el Colegio, así como la posición que ocupan sus cargos. También se analizan en el texto el monograma de María, como reafirmación del patrocinio mariano, el panel de Nuestra Señora de la Consolación, éste de 1786, y un pequeño plafón eucarístico.

Todo este conjunto destaca por su unidad estilística, programática y cronológica, fruto de la renovación sufragada por Fabián y

Fuero. El estudio destaca además la calidad pictórica de la azulejería, vinculada por la inspiración en obras de artistas eminentes contemporáneos como Ignacio Vergara, Manuel Salvador Carmona o Juan Bautista Súnier, por citar algunos la elección de fuentes eruditas, así como su fabricación en la fábrica de la calle Mossen Femades de Alejandro Faure, autor de la celda, o de su sucesor Marcos Antonio Disdier para el resto y el panel de la Consolación, fábrica que daría origen a la Real Fábrica de Azulejos de Valencia cuya existencia se constata ya en 1796 y no en 1797 como indica el autor.

Al siglo XVIII pertenece aún todo el chapado de la capilla del Hospital, de la que el autor destaca su extraordinario programa teológico, emblemático y moral concebido para espectadores formados como eran los sacerdotes residentes, cuyas referencias iconográficas más próximas localiza en fuentes eruditas de Antonio Ginther, Jacobo Boschio o F. Pincinelli, entre otros. De su interpretación se desprende que sus paneles presentan el camino a la Gracia mediante una retórica críptica que en la azulejería valenciana es única, a ojos del autor, quizás sólo comparable con el pavimento de los *Cuatro Elementos* del Palacio Ducal de Gandía. De ahí la indiscutible importancia del conjunto unida a una calidad de ejecución y una simbología de conjunto que el autor interpreta en clave teológica como concordia entre el tomismo de Luis Beltrán y la corriente agustiniana, a la que pertenecería Fabián y Fuero, en la última fase del gobierno de este Arzobispo. Sobre el taller de origen se apunta nuevamente a la fábrica de Mossen Femades con una datación que cabe situar entre 1790-94.

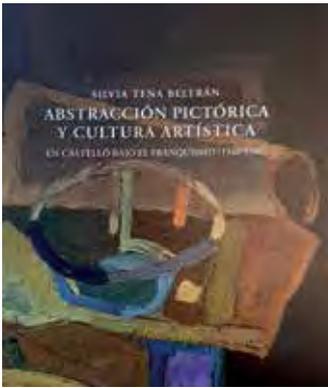
El último conjunto analizado en el estudio es el programa de los paneles hagiográficos de la portentosa vida de San Luis Beltrán en los que se ilustran los episodios y milagros más

reseñables de su existencia, encargo que sería contemporáneo a las catorce Estaciones del *Via Crucis* del claustro que no se incluyen en el estudio. Se trata de una obra notable, ya que el autor destaca que es sin duda el conjunto iconográfico más antiguo conservado *in situ* dedicado al santo dominico aunque su colocación aparece desordenada desde el punto de vista de la cronología biográfica. El profesor Pérez Guillén atribuye el encargo al arzobispo Mariano Barrio y Fernández (1861-1876) y su fabricación en torno a la celebración del II Centenario de la canonización de San Luis Beltrán en 1871, aunque no se decide a una atribución de procedencia o autoría concreta dada la gran calidad que alcanzaron entonces muchas fábricas valencinas, como las de Sanchís, Gastaldo o Royo.

Esta es la última gran aportación del profesor Inocencio Vicente Pérez Guillén a la historia de la azulejería de València. Desgraciadamente, el profesor falleció pocos meses después de ser publicado el libro. En éste se alcanza una profundidad y una maestría en el análisis, tanto de las fuentes como de la calidad de la obra o de los aspectos históricos que la enmarcan, que verdaderamente transmite la importancia y singularidad del conjunto y la relevancia de la figura del profesor Inocencio Vicente Pérez Guillén gracias al cual, sin lugar a dudas, el estudio de la azulejería valenciana de aplicación arquitectónica ha logrado profundidad de conocimiento y reconocimiento universal.

Jaume Coll Conesa

Director del Museo Nacional de Cerámica



Tena Beltrán, Silvia
Abstracción pictórica y cultura artística en Castelló bajo el Franquismo (1940-1980)

Castelló de la Plana, Universitat Jaume I - Diputació de Castelló, 2021
228 páginas con ilustraciones
ISBN: 978-84-17900-81-6

Que la época del franquismo español es un período de claroscuros, que solo recientemente está siendo puesta de manifiesto y estudiada con rigor a la luz de innovadoras investigaciones, es algo que en los últimos años se está haciendo patente a través de revisiones historiográficas, como las de Paula Barreiro *Vanguardia y crítica de Arte en la España de Franco* (Madrid, La Balsa de la Medusa, 2021) o Juan Albarrán, en la obra *Disputas sobre lo Contemporáneo. Arte Español entre el franquismo y la postmodernidad* (Madrid, Exit, 2019), sin olvidar los solventes estudios de Julián Díaz Sánchez o Dolores Giménez Blanco, por citar algunos autores.

La historiografía, encaminada a revisar en profundidad la producción abstracto-informalista de factura valenciana, analizada a la luz de los agentes y las aperturas ideológico-sociales del Régimen franquista, pedía a gritos estudios desde nuevos enfoques. En este sentido, el libro *Abstracción pictórica y cultura artística bajo el Franquismo (1940-1980)*, de la investigadora, crítica, y doctora en Arte Silvia Tena, constituye una valiosa aportación en este aspecto.

A pesar del enfoque local (circunscrito a la realidad socio-cultural castellanense), la autora realiza un estudio ponderado que pone sobre la mesa un análisis del arte que va más allá de formalismos (aunque la metodología de análisis de Tena parte del estudio de los elementos formales de la imagen). En efecto: la estudiosa imbrica la producción de factura abstractizante en su vertiente puramente pictórica, dejando deliberadamente de lado la abstracción geométrica, con aspectos como los agentes constructores del gusto, las estructuras de poder social y económico de la provincia, así

como algunas de las fuerzas transversales que impregnaron toda una época, poniendo especial énfasis en la aparatología legitimadora de un Régimen que perseguía su normalización y su internacionalización hasta acabar más o menos alineándose con el expresionismo abstracto americano. Pero la analista va un poco más allá y, la realidad es que, si algo no es este libro es complaciente. Y no lo es, ni con el estado de cosas del mundo del arte español, ni con sus relaciones con el poder, ni mucho menos con su manera de establecer sus discursos teórico-críticos.

Tras una introducción y un primer capítulo, en los que se aborda la sequedad cultural de una dura postguerra donde prima el silencio y la ausencia absoluta de referentes, Silvia Tena trata con brillantez las conexiones entre praxis artística y las corrientes del gusto de los años del primer franquismo. En este sentido, resulta especialmente esclarecedor el capítulo dedicado al trauma de postguerra, la marca hispana y el sentido de la identidad. Otro aspecto valioso de este estudio es la hilazón de las propuestas artísticas analizadas con las primeras vanguardias europeas (orfismo, simultaneísmo y cubismo, entre otros), para luego adentrarse en aspectos ciertamente incómodos, como la diplomacia cultural bajo la Guerra Fría o la ofensiva legitimadora del Régimen que, si bien en focos locales como el castellanense tuvieron una impronta menor, no es menos cierto que acabarían conformando el gusto de una época; un aspecto que, en el caso que se analiza, sale a la luz por primera vez en este estudio pionero en el campo valenciano.

La autora apunta al origen de algunas de las tensiones que acabarían marcando la siempre difícil relación entre el arte y

la ideología de una época. Tena traza un recorrido a través de una serie de obras (que no de sus autores), lo cual la lleva a dibujar con una gran amplitud de miras, toda una época marcada por la inercia de un potente postimpresionismo de corte sorollista y una fuerte descentralización geográfica respecto de los focos de vanguardia, a pesar del positivo influjo de figuras como Vicente Aguilera Cerni o el grupo de artistas alrededor de Manolo Safont y la Saleta de Onda. Silvia Tena incide, además, en otros aspectos sumamente interesantes como la relación entre la trascendencia mística, la Iglesia Católica y el arte abstracto, o la gestualidad y el concepto de muro-materia, tan importantes para el estatuto del informalismo. Sorprende, sin embargo, que algunos capítulos, a pesar de los temas tratados, sean más breves que otros, incluso siendo periodos históricos en los que la estudiosa sigue investigando, o que algunas obras comentadas expliciten conceptos de otros tiempos. Quizás se habría beneficiado de una equilibrada ampliación en algunas décadas, como en los años cuarenta e inicios de los cincuenta, una brevedad que con toda seguridad augura futuras publicaciones que amplien y maticen este primer acercamiento de posiciones.

Por último, el volumen se cierra con un correcto aparato bibliográfico y un valioso apéndice documental, que aporta transcripciones de textos de la época, correspondencia inédita entre artistas o material de hemeroteca procedente de archivos de los mismos.

Esta monografía, que a buen seguro algún lector abordará con curiosidad escéptica —como es habitual en estos casos por lo reciente de un pasado del que España no hace tanto que emergió—, tiene el honor

de ser pionero en el ámbito castellanense y esboza con rigor una época dolorosa. Apunta, además, a algunos focos de fricción, disecciona con objetividad tanto los problemas de unas décadas difíciles como los intereses de algunos agentes involucrados y nombra valientemente, cuando es necesario, a los responsables.

Es sabido que toda cultura y arte, creados bajo las constricciones de una guerra y una dictadura, adolecen de lo que carecen casi todas las culturas en regímenes similares, pero hoy, tras cuarenta y tres años de España democrática, por fin la más reciente historiografía apunta a esos claroscuros a los que hacía mención al principio.

Estudios como el que se valora, apuntan con rigor y valentía esa tan necesaria revisión historiográfica de una época todavía en fase de estudio y discernimiento hasta la fecha.

Pascual Patuel Chust

Catedrático de Historia del Arte
Universitat de València



VV.AA

Los vínculos del arte valenciano a lo largo de la Historia (I)

El volumen recoge el ciclo de conferencias organizado por la Academia de San Carlos y patrocinado por Ámbito Cultural de El Corte Inglés (impartido durante el año 2018)

Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2021

Colección "Investigació & Documents", nº 26

245 páginas, ilustraciones a color

ISBN: 978-84-121542-1-4

DL.: V-1937-2021

La presente obra recoge el ciclo de conferencias organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en colaboración con el Ámbito Cultural del Corte Inglés, celebradas entre el 16 de enero y el 18 de diciembre de 2018. Por ello, es el resultado del trabajo colectivo de nueve autores, fundamentalmente historiadores del arte y arquitectos, que aborda los contactos entre los artistas valencianos y otros entornos, además de la influencia que diversos agentes externos ejercieron en el arte producido en Valencia. El eje o elemento articulador del discurso se relaciona con los trasvases culturales que se produjeron en el ámbito artístico en la Valencia de la Edad Media y la Edad Moderna. En ese sentido, la imagen predominante contribuye a iluminar la visión que la historiografía moderna está ofreciendo sobre estos periodos, mucho más influidos por la movilidad social y geográfica de lo que tradicionalmente se pensaba. Así, la creación artística sería muestra del dinamismo urbano, del triunfo de sociedades cada vez más mercantilizadas, de la progresiva interconexión entre territorios..., pero también de la ostentación de un nivel socioeconómico determinado por parte de un individuo o una congregación de personas. No hay que

olvidar que no todos los individuos podían permitirse ordenar la construcción de un edificio suntuoso o encargar la realización de una pintura que siguiese las últimas tendencias del mercado artístico, lo cual requería tiempo y dinero, bienes que solían poseer los individuos pertenecientes a los sectores más elevados de la sociedad de estas épocas.

La obra podría dividirse en dos secciones bien equilibradas, dedicadas a la época medieval y moderna, respectivamente. La primera contiene temáticas relacionadas con la arquitectura de Valencia y la pintura gótica bajomedieval. En el primer capítulo Arturo Zaragoza analiza la influencia y el trasvase de elementos arquitectónicos que atañó a ciudades como Valencia, mediante la comparación del edificio del monasterio de Santo Domingo con otros espacios de gran relevancia del occidente feudal. Más precisamente, el autor se detiene en el análisis de la sala capitular, el claustro y la capilla real. Durante el capítulo no solo podemos apreciar una descripción detallada de los elementos arquitectónicos de estas salas, sino también una relación de las influencias que permiten entender el origen de determinados recursos arquitectónicos. En ese sentido, Zaragoza enfatiza la importancia de los viajes y la

transmisión de conocimiento en el seno del mundo feudal latino, pero también entre este espacio y el ambiente bizantino e islámico.

Por su parte, Federico Iborra Bernard aborda, también desde un punto de vista arquitectónico, un edificio construido en la ciudad de Valencia: la Casa de la Ciudad, que sirvió como sede de las reuniones del *Consell*, como prisión y centro de las distintas instancias judiciales. En el capítulo se describen las distintas fases del inmueble y su relación con el desarrollo municipal, mostrando cómo las necesidades de los *consellers* fueron dando lugar a su ampliación y mayor ornamentación, con el fin de ostentar un creciente poder municipal. Por ello, también se hace referencia a las pinturas que adornaban la Casa de la Ciudad, así como a otros elementos que la enriquecían, como el techo del Salón Dorado, que hoy se encuentra en el Consulado del Mar. El autor emplea fuentes novedosas, como unos planos del siglo XIX hallados en el Archivo Histórico Municipal en 2016, que contribuyen a complementar el conocimiento sobre el edificio. Así, en el capítulo se ofrece una descripción de las salas, una alusión a la ampliación, reforma y reconstrucción de algunos espacios y una representación visual de la forma que

el inmueble presentaba en cada fase. Todo ello se relaciona con el crecimiento de otros edificios de la Corona de Aragón, mostrando cómo una obra local podía estar inspirada por sucesos y construcciones de otros espacios.

Respecto al ámbito de la pintura medieval, Joan Aliaga aborda la importancia de los pintores extranjeros en la transmisión y difusión de técnicas, procedimientos y conceptos pictóricos en la Valencia bajomedieval, especialmente entre finales del siglo XIV y principios del XV. De esta manera, se puede apreciar el grado de relación que la pintura valenciana tenía con el denominado gótico internacional. La llegada de pintores como Gherardo Starnina, Pere Nicolau o Marçal de Sas tuvo una gran relevancia para el arte local. Ésta estuvo facilitada por el dinamismo de la ciudad, así como por la existencia de determinadas rutas artísticas y la participación de los comerciantes en la difusión del arte.

Finalmente, Josep Ferre analiza la pintura valenciana desde 1440 y durante la segunda mitad del siglo XV, complementando así el capítulo de Aliaga. Ferre trata de mostrar el viraje que se produjo a mitad de la centuria, cuando el arte flamenco adquirió gran predicamento. El autor analiza la influencia de autores extranjeros, como Lluís Alimbrot o Jan Van Eyck en el arte local. Nuevamente, en estos dos capítulos relacionados con el mundo pictórico, podemos apreciar la comparación y contraste entre diferentes obras, lo que nos permite apreciar mejor cómo se produjeron los trasvases culturales.

Por su parte, en los artículos referidos a la Edad Moderna, nuevamente podemos diferenciar entre los relacionados con la arquitectura y los que versan sobre la pintura valenciana. En primer lugar, Mercedes Gómez-Ferrer nos acerca al proceso de transformación gradual del gótico al renacimiento que experimentaron los palacios nobiliarios valencianos. La relevancia de la ciudad de Valencia en los siglos XV y XVI condujo a un contacto con Italia, lo que produjo un cambio lento pero latente hacia "lo romano" en el campo arquitectónico civil privado. Pese a que los palacios nobiliarios conservaron sus trazas medievales a grandes rasgos, la autora nos permite ver cómo progresivamente y mediante la influencia de otros palacios, como el del Real o el del embajador Vich, las prácticas renacentistas fueron introduciéndose. El palacio del Real se convirtió en un centro de recepción de la moda italiana

y espejo de la nobleza. Los cambios arquitectónicos introducidos en sus paredes influyeron en el resto de edificios. Así, el texto recorre los diferentes palacios, sus fachadas, ventanas, escaleras y artesanados, además de otros elementos arquitectónicos, que incorporaron gradualmente el toque italiano, en residencias hoy desaparecidas o modificadas posteriormente.

El renacimiento italiano no solo afectó a la arquitectura nobiliaria privada, ya que las construcciones públicas o las eclesiásticas también incorporaron elementos arquitectónicos italianos en sus producciones. Luis Arciniega García ofrece un repaso por un edificio religioso que sirvió como punto de contacto de diversas realidades artísticas: el monasterio de San Miguel de los Reyes. Sobre una vieja abadía cisterciense se proyectó un panteón de la rama real del duque de Calabria. Tras las trabas imperiales, la orden de los jerónimos consiguió el control del viejo monasterio e impulsó un gran proyecto en el que diferentes artistas de diversa nacionalidad dejaron su impronta: Alonso de Covarrubias, Juan de Vidaña, Jerónimo Neulat, Juan Barrera, Juan Cambra, Juan Ambuesa, etc. En definitiva, el texto repasa la historia de su construcción, en la que la realeza, Iglesia y la propia ciudad de Valencia confluyeron y dotaron al monasterio de una singularidad en sus trazas, todavía patentes.

Dejando de lado el mundo de la arquitectura moderna valenciana y cambiando de disciplina artística, Isidro Puig Sanchis habla de la presencia de la pintura renacentista en la ciudad valenciana. Al igual que en el caso de la arquitectura, las influencias mutuas entre Italia y Valencia fueron constantes en el periodo moderno. El autor distingue tres momentos de difusión del renacimiento en la ciudad. En primer lugar, la realización de las pinturas murales del presbiterio de la catedral por los italianos Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, precursores de este estilo en la península ibérica. En segundo lugar, la decoración de las puertas del altar del mismo edificio en 1507 por los conocidos como Hernandos, Fernando de los Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, quienes tras servir al papa Alejandro VI en Roma, regresaron a Valencia y trasladaron las ideas renacentistas e influyeron en el resto de artistas locales, con una clara orientación leonardesca. No fueron los únicos, el embajador Vich encargó a Piombo un tríptico que marcó un punto de inflexión en el mundo artístico valenciano. El último gran momento estaría

protagonizado por Joan de Joanes. Puig Sanchis repasa su vida, así como algunas de sus obras más relevantes.

Por su parte, David Vilaplana Zurita centra su estudio en el barroco valenciano de los albores del siglo XVII y XVIII, con la llegada de los Borbones al trono hispánico. La Universidad de Valencia y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos jugaron un importante papel en el desarrollo del academicismo, el cual fue ganando posiciones frente a un barroco local que perdía fuelle. El autor presenta una relación destacada de personajes de cada una de las disciplinas artísticas que desarrollaron el barroco en el reino de Valencia. La fuerte religiosidad del siglo XVII y las sucesivas canonizaciones y beatificaciones dieron lugar a que la espiritualidad alcanzara su máximo esplendor. El desarrollo del rococó recargó las obras barrocas, hasta la decadencia de la segunda mitad del siglo XVIII, tras las medidas regias de tendencia jansenista que prohibieron la ostentación barroca, en pos del clasicismo predicado por los academicistas, con influencias de Vitruvio en los campos de la arquitectura, la pintura o los retablos.

Para cerrar este libro, Felipe V. Garín Llombart trata brevemente el movimiento naturalista y la figura de José de Ribera. En un mundo católico imbuido por el barroco, este pintor destacó entre sus coetáneos, influido por los parámetros del *Cinquecento* y siguiendo la estela del naturalismo introducido por los Bassano, Orrente o Ribalta. Asentado en Italia, se vio impregnado por la violencia y oscuridad napolitana, lo que hizo que su figura se viera envuelta en leyendas sombrías, algo desmentido actualmente.

En definitiva, este libro nos muestra los vínculos del arte valenciano con otros lugares como Italia o Flandes, lo que generó influencias mutuas, que permitieron la difusión de distintas corrientes artísticas. A través de estos nueve capítulos hemos podido observar cómo la Valencia medieval y moderna se convirtió en un centro de recepción y emisión de artistas y técnicas, que permitió un enriquecimiento artístico considerable.

Sandra Boluda Verduras
Jaime Tortosa Quirós
Universitat de València



Whiting, David & Calle, Román de la *Enric Mestre: Ceramic Sculpture*

Stuttgart , Arnoldsche Art Publishers, 2020
222 páginas, con numerosas ilustraciones en color y blanco y negro
Bibliografía, esbozo biográfico y textos en inglés y en castellano
ISBN: 978-3-89790-587-0

Dos críticos de arte, especialistas en Estética y en Teoría de las Artes Plásticas, ambos miembros de la Asociación Internacional de Crítica de Arte (AICA), David Whiting y Román de la Calle, han decidido unir sus esfuerzos literarios y de investigación, para hacer posible la publicación de la presente monografía. Volumen editado por la prestigiosa firma Arnoldsche Art Publishers, de Stuttgart, dedicado, en este caso, al escultor, ceramista y pintor valenciano *Enric Mestre* (Alboraia, 1939), que cuenta con un sólido y demostrado bagaje, de alcance nacional e internacional.

Ha sido necesaria, asimismo, la colaboración conjunta, en esta aventura editorial, tanto de Michael Franken, como de Carlos García Aranda y de Javier Mestre, respectivamente, para la gestión del proyecto, para la traducción de los textos y para hacer posible el diseño de la cuidada publicación, con sus 222 páginas y las numerosas ilustraciones en color, relativas a las obras seleccionadas, en el estudio pormenorizado de este logrado seguimiento, haciendo posible la ordenación de su prolífica trayectoria artística, interdisciplinar.

Por su parte, David Whiting nos presenta, en su inicial acercamiento a la figura y obra de Enric Mestre, tanto las líneas generales y de aproximación, que caracterizan su lenguaje transversal, entre la escultura, los murales cerámicos y la pintura, como la obligada contextualización de su sólida figura actual, hábilmente enmarcada, no solo en la tradición contemporánea española, sino asimismo arropada por sus propuestas, de consolidado alcance internacional.

Por otro lado, el profesor De la Calle, catedrático de Estética de la Universitat de Va-

lència e investigador avezado en el ámbito de las artes plásticas y, en particular, en el dominio de la creación cerámica, con su amplio y pormenorizado estudio, en torno al legado artístico de Enric Mestre, titulado “Architectures for silence and meditation” nos facilita las detalladas claves explicativas de su actividad productiva, en los interrelacionados dominios de la escultura cerámica, de la construcción de murales y también de la actividad pictórica. Campos, todos ellos, en los que la experimentalidad creadora de Enric Mestre, sostenida y pródiga en recursos, búsquedas y logros, no ha dejado de expandirse y multiplicarse, durante más de medio siglo de entrega decidida a su verdadero objetivo vital: unir indisolublemente su comprometida producción artística y su destacada actividad educativa, transformadora de lo humano.

En esa suma fundamental, que supone la percepción estética, junto a los aportes respectivos de la imaginación y de la reflexión, además de la capacidad hermenéutica y la contextualización histórica, hay que reconocer que la tarea investigadora, desarrollada por Román de la Calle, con sus escritos y comisariados activos —en especial en el seguimiento paulatino de los diferentes tramos del itinerario personal, que Enric Mestre ha ido gestando y gestionando—, bien merece ser tenida en cuenta, como depósito de materiales pedagógicos y como palancas reflexivas, imprescindibles para historiar, en profundidad, nuestro propio patrimonio artístico compartido.

Imposible dejar de citar, en este marco de reconocimientos, los diversos trabajos y créditos fotográficos, que han supuesto, igualmente, la colaboración añadida y las

diferentes aportaciones, de alto valor documental, a la presente monografía, por una amplia nómina de personas. Entre ellas, sin duda, cabe citar a los especialistas Manuel Artero y Enrique Carrazoni, al ya mencionado Michael Francken, junto a Tang Hongyu (Ayu), Juan Ortí y Javier Mestre, sin olvidar, asimismo, los trabajos fotográficos de base, pertenecientes al propio Enric Mestre, acostumbrado, desde siempre, a gestar experiencias, a ver analíticamente y a documentar resultados, en paralelo siempre, a su sostenido quehacer artístico.

De hecho, las investigaciones recogidas, en general, en las sólidas monografías artísticas actuales, se convierten, cada vez más, en auténticos diálogos, establecidos entre las imágenes y las palabras. Bien es cierto que nada puede sustituir, en la experiencia estética correspondiente, al activo que aportan los sentidos, frente al arte. Pero no es menos determinante —en el marco histórico que nos cobija y nos entrega al futuro— la relevancia que las imágenes suponen en nuestros proyectos de investigación. Y esta afirmación queda perfectamente ejemplificada en la presente publicación, dedicada a la memoria creadora de Enric Mestre.

A lo largo del volumen, se han ido estableciendo expositivamente, unas pautas estructurales determinantes, para coordinar el seguimiento y análisis del itinerario estudiado, en relación a su biografía, como destacado ceramista. Estas son: en primer lugar, la rigurosa secuenciación en series de sus propuestas plásticas, según las etapas de actividad arbitradas; en segundo lugar, la sólida articulación del carácter interdisciplinar de sus búsquedas y experimentaciones, aportando las claves existentes entre los do-

minios disciplinares involucrados, en los diálogos propios de la creatividad multiforme.

De esta manera, se fundamenta la prioridad destacada, concedida concretamente a la imagen de la arquitectura, desde las experiencias cerámicas y el desarrollo de la escultura, algo que Enric Mestre no ha dejado nunca de propiciar testimonialmente, a lo largo de todo su recorrido vital, como artista abierto al entorno urbano y natural, en paralelo. No en vano le han atraído, como nos confirman los estudiosos de sus trabajos, tanto los emblemáticos campos de cultivo de la huerta, en su marcada geometría y sus cambiantes cromatismos, tal como sucede con las sobrias trazas, propias de la arquitectura agrícola, con sus funciones vinculadas al cultivo, al riego, al almacenamiento o a los estandarizados habitáculos, que viabilizan la existencia humana próxima, integrada en la historia circundante de la propia huerta.

Asimismo, la otra vertiente, de mayor emergencia, en su entrega y consagración al quehacer cerámico, se vincula, a la vez, como ya se ha indicado, a la directa contrastación

entre cerámica escultórica e investigación pictórica. De hecho, sus estudios iniciales fueron precisamente centrados en el ámbito pictórico. Solo desde allí fue luego dando pasos progresivos hacia la cerámica, sus diseños y el tratamiento de sus materiales y técnicas.

Por cierto, la presente monografía, aquí reseñada, se ciñe prioritariamente al dominio de la cerámica y en concreto a la escultura cerámica de Enric Mestre, que ha sido directamente el más claro y rotundo quehacer, que ha ocupado tanto su itinerario creativo personal, como su destacada actividad docente, hasta el extremo de haber generado, en su entorno, con el ejercicio docente, una especie de escuela inconfundible de alumnos directos, permanentes y explícitamente reconocidos como tales.

Recuerdo, incluso, el hecho ejemplar de haberse llevado a cabo, en más de una ocasión, algunas muestras expositivas colectivas, con este específico objetivo, de evidente homenaje, acompañadas, además, de las testimoniales publicaciones, conjuntamente

posibilitadas por la colaboración conjunta de sus alumnos.

Sin duda, la presente monografía, insistimos en ello, supone y ratifica el testimonio aceptado de la relevancia que el profesor y artista Enric Mestre, Académico Numerario de la Real de San Carlos, cada vez más estricto en sus investigaciones y con menos concesiones marginales, a cuanto no sea fruto del trabajo, efecto del reto personal y justo logro de la exigencia creativa.

Ratificamos, asimismo, por tanto, al hilo de esta oportuna reseña, que Enric Mestre ha sido y es uno de los puntales que más sólidamente ha sabido normalizar la no siempre fácil situación de la escultura cerámica, exigiendo y reservando su merecido lugar, entre las más diversas y destacadas manifestaciones artísticas contemporáneas.

Ana Sancho García
María D. Pérez-Molina
Universitat de València