

# RECENSIONES DE LIBROS\*

**PORRAS GIL, María Concepción. *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*. Ediciones Doce Calles, Fundación Carlos de Amberes, Universidad de Valladolid, 2015, 511 págs., ISBN: 978-84-8448-852-1.**



Durante el invierno de 1501 y la primavera de 1502 los Duques de Borgoña se trasladaron desde su capital en Flandes hasta la corte de los Reyes Católicos en la península Ibérica, para ser jurados como Príncipes de Asturias. Las circunstancias y avatares de este viaje son conocidos por los especialistas gracias a la crónica escrita en francés por el miembro del séquito de los duques Antoine de Lalaing, editada en 1876 y traducida y publicada al español a mediados del siglo pasado (*Primer Viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501*, Madrid, 1952). Una segundo relato anónimo del viaje, en parte necesariamente similar pero a la vez enriquecedoramente distinto, es el *Codex Vindobonensis Palatinus 3410*, dos cuadernos de cincuenta y nueve hojas en total escritas por ambas caras (Oesterreichische Nationalbibliothek, Viena).

Aunque esta otra versión fue publicada en su idioma original –francés– en 1841 anticipándose a la de Lalaing, ha pasado bastante más desapercibida para los historiadores hasta la fecha. Por eso es una buena noticia su edición en formato bilingüe francés-español y acompañada de un excelente y amplio estudio crítico realizado por María Concepción Porras Gil. A través de las páginas originales del manuscrito y del análisis de la profesora Concepción Porras el volumen pone al alcance de los estudiosos del arte de corte, de la fiesta renacentista y de la cultura humanista una obra clave para poder entender los mecanismos de la escenificación del poder en la Europa de principios del Quinientos.

Felipe de Borgoña y Juana de Castilla, conocidos en su tiempo y en la posteridad como Felipe el Hermoso y Juana la Loca, viajaron a finales de 1501 y principios de 1502 desde Bruselas a Toledo y Zaragoza a través de Francia, para ser reconocidos por las Cortes de Castilla y Aragón como herederos de los Reyes Católicos. Un año y medio antes había fallecido el príncipe Miguel, nieto de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, y este óbito hizo que las dos coronas recayesen en Juana. Frente a la ruta habitual y más segura por mar Felipe de Borgoña prefirió el itinerario terrestre para así entrevistarse con el rey de Francia, Luis XII, y reforzar su alianza con él. El viaje se inició el 4 de noviembre y concluyó en mayo de 1502, y tuvo sus jalones principales en Valenciennes, París, Orleans, Poitiers, Bayona, Vitoria, Burgos, Valladolid, Segovia, Madrid y Toledo. La crónica anónima pero presencial custodiada en Viena describe estos y otros lugares, los engalanamientos de los mismos, los festejos, las diversiones, las indumentarias y los objetos artísticos, ofreciendo un relato excepcional de un viaje fastuoso, pues no en vano se trataba de Felipe de Borgoña y Juana de Castilla, duques de la corte más cultivada de Europa desde los tiempos de Felipe el Bueno, e hijos respectivamente del emperador Habsburgo y de los reyes Trastámara que habían conquistado pocos

\* El consejo editor de *Ars Longa* confía desde 2014 a los profesores José Martín y Felipe Jerez el encargo, recepción y selección de las recensiones de libros.

años antes el reino de Granada. Como explica el profesor Miguel Ángel Zalama en su prólogo al libro que reseñamos, si la crónica de Lalaing "documenta aspectos de enorme interés para la Historia del Arte", la versión anónima recogida en este volumen "ofrece muchos detalles que completan, o no estaban contemplados, en otras fuentes, que nos permiten profundizar en la historia de Felipe I y Juana I".

Concepción Porras, historiadora del arte de la Universidad de Valladolid, es la autora de la traducción y transcripción del manuscrito, así como del sólido estudio introductorio que lo precede como ya he mencionado: de las quinientas once páginas del volumen doscientas cuarenta y seis corresponden al mismo. Es decir, nos enfrentamos en un mismo libro a la lectura de dos obras de envergadura: el texto original, y una monografía que lo analiza en profundidad poniéndolo en valor mediante una rigurosa inmersión en la época, en el mundo de la corte y en la trayectoria vital de Felipe y Juana. Precisamente, el Departamento de Historia del Arte de la universidad vallisoletana cuenta con un potente grupo de investigación en el estudio de las relaciones entre el arte, el poder y la sociedad en la Edad Moderna, liderado por el mencionado catedrático Miguel Ángel Zalama y al que pertenece Concepción Porras, grupo que cuenta con una amplia obra publicada y de referencia sobre el siglo XVI castellano y el paso de la Corona de los Trastámara a la Monarquía peninsular de los Habsburgo, nueva entidad estatal que debido a los asombrosos avatares del Quinientos muy pronto adquirirá una dimensión imperial y universal.

El estudio de Concepción Porras plantea adecuadamente la problemática política que generó la sucesión castellana, para a continuación centrarse en el viaje de los duques de Borgoña que presumiblemente debía resolverla. En primer lugar nos presenta las distintas fuentes y relatos del mismo. Y a continuación, en un discurso en el que la información detallada se acompaña como procede del riguroso análisis histórico y artístico, se abordan todas las circunstancias del viaje: la ruta terrestre elegida, los sucesivos aposentos, los inconvenientes del clima, las diversiones y los regalos, los recibimientos en cada ciudad, el protocolo, los festejos, la música, las cacerías y las corridas de toros, los bailes y las justas, los banquetes, etcétera. Leyendo el estudio de Concepción Porras y el relato anónimo vienés viajamos junto a los duques, y como ellos somos recibidos por Luis XII y Ana de Bretaña en París, recorre-

mos la engalanada ciudad de Poitiers, descubrimos con asombro las telas y tapices que cubren las calles de Burgos, visitamos las reliquias de San Eloy en la catedral de Noyón o las tumbas reales del panteón Trastámara de la cartuja de Miraflores en Burgos, y paseamos por las salas del palacio del condestable en Burgos o por los jardines del castillo de Amboise. Y siempre acompañados de nobles, clérigos y burgaleses que buscan nuestra proximidad y favor.

El estudio introductorio de Concepción Porras concluye con un minucioso análisis del texto original que le permite establecer con agudeza una probable hipótesis sobre su autoría, que pasaría en cualquier caso por un caballero gentilhomme de la casa de Felipe el Hermoso y próximo al duque: puede tratarse en su opinión de Antonio de Vaulx, mariscal de alojamientos de monseñor, y fallecido el 1 de junio antes de concluir el viaje, lo que explicaría que el relato estuviera inacabado –su última anotación corresponde al 9 de mayo, y curiosamente se refiere en ella a la llegada de la noticia de la muerte del Príncipe de Gales a Toledo: "no hubo nada de júbilo ese día".

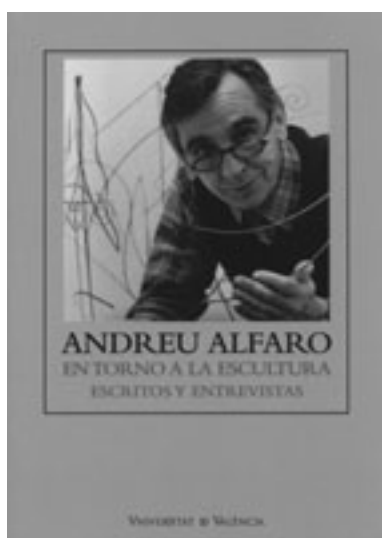
A continuación, otras doscientas cincuenta páginas reproducen el texto vienés en su doble versión: la francesa original, y la española que ahora se ofrece por primera vez. Y aunque el manuscrito del viaje borgoñón no fue ilustrado con dibujos –tan solo algunos rasguños lineales en las letras capitales–, en el libro que ahora se publica dieciséis páginas en un cuadernillo central recogen ilustraciones en color reproduciendo diversas obras de arte del período que permiten visualizar a los protagonistas de la obra y sus escenarios urbanos y palaciegos.

Las investigaciones y publicaciones centradas en las relaciones festivas editadas por las imprentas europeas durante los siglos XVI, XVII y XVIII han permitido conocer con rigor las claves del festejo renacentista y barroco. Sin embargo, la fiesta cortesana del siglo XV y primeros años del XVI todavía presenta grandes interrogantes por la escasez de fuentes e imágenes sobre la misma. La relectura de las crónicas manuscritas que dejaron testimonio de los festejos principescos y la aportación de nuevas descripciones sobre los mismos son la clave para desentrañarlos, sobre todo cuando el documento permite visualizar un evento festivo de la magnitud del que aquí se trata: nada menos que la Corte de Borgoña en movimiento por los dos mayores reinos de Europa a lo largo de siete asombrosos meses, en una coyuntura internacional excepcional que transitaba entre el des-

cubrimiento y exploración de un Nuevo Mundo, las guerras de Italia y el ya próximo inicio de la Reforma Protestante, entre una cultura caballeresca que agonizaba y una sociedad cortesana emergente.

Víctor Mínguez Cornelles  
Universitat Jaume I

**ALFARO, Andreu. *En torno a la escultura. Escritos y entrevistas*, edición de José Martín Martínez y Evangelina Rodríguez Cuadros, Valencia: Universitat de València, 2015, 320 págs., ISBN: 978-84-370-9714-5.**



La producción artística de Andreu Alfaro (Valencia, 1929-Rocafort, 2012) no resulta excesivamente difícil de ser reconocida como tal. A esta identificación contribuye, siquiera sea en parte, el paralelo reconocimiento que la misma, en tanto que elemento referencial, posee dentro del proceso de renovación escultórica operado en los ámbitos valenciano y español durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XX. Ahora bien, esta doble lectura semántica que conlleva el hecho de reconocer su obra, nos sitúa ante un implícito supuesto: el necesario conocimiento que hemos de detentar sobre ella. Un conocimiento que, aunque pueda sorprendernos, se había basado hasta el momento en un parcial y paradójico desconocimiento.

Debido a ello, la edición del volumen que nos ocupa, tarea que ha sido llevada a cabo con evidente pulcritud por los profesores José Martín Martínez y Evangelina Rodríguez Cuadros, nos permite disponer de un imprescindible a la par que riguroso ac-

ceso a una faceta concreta –la estrictamente textual– que, pese a lo que de manera apresurada pudiera pensarse, no debemos interpretar como complementaria ni subsidiaria a la evolución del Alfaro escultor y dibujante, dado que la misma actúa como componente ineludible y constitutivo de su propio quehacer. Este hecho deriva no tanto de la afirmación de que una obra puede verse reemplazada por una coartada conceptual –esa trampa que esconde la *palabra pintada* a la que de un modo provocador aludía hace algunas décadas Tom Wolfe–, sino de la consideración de que los ensayos, artículos y entrevistas recopilados en este libro cartografían –diríamos que de manera versátil y tridimensional– la pluralidad de la trayectoria intelectual y de los intereses de Alfaro.

La circunstancia a la que acabamos de aludir, posibilita que las preguntas que son formuladas por los editores del libro en la extensa y pormenorizada introducción efectuada (“¿En qué medida el artista [...] dice en palabras lo mismo que en su escultura? ¿En qué medida expone razonablemente lo que ven nuestros ojos en ella?”), obtengan unas explícitas respuestas que, articuladas al especificar los criterios utilizados en su selección, nos sitúan ante el objetivo primordial de la presente publicación: cumplir no tanto “con el protocolo editorial de un homenaje” –recordemos que en el año 2011, cuando ya se encontraba gravemente enfermo, Alfaro recibió la Medalla de la Universitat de València–, como generar una fuente documental, valiosa aunque desdeñada, que no ha sido tenida “en cuenta como referencia teórica en los estudios que se le han dedicado hasta ahora”.

Subsanar esta omisión conlleva asumir un triple posicionamiento. En primer lugar, requiere partir del hecho de que lo escrito por el artista no debe ser tomado como una mera explicación y/o justificación del trabajo realizado, cuestión esta última que el propio Alfaro pone en duda –calificándola de excesivamente moralista– al inicio de un texto fechado en 1987 en el que, tomando como referencia una cita de Paul Klee (“Cuando un artista habla o escribe, siempre lo hace para justificar su obra”), busca analizar el papel desempeñado en su propia evolución por la historia (“Todo es historia”, había afirmado ya en 1972), un papel, no hay que olvidarlo, que en diversos momentos y ocasiones contrapondrá a la banalización cultural y a la primacía de una sobrevalorada originalidad (“L’originalitat no és pas un propòsit; és sempre un resultat”, había escrito en 1980 tras una breve estancia en Nueva York).

Junto a ello, la recopilación textual efectuada también articula un segundo propósito, puesto que la

misma nos permite constatar cómo “la extraordinaria curiosidad intelectual” que caracteriza a Alfaro –algo en lo que insisten en reiteradas ocasiones los editores del volumen– es indisoluble de una posición artística y, por tanto, de una producción plástica, que concibe al artista, desde un planteamiento antirromántico, como trabajador y como técnico, es decir, como persona inserta en una realidad social en la que la ética y la estética confluyen y en la que la cultura, definida como sinónimo de libertad, se desvincula de las consignas políticas –aunque sin abdicar, por ello, de lo político–, dado que la misma ha de actuar, según Alfaro destaca en un texto de 1977, como “la conciencia de la política”, es decir, como “su crítica”.

De este modo, y es el tercer aspecto que hemos de tener en consideración, frente a la idea, tan denostada por nuestro autor, de lo que él mismo califica de “artista analfabeto”, los textos que componen el presente libro muestran cómo la palabra actúa como reescritura de un hacer que, sin disociar la teoría de la práctica ni perpetuar el dualismo entre la acción y el pensamiento, incide en el valor de lo escrito y de lo dicho como relato de la propia incertidumbre, es decir, como certeza de la propia inquietud vital y artística.

Partiendo de estos tres ejes –de estas tres líneas discursivas que actúan como guías metodológicas–, José Martín y Evangelina Rodríguez efectúan una amplia y conscientemente diversa recopilación de treinta y dos textos que, precedidos de unas ajustadas y esclarecedoras notas de contextualización política, artística, ideológica y editorial, excluyen aportaciones de carácter privado –cartas, notas, cuadernos de trabajo...–. El conjunto de textos recogidos queda, a su vez, agrupado en tres grandes epígrafes cuyo contenido, cronológicamente ordenado, comprende un abanico temporal que se extiende desde 1959 a 2004, si bien el grueso de contribuciones antologadas cabe situarlo en las décadas de 1980 y 1990.

El primero de estos apartados, “Sobre escultura”, recoge un total de seis aportaciones destinadas a intervenciones públicas y ediciones en las que Alfaro lleva a cabo un conjunto de reflexiones relacionadas no sólo con la teoría e historia de la escultura, sino también con la genealogía de su trayectoria personal, tanto a nivel plástico (Brancusi, Julio González, Alberto Giacometti, Jorge Oteiza, Henry Moore...), como literario o ideológico (Johann Wolfgang Goethe, Joan Fuster, Raimon...).

El segundo capítulo, “Sobre arte y cultura”, efectúa una recopilación de catorce textos que, prove-

nientes de revistas y periódicos, plantean desde su propia heterogeneidad cuestiones de actualidad política, artística y cultural, hecho que permite poner de relieve, según apuntan los editores, cómo Alfaro “para muchos valencianos fue un intelectual que, además, hacía esculturas”.

Por último, el tercer bloque del volumen (“Una suerte de escritura delegada, cuyo resultado son unos textos de autor interpuesto”) ofrece una selección de catorce entrevistas, extraídas del centenar largo que concedió, que desde estilos literarios y perspectivas divergentes (Joan Fuster, Baltasar Porcel, Juan Manuel Bonet, Montserrat Roig, José Martín Martínez, Miguel Fernández-Cid...) nos muestran, al margen de los diversos rostros de este “glorioso charlatán” –tal como fue definido con su habitual ironía por el autor de *Nosaltres, els valencians*–, el sentido polémico, no exento de “impertinencia y sinceridad”, en palabras de nuestros editores, con el que solía revestirse el apasionado discurso de Alfaro.

Como consecuencia de lo señalado, recorrer las páginas de este libro nos ayuda, en último extremo, a descubrir un hecho que trasciende la propia producción escultórica de Alfaro, un hecho que, precisamente, es el que nos permite poner de relieve cómo la actividad artística, en tanto que operación intelectual y social, suscita una responsabilidad que, más allá de un restringido formalismo –el diálogo con el espacio–, se encamina a algo que nuestro autor sintetizó en un artículo publicado en 1982 en la tribuna de opinión de *El País*, algo tan sencillo de formular como complejo de articular: “Hay que enseñar a pensar”. Una necesidad, plenamente irrenunciable, que si retomamos la filosofía de Alain Badiou, nos permite abordar “no aquello que es, sino aquello que no es como es”.

David Pérez Rodrigo  
Universitat Politècnica de València

**BAL, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada, Tres Cantos*. Madrid: Akal, 2016, 398 págs., ISBN: 978-84-460-4280-8.**

Las reflexiones sobre la temporalidad constituyen una de las preocupaciones recientes de los historiadores. La idea hegemónica de que el tiempo tiene una forma lineal está dejando paso a visiones alternativas que tratan de pensar la vigencia del anacronismo, la heterocronía o el modo en



que el pasado y el presente se pueden relacionar a la hora de plantear un relato histórico. Un primer interés por las cuestiones de la temporalidad vino de la mano de Georges Didi-Huberman y su obra *Ante el tiempo*, en donde recurre al pensamiento de Aby Warburg y Walter Benjamin para poner en valor el tan denostado anacronismo e invitar a los historiadores a pensar en las formas del tiempo. Siguiendo esta estela, Alexander Nagel y Christopher Wood plantearon una interpretación del Renacimiento basada en el anacronismo y en el juego de temporalidades en su aclamado texto *Anachronic Renaissance*. Por otro lado, Keith Moxey sintetizó en su reciente libro *El tiempo de lo visual* muchas de las cuestiones relativas a este nuevo paradigma que parece que se está imponiendo en el ámbito de las humanidades al socaire de la posmodernidad y la pretendida renovación de la disciplina de la historia del arte por parte de los estudios visuales.

Siguiendo esta estela, el libro de Mieke Bal propone la noción de tiempo trastornado para referirse a un concepto de la historia que toma en consideración formas no lineales de tiempo y que privilegia como elemento de análisis el encuentro que se produce entre espectador y obra. Con este libro, Bal reúne por primera vez en castellano algunas de sus investigaciones previas que ahora quedan hilvanadas por el tema de la temporalidad. La historia trastornada de Bal es una invitación a pensar la historia del arte en términos de presente y de presencia. Esta postura metodológica deja de lado el sentido original del artista o comitente y pone el acento en la relación que un espectador puede establecer con una obra en un

momento dado. Las obras se convierten así en “objetos teóricos”, una expresión de Hubert Damisch que considera que las obras nos obligan a hacer teoría y nos dotan de los medios para hacerla por medio de un proceso de pensamiento colectivo. Bal aboga por lo que ella denomina “análisis visual”, un enfoque que se basa en la interdisciplinariedad y en el uso flexible de conceptos, a modo de herramientas, que permiten plantear nuevas preguntas sobre los actos de visión que se realizan sobre las obras en distintos lugares y tiempos. El pensamiento de Bal se ha caracterizado por la idea del movimiento y por traspasar fronteras entre disciplinas para construir una manera muy original, pero también muy personal y en ocasiones compleja, de abordar el estudio de la visualidad en la historia.

Con esta premisa, la subjetividad se abre paso en la escritura de la historia del arte pues el tiempo trastornado dota al espectador de la capacidad de construir el significado, subrayando las políticas de la mirada que determinan esos cambios en el significado que damos a las obras. Bal reflexiona sobre la honestidad de asumir la subjetividad cuando se produce el encuentro entre obra y espectador pues considera que relacionar una imagen con las preocupaciones del momento presente constituye un acto de percepción abierto y consciente de sí mismo. Es lo que Moxey ha denominado la “distancia imposible” que separa al historiador de su objeto de estudio, una distancia que nos empeñamos en agrandar en aras de la objetividad académica y que debería reducirse a favor de un acto interpretativo autoconsciente de su subjetividad y acorde con las reflexiones sobre el tiempo que son propias de la historia trastornada.

En las páginas del libro desfilan artistas contemporáneos como Doris Salcedo, Jussi Niva o Stan Douglas junto a Rembrandt y se abordan temas como el relato de la historia, el arte político, el activismo o el comisariado, ámbito en el que Bal también ha desarrollado una importante carrera. Se trata de un texto imprescindible para comprender los caminos que nuestra disciplina puede adoptar en los próximos tiempos (si es que no lo está haciendo ya) y en el que se aboga de manera decidida por cuestionar la hegemonía del tiempo lineal con las consecuencias epistemológicas que ello conlleva: que la subjetividad ha llegado para quedarse.

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez  
Universitat de València

**BESÓ ROS, Adrià, *Horts de Tarongers. La formació del verger valencià*, Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 2016, 454 pàgs., ISBN: 978-84-7822-686-3.**



La presente obra publicada recientemente por la Institució Alfons el Magnànim, de la que es autor Adrià Besó Ros, es un referente a tener muy en cuenta dentro de los estudios del territorio valenciano. A lo largo de sus páginas se realiza un análisis del paisaje cultural poniendo en valor *l'Hort de Tarongers* desde la cultura y el territorio. El objetivo principal es aportar una visión global del paisaje formado por estos huertos, en el periodo comprendido entre 1880-1936 y su extensión en las comarcas del golfo de Valencia.

El tema que vertebra la publicación había sido abordado de soslayo hasta muy recientemente. Se ha realizado un análisis desde lo general a lo particular. Así, entendiendo la realidad territorial en toda su extensión, se ha podido efectuar la investigación de las particularidades de los huertos de naranjos, su localización, conformación y evolución.

Las múltiples fuentes utilizadas y su contraste favorecen la cohesión en la obra, fundamentada en una magnífica documentación bibliográfica, ilustrativa y literaria, que junto al trabajo de campo, ofrecen una importante profundización sobre los huertos de naranjos.

Su estudio, el primero realizado en profundidad sobre el tema de los huertos de naranjas, incide en la creación de esta tipología y en su proceso territorial. Teniendo en cuenta el nuevo concepto de huerto basado en la idea de la plantación que realizó el rector Monzó en Carcaixent y que fue

recogido por Cavanilles en sus *Observaciones*, nos describe la creación de dos focos principales ubicados por una parte en Alzira y Carcaixent y en segundo lugar en la huerta de la Plana (Villareal, Burriana, Almazora). Detalla cómo y por qué se produjo su expansión a partir de la segunda mitad del siglo XIX, llevado a cabo a través de una investigación desde diferentes prismas: el político, social, comercial, tecnológico, geográfico, entre muchos otros. Ha sabido identificar e interpretar estas unidades territoriales que se incluyen dentro del paisaje de interés cultural.

El autor ha estructurado la obra en cuatro capítulos y dos apéndices documentales. En el primero "Factores que configuran el paisaje" plantea los elementos sociológicos, culturales y técnicos que contribuyeron a la configuración del paisaje del huerto. Hecho, al que contribuyó de forma decisiva las élites, por su condición económica privilegiada, que facilitaron el progreso a través de sus inversiones. Así mismo se incide en los avances tecnológicos en la elevación del agua (recurso fundamental para la plantación de este tipo de huertos) y en la evolución de las infraestructuras de transporte que facilitaron abrir el producto al mercado internacional.

Dentro del conjunto de la obra, el segundo de los capítulos tiene un peso específico, dedicado a los orígenes, configuración y evolución del huerto de naranjas. Trata de establecerse la creación de la tipología basada en la concepción de huerto-jardín, conformado en un espacio ortogonal, circundado por una cerca, en el que se ubicaba una casa y una balsa en el centro de la composición. Además, se muestra el progreso constructivo del elemento principal que varía desde la casa de pueblo hasta estructuras con influencias de la arquitectura urbana burguesa de principios del siglo XX.

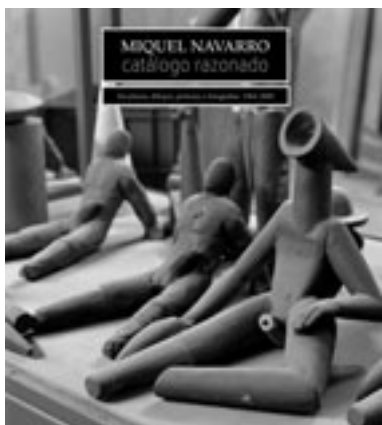
En el tercer capítulo "La configuración de un jardín" se analiza la evolución territorial de huerto hasta la configuración de una franja verde que se extiende a lo largo del litoral valenciano. Examina minuciosamente los diferentes valores del paisaje, puestos de relieve a través de su trasvasarse y puesta en valor por todo tipo de manifestaciones artísticas. Se enlaza con el último de los bloques, en los que se habla del concepto ideal de huerto elevado a la categoría de paisaje y que fue recogido por la pintura, la literatura, la fotografía, etc.

Este completo y magnífico trabajo realizado por Adrià Besó, basado en su tesis doctoral, se completa con varios anexos digitales que son reflejo del gran trabajo de campo realizado. Se incluye

un apéndice con las fichas inventario de los huertos analizados. En segundo lugar un mapa de localización de los huertos a escala 1:50.000, diversos mapas de situación de los huertos con la referencia de sus respectivas fichas, así como mapas de localización que utilizando una base ortofotográfica se indican desde donde fueron tomadas las vistas fotográficas.

Desirée Juliana Colomer  
Cátedra Demetrio Ribes UV-CHOPVT

**BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Miquel Navarro. Catálogo razonado. Esculturas, dibujos, pinturas y fotografías 1964-2000*. Valencia: IVAM, 2015, 440 págs., ISBN: 978-84-482-6067-5.**



Es bien conocida la costosa labor investigadora que conlleva la gestación de un catálogo razonado. Esta premisa, sin embargo, se acentúa cuando un artista de la talla de Miquel Navarro (Mislata, 1945) no contaba hasta la fecha con ninguna publicación que recogiera en su totalidad el heterogéneo corpus artístico. En cifras: treinta y seis años de producción, y más de mil piezas realizadas. Resulta evidente pues, que la localización, datación, búsqueda de datos diversos y correspondiente cotejo de tan ingente cantidad de piezas ya supone todo un reto. Este hecho no hace más que incrementar el mérito de Blasco Carrascosa, que resuelve la mencionada tarea avalado por las publicaciones que le preceden, centradas en su mayoría en el arte local y nacional contemporáneo. Prolífica trayectoria a la que se debe añadir la inexistencia de publicaciones previas dentro del género catalográfico que traten sobre Navarro, si bien encontramos potenciales textos como *El mundo de Miquel* (1997) de Manuel Blanco, la monografía de Kosme de Barañano fechada en 1999, o el catálogo que recoge las

obras donadas por el artista a la colección del IVAM en 2005. Textos que no recogen la totalidad de obras y temas, o que, por su datación, necesitan actualizarse.

Bajo el amparo de una institución como el IVAM, y con la colaboración del propio artista, más de 400 páginas son testimonio de años de búsqueda que contemplan prácticamente todas las manifestaciones artísticas en las que participa Navarro desde el año 1964, cuando ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y realiza sus primeros dibujos en papel, hasta el año 2000, fecha que el autor del catálogo ha considerado oportuna para acotar la investigación que nos ocupa, al tratarse de un artista vivo y en plena actividad. Datos que se ofrecen al lector brevemente en un primer apartado basado en los criterios de catalogación, para comenzar de forma inminente con el gran bloque textual del catálogo que nos describe el recorrido artístico de Miquel Navarro.

Es en esta parte donde Blasco nos va desgranando el universo introspectivo que el artista de Mislata ofrece en cada una de sus creaciones, incorporando abundante información conciliada con reflexiones propias que el académico organiza en capítulos temáticos ordenados cronológicamente.

Existen unas máximas dentro del pensamiento de Miquel Navarro que son inherentes al propio artista. El autor se refiere, por ejemplo, a los contrastes entre lo rural y lo urbano y de todo lo que gira alrededor de este concepto. Habla de las diferencias constructivas entre las casas de poca altura de su pueblo natal con las edificaciones, más agresivas con el cielo, de la *downtown*; disparidad que se verá materializada en sus icónicas ciudades.

Se refiere Blasco Carrascosa asimismo a la transcendencia de un elemento tan lúdico para un niño y tan imprescindible para un adulto como es el agua, por todos los significados que arrastra, desde la perspectiva de su transmisión con los sistemas de riego a través de canales y acequias en los campos.

Al igual que en los múltiples recuerdos de su infancia, en lo ancestral también encontramos un resquicio de las obsesiones de Miquel Navarro. El gusto por lo telúrico, por aquellas civilizaciones prehistóricas donde el tótem y el culto a la vida –y a la muerte– eran rasgos fundamentales. Culturas tremendamente iconológicas donde el material es tan primitivo como sus necesidades, como la mezcla de agua y tierra: el barro.

Existe una estrecha relación entre estas construcciones ascendentes, en todas sus versiones, y las formas fálicas que pueden encontrarse con suma facilidad en el repertorio de Navarro. De forma explícita o metafórica, ya desde las primeras tintas se aprecia un notable afán de insertar la imagen del perturbador falo en los más dispares contextos. De todas ellas se desprenden numerosas teorías sobre el poder, retoman el *ludus* del agua, nos remiten de nuevo a lo totémico.

Esa misma hibridación entre cuerpo y construcción es extrapolable a la simbiosis entre cuerpo y arma de los guerreros de finales de los 80, que llegan a emplear sus penes como un arma más. Se trata de guerreros armígeros, combatientes, que suelen aparecer en el fragor de la lucha, en ocasiones presentando miembros mutilados de los que brotan todo tipo de fluidos corporales debiéndose entender estos como emanaciones de vida.

Es legítimo reconocer aquí, y así lo hace Blasco Carrascosa, que la feminidad tampoco es tema baladí para el artista. Por ello en este catálogo no se pasan por alto temas como el referente a la luna, Diosa Madre en algunas mitologías y símbolo de fertilidad en múltiples culturas, de la que Navarro ofrece una visión polisémica desde la más profunda poética, desde el romanticismo de la ensoñación.

A finales de los 80 Navarro descubriría la técnica del collage para emplearla a lo largo de su trayectoria retomando temas ya tratados, pero desde esta nueva técnica que hibrida la pintura con la escultura, y en la que concede al tratamiento de la sombra un papel protagonista.

Tras este ensayo, Blasco Carrascosa ofrece un estudio monográfico de la obra en espacio público en el que describe y reflexiona acerca de, no solo la propia obra, sino también de elementos tan relevantes para una escultura monumental y pública como el entorno, la acogida por parte del público más inmediato, o el devenir de las mismas.

Finalmente, el más extenso de los bloques en los que se divide este volumen, nos ofrece unas discretas, pero ilustrativas imágenes de todas las obras localizadas con una breve ficha catalográfica. Un listado completo de exposiciones y una extensa y rica bibliografía centrada en títulos sobre arte actual valenciano, nacional e internacional, constituyen el cierre de este imprescindible ejemplar.

Nos encontramos pues ante una publicación esperada, presentada en una cuidada edición, que va invitando al lector, especializado o meramente interesado, a la reflexión de gran variedad de temas

y comparativas entre otros creadores, movimientos y pensadores, y la obra de un artista cuya trayectoria es sobradamente merecedora, no solo de un catálogo desde sus inicios hasta el año 2000, sino también de una continuación de este para el que Juan Ángel Blasco Carrascosa lega los cimientos.

Esther Pascual Alegre  
Doctoranda en Historia del Arte  
Universitat de València

**CARRERES RODRÍGUEZ, Manuel. *Les obres públiques en les comarques valencianes. Indrets i paisatges. El Baix Vinalopó*. València: Conselleria d'Habitatge, Obres Públiques i Vertebració del Territori, 2015, 48 pàgs., ISBN: 978-8-4482-6065-1.**



La presente publicación se encuadra dentro de los cuadernillos del Museo del Transporte de la Comunitat Valenciana, que desde el año 2003 vienen realizándose a través la Cátedra Demetrio Ribes, como medio de difusión de la obra pública del territorio. En este caso, el autor Manuel Carreres Rodríguez, comienza una nueva vertiente dirigida a recorrer las comarcas valencianas para poner en valor la historia pasada y presente, con una lectura singular de las infraestructuras, en el que destaca el valor patrimonial de cada obra y su estado actual.

Este primer volumen de la nueva serie, que corresponde de manera general al número 21 de la colección, está centrado en el Baix Vinalopó. Se inicia con una visión general del paisaje de esta comarca alicantina, en la que se destacan tres redes: la red de comunicación (carreteras y ferrocarriles), la red hidráulica y la red de defensa.

En una segunda parte, se analizan concienzudamente 17 elementos seleccionados por su interés histórico-cultural, patrimonial y paisajístico, distribuidos en los tres municipios que componen la comarca. El autor ha realizado una importante e in-



interesante investigación de cada uno de ellos, con la intención de actualizar la documentación que hasta el momento había sido aportada en discursos dispersos y plantear novedosas perspectivas de algunos de ellos.

El peso de Elx dentro de la comarca es vital, por ello que se hayan tratado un nutrido número de elementos de este municipio: puentes que unen las diferentes áreas de la ciudad, con cronología y tipología diversa como el puente de Santa Teresa, el de Canalejas o el del Bimil-lenari; obras hidráulicas sobre el lecho del río con el fin de aprovechar sus aguas como la presa del pantano (considerada como la presa bóveda más antigua del mundo); la canalización del río a su paso por la ciudad para proteger las vaguadas de las riadas estacionales.

En Crevillent, obras como el puente de Jordi Joan o el pontet dels Moros son a tener en cuenta. El segundo de ellos, es abordado por su valor no sólo arquitectónico sino también por su funcionalidad. Desde la época andalusí hasta el tercer cuarto del siglo XX estuvo insertado dentro de la conducción de aguas del área de Crevillent. Testimonios como este ejemplo son relevantes, sobre todo cuando su estado de conservación es deficiente, con un considerable peligro de desaparición.

Dos obras destacan en la zona de Santa Pola. La torre d'Escaletes y el faro de Santa Pola. Ambas dedicadas al avistamiento se yerguen de forma prominente en la línea de costa. La torre de defensa se construyó dentro del plan general defensivo que Felipe II quiso instaurar con el fin de paralizar los ataques piratas sufridos en la costa valenciana. Por otra parte, el actual faro de Santa Pola, construido sobre una antigua torre vigía, es uno de los pocos ejemplos que conservan la base de esta primitiva construcción y crea una simbiosis elegante con la modernidad del faro.

Destaca también el estudio del puerto del cap de l'Aljub en el que se actualiza la documentación relativa a los elementos que conforman el puerto y visualizados a través de un plano de edición propia, que ayudan a la total comprensión del conjunto.

Otra contribución interesante es la que realiza el autor en torno a la construcción del aeropuerto de l'Altet, desgranando, profundizando y corrigiendo algunos errores que hasta el momento venían cometándose en torno al tema.

No puedo dejar de destacar su aportación sobre el estudio de la arquitectura militar, a través del análisis de las baterías de costa, construidas durante la

Guerra Civil sobre el cabo de Santa Pola, abordadas en otros estudios muy de soslayo y en algunos casos olvidadas como parte de la obra pública.

Por último, el estudio incluye un mapa de localización de los elementos que se han tratado para poder facilitar su visita en caso de interés. El propio autor ha gestionado la creación de un mapa, de publicación independiente y que saldrá a la luz durante el 2016, en el que de forma extraordinaria resumen los objetivos planteados en el cuadernillo. De fácil manejo, nos aproxima los elementos descritos y su accesibilidad.

Desirée Juliana Colomer  
Cátedra Demetrio Ribes UV-CHOPVT

**FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. *Historia de la historia del mueble en España. Teoría, historiografía y corrientes metodológicas (1872-2011)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2016, 322 págs., ISBN: 978-9747-474-0.**



El libro de Fernández Paradás *Historia de la Historia del mueble en España* es sin lugar a dudas, una fuente básica de consulta para todos los interesados en la historia del mobiliario español y contiene la bibliografía más relevante sobre el tema, una extensa cartografía compuesta por artículos de revistas, monografías, catálogos de exposiciones, publicaciones digitales y en la que también se cita alguna publicación sobre piezas foráneas.

El texto versa sobre la importancia del mobiliario a través de la historia y su relación con la evolución social y la vida cotidiana, de cómo ciertas piezas mobiliarias han dotado de prestigio social a sus

propietarios, y alude al valor de "las artes decorativas" otorgando la categoría artística que merece este bien patrimonial, que es parte de nuestra cultura e industria. En la actualidad el mobiliario se ha convertido en objeto de investigaciones académicas y Fernández Paradas, en esta tesis doctoral, realiza una reflexión comparativa respecto a la escasez de estudios sobre las artes decorativas en España en comparación con otros países como Italia, Francia o Inglaterra que, en el caso específico del mobiliario, cuentan con numerosas publicaciones. Por fortuna, en España, el interés sobre este tipo de investigaciones ha ido en aumento en los últimos tiempos, y de hecho, el presente estudio es un buen ejemplo de ello.

En este trabajo, se abordan las publicaciones sobre la historia del mueble desde el punto de vista teórico, historiográfico y metodológico, y todo ello acompañado de un gran número de tablas. También se muestra de forma minuciosa, el número de publicaciones, autores, tipología y metodología de trabajo así como la época en la que fueron divulgadas, las zonas geográficas y los periodos de difusión, tanto de autores españoles como de los foráneos, distribuidos por décadas.

La tesis de Fernández Paradas consta de cuatro grandes apartados que contienen varios capítulos cada uno. El primer y más extenso de ellos, titulado "Historiografía de la historia del mueble en España. Presente, pasado y futuro de una historia aún por escribir", está estructurado en once capítulos que hacen un recorrido por las publicaciones existentes, desde la obra de Juan Facundo Riaño y Montero de 1872 hasta las de los investigadores contemporáneos. El primer capítulo comienza con el periodo de las "publicaciones clásicas" (desde Juan Facundo Riaño y Montero a Luis Feduchi en 1946), y posteriormente plantea, en el periodo de 1940 a 1949, la controversia entre este último y la investigadora Grace Burr, que se salda, ya en el posterior "periodo de las monografías 1950-1969", con la primacía de Feduchi. También se nombra aquí el "periodo moderno": desde principios de los setenta hasta la actualidad, con la nueva generación de historiadores y comienzo de la "Historia del mueble español". En el segundo y tercer capítulo, se refiere al mobiliario popular, a las principales zonas geográficas y publicaciones. En ellos se nos habla de la dificultad del estudio por el anonimato de su fábrica y dilucidación de su cronología y, las publicaciones, se centran en el análisis de las piezas desde un punto de vista antropológico e histórico-artístico. Finalmente, cita también a los principales teóricos que a partir de los años seten-

ta serán los encargados de sentar las bases de la historia del mueble en España. En el cuarto capítulo, se centra en las exposiciones y su repercusión en la historia del mueble. Detalla exhaustivamente las principales, desde la primera realizada en 1912, y nos cuenta cómo, a partir de los años noventa, se centralizan en Barcelona y Madrid, y que, desde entonces, se celebrarán en otras regiones. En el quinto, sexto y séptimo capítulo, expone las publicaciones y autores que han estudiado las técnicas decorativas, tipologías y sistemas constructivos. Evidencia que en comparación con las publicaciones del siglo XVIII en Francia o Inglaterra, en España no comienzan hasta los años noventa del siglo XX y son muy escasas. Los principales autores se sitúan en las zonas de Madrid y Barcelona. En la primera se ocupan, sobre todo, del mobiliario noble o culto, y es Cataluña la primera región en estudiar su patrimonio, ya que con la creación de la "Associació per l'estudi del moble" se genera un enorme interés por su estudio y difusión. En estos capítulos se enumera también las publicaciones sobre tipologías genuinas españolas, aludiendo a mesas, mobiliario de guardar, expositor, y el mobiliario de asiento. El octavo capítulo nos detalla la bibliografía y los principales autores existentes fuera de nuestras fronteras, que estudian el mobiliario español desde sus orígenes hasta la actualidad. Para finalizar, en el noveno, décimo y undécimo capítulo, Fernández Paradas nos muestra el "periodo moderno" de la historiografía en España, desde 1970 a 2011, en el que destaca las nuevas metodologías de estudio y la tesis doctoral de Junquera que, por fortuna, hace que la historia del mobiliario entre en el terreno de la investigación universitaria. En concreto, en el noveno capítulo, menciona la tardía aparición de las primeras casas de subastas en España, enumera las etapas y autores más relevantes con mayor número de publicaciones, y reitera que con la creación de la "Associació per l'estudi del moble" se aumenta la difusión y puesta en valor del patrimonio mobiliario español, sobre todo el catalán. En el décimo capítulo señala la incorporación de la mujer a la historiografía del mobiliario, con una primera publicación en los años cincuenta, que dará paso a todo un elenco de investigadoras con gran número de monografías publicadas y, finalmente, en el undécimo capítulo, Fernández Paradas no elude hablar de los soportes digitales de edición, mencionando los más relevantes.

El segundo apartado se denomina "Muebles, comercio y bibliografía" y consta de dos capítulos donde se manifiesta de nuevo el lugar que ocupa el mobiliario en el arte. Cita publicaciones so-

bre su comercio y valor de mercado, en el que las casas de subastas más relevantes juegan un valioso papel con sus catálogos, y menciona también los artículos publicados en las revistas especializadas.

El tercer bloque expone las corrientes metodológicas aplicadas en el estudio de la historia del mueble español y nos manifiesta la dificultad que presenta el emprender su investigación. Selecciona cuatro obras para mostrar las metodologías que siguen cuatro de los teóricos más relevantes en diferentes épocas, señalando la controversia de los "polos opuestos" que se planteaba en el primer capítulo y que da lugar a las dos corrientes historiográficas más importantes: "la historia visual y la historia documentada".

Por último, esta obra ofrece un gran repertorio bibliográfico que, como hemos mencionado, constituye un referente imprescindible para emprender cualquier investigación sobre la historia del mobiliario español.

Elena Romero Gómez  
Presidenta de l'Associació per a la Difusió,  
Estudi i Conservació del Moble.

**FRANCO, Borja; POMARA, Bruno; LOMAS, Manuel; RUIZ, Bárbara (eds.). *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. València: Universitat de València, 2016, 447 págs., ISBN: 978-84-370-9918-7.**



A lo largo de los últimos años, los estudios en torno al concepto de la identidad han experimentado un gran auge debido a la variedad de puntos de vista desde los que se han ido abordando. Religión, género, alteridad o periferia son solo algunos de los tópicos que están siendo revisados historiográficamente. Fruto de este interés por cuestionar las identidades y la otredad, nace el libro *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Formado por diversos trabajos de historiadores, historiadores del arte y filólogos, este volumen reexamina, pone en debate y aporta nuevos datos sobre la convivencia en el ámbito europeo y mediterráneo durante el medioevo y la Edad Moderna entre las tres comunidades religiosas más notorias: cristianos, judíos y musulmanes.

Dividido en cuatro secciones según la adscripción de cada autor y tema (enfoques sociales y económicos, musulmanes en el área valenciana, la alteridad en la literatura, y el papel del arte), la interdisciplinariedad con la que se configura el estudio, permite al lector conocer e interactuar de primera mano con los problemas sobre la identidad y la liquidad de las relaciones y coexistencia entre los tres grupos religiosos. Así, el libro analiza y se cuestiona los estereotipos sobre el *otro*, las estrategias integracionistas mediante la creación de espacios conjuntos para atraer a las minorías, la resistencia de estas, el papel del arte para la incorporación o exclusión de judíos y musulmanes en la comunidad cristiana o la misma política de evangelización para con conversos y moriscos y los problemas derivadas de esta.

En el primer bloque encontramos las aportaciones de Cecilia Tasca, que trata la convivencia de judíos y conversos emigrados de la Corona de Aragón a las aljamas de Cerdeña entre los siglos XIV y XVI. Giovanna Fiume, por su parte, comenta el papel de los renegados, aquellos cautivos que abjuraron de la fe cristiana por seguir la mahometana y los problemas derivados tanto con musulmanes como con sus antiguos correligionarios. Siguiendo la estela de los renegados, Valentina Oldrati, estudia las diversas hibridaciones derivadas de la convivencia de cristianos, los "cristianos de Alà" en tierras islámicas. Bruno Pomara analiza la huella de los moriscos valencianos en las tierras de la península Itálica, en concreto la Toscana, Mantua, Nápoles, Cerdeña y Sicilia, y las estrategias de convivencia. Maurizio Sangalli, centrado en Venecia, examina las delimitaciones religiosas que establecen el gobierno de la *Repubblica* por un lado, la Santa Sede y la propia población y sus consecuencias. Finalmente, Andrea

Zappia y Luis Fernando Fé Canto abordan el territorio norteafricano, el primero examinando las labores de los diplomáticos europeos que defendían los intereses de los cautivos cristianos, mientras que Fé Canto trata la colaboración entre militares de la península Ibérica y musulmanes autóctonos en el Orán del siglo XVIII.

Los artículos que configuran el segundo capítulo, delimitan sus contribuciones al territorio del Reino de Valencia y al rol de la figura del musulmán en dicha área. Aunque necesarios para la investigación de la convivencia entre cristianos viejos y nuevos en el Reino de Valencia, estos estudios de caso, sin por ello desmerecerlos, adolecen de una mayor contextualización o de hipótesis de más calado, pues al contrario que el resto de artículos del volumen, la perspectiva regionalista y el uso de la microhistoria están más acentuados.

El tercer bloque se inicia con la aportación de Luis Bernabé que, presentando el caso de distintos moriscos, va desarticulando el entramado de concepciones identitarias, permitiendo ver cómo estos se adaptaron a las distintas circunstancias de su tiempo. Por otro lado, John Chesworth habla de los intercambios y transferencias entre la literatura cristiana y musulmana, en concreto de la hibridación morisca, mientras que Javier Albarrán analiza la obra de Miguel de Luna, *Verdadera Historia del Rey Don Rodrigo*, de donde se extrae una visión de la complejidad social de la España moderna. Olivier Brisville-Fertin reflexiona sobre un sermón para la Pascua del Ramadán celebrada por los moriscos tagarinos aragoneses en el que, a modo de préstamo, se apropian de los mandamientos cristianos para adaptarlos a unos propios. Por último, Bárbara Ruiz-Bejarano aporta una selección documental en la que se constatan las estrategias de los moriscos aragoneses por mantener su identidad originaria.

Finalmente, la última parte que corresponde al plano artístico es encabezada por el artículo de Borja Franco, que, si bien se centra en el caso musulmán y morisco, sirve para enmarcar estudios siguientes, pues desde el ámbito del arte se cuestiona los estereotipos de representatividad del *otro* como una forma distinta de articular su imagen. Tomando el caso de los hebreos, Amadeo Serra analiza de forma novedosa el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia vinculándolo a la serie de *pogromos* de finales del XIV y a las conversiones forzosas. Por su parte, Maria Portman, dentro de los paradigmas de un trabajo más tradicional, indaga sobre la representación de judíos, musulmanes y gentiles en la retabística

hispánica del XV y de la utilidad de las imágenes para la evangelización. Con Maria Vittoria Spissu y Giuseppe Capriotti volvemos la vista a la península italiana, donde se examinan las imágenes de hebreos y musulmanes en los altares con las que tratar la realidad del *otro* en la Cerdeña del 400 y 500 (Spissu) y la hibridación de atributos peyorativos asociados a los judíos a representaciones de musulmanes ante la amenaza de los turcos (Capriotti). Trasladándonos al plano de la arquitectura peninsular, pues como se constata en este volumen también es importante la obra arquitectónica como configuradora de la identidad, Juan Carlos Ruiz Souza y Elena Paulino –esta última centrada en la familia de los Velasco– indagan sobre la integración de elementos propios del ornato musulmán en las construcciones cristianas como legitimación del poder. Por otro lado, Antonio Urquizar aborda la literatura anticuaría para intentar rescatar los vestigios patrimoniales islámicos que fueron apropiados o camuflados por los testimonios cristianos. El último de los artículos viene de la mano de Fernando Marías y en él se ocupa de los artistas conversos, de sus problemas con la Inquisición y de la elección y desarrollo de las distintas iconografías en la España moderna.

Así, gracias a los múltiples puntos de vista y a la pluralidad en el tratamiento de estos, *Identidades cuestionadas* se convierte en un interesante estudio interdisciplinar que aborda los conceptos de alteridad e identidad. Si bien por cuestiones editoriales la calidad de las ilustraciones pudo haber sido mejorable, no es ello óbice para restarle la merecida atención a los artículos presentados y sobre todo al revisionismo que aportan ante un tema de tanta actualidad con el que se puede concluir, como bien recuerdan los editores en el prólogo, si hace falta llamarlas identidades.

Rubén Gregori Bou  
Doctorando en Historia del Arte  
Universitat de València

**GRAS, Irene; FREIXA, Mireia (coords.). *Acadèmia i Art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016, 249 págs., ISBN: 978-84-475-3750-1.**

La vinculación entre arte y academia fue determinante en la configuración del hecho artístico durante el siglo XIX. La creación de las academias de Bellas Artes potenciaba un concepto uniforme de arte como reflejo de la política centralizadora. Por



otro lado, el interés del poder en imponer sus valores artísticos pone en evidencia la relevancia que tuvo el arte en la sociedad ilustrada. El libro coordinado por Irene Gras y Mireia Freixa reúne una serie de trabajos sobre academia y arte realizados en el marco del proyecto de investigación "L'altre segle XIX" del Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis (GRACMON), en colaboración con la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, cuyos resultados se presentaron en unas jornadas que han dado título a este volumen.

A través de doce textos de diferentes autores se analizan las dinámicas en torno al mundo académico, tras constatar –tal como indican las coordinadoras en el prólogo– las carencias en la investigación sobre las academias de Bellas Artes y, en particular, en el caso barcelonés. Parten de las reflexiones realizadas en el debate para proponer nuevas miradas multidisciplinares que profundizan en los vínculos entre arte y academia desde nuevas perspectivas. Aspectos como la evolución de los paradigmas estéticos que se fueron imponiendo desde las instituciones o la importancia que la formación artística tuvo dentro de la Academia sirven para reconsiderar el papel de la institución catalana en el sistema centralizado impulsado por las políticas borbónicas.

Sobre el influjo que distintas corrientes artísticas y literarias, como el romanticismo o el simbolismo, tuvieron en la institución catalana durante el siglo XIX reflexionan Irene Gras y Mireia Freixa, basándose para ello en los discursos escritos por los académicos. El capítulo se centra en el análisis de los

discursos pronunciados en la última década del XIX, con el fin de determinar la postura académica frente a las corrientes innovadoras del pensamiento estético de la época. Las autoras confirman un renovado interés por el romanticismo estrechamente relacionado con el idealismo simbolista, que demuestra que la Academia no fue impermeable a los movimientos innovadores. En ese sentido, Guillem Tarragó nos presenta el debate historiográfico en el seno de la Academia entre las dos grandes corrientes metodológicas europeas de la época: idealismo y positivismo.

Carlos Reyero plantea las consecuencias que el sistema centralizado de las artes tuvo en la Academia de Barcelona durante la época isabelina. Señala cómo desde Madrid se persiguió la uniformidad mientras la misma jerarquía de las academias provinciales, establecidas en unas ciudades y no en otras, hizo que no fueran meras delegaciones. Y así, aspectos importantes de promoción, como concursos y jurados, escaparon al control central. Por su parte, Tomas Macsotay aborda el debate entre los diferentes modelos académicos en su texto sobre la reforma de la enseñanza y la crisis del academicismo artístico en París. Analiza cómo repercutió en Madrid el debate parisino, que cuestionó la existencia misma de la institución, con objetivos reformadores sobre la enseñanza, los órganos honoríficos, el mecenazgo y las relaciones con otras entidades públicas.

Pilar Vélez analiza la mirada crítica que las artes industriales recibieron por parte de los académicos, una vertiente de la historia del arte poco tratada. Rescata documentación de archivo conservada en la academia catalana aproximándonos a la opinión de los teóricos del XIX sobre la irrupción y desarrollo de las artes industriales en Barcelona, para los cuales el dibujo era la base del aprendizaje técnico y artístico. Una época en la que las artes industriales se convertían en un instrumento de modernización del país. Por su parte, Magda Polo Pujadas nos acerca a la actividad musical de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona en el último tercio del siglo XIX. La música del "progreso" surgía en un momento convulso en lo social y político, cuando la Renaixença daba paso al Modernismo en Cataluña. El compositor y académico Josep Rododera i Santigós se propuso transformar todos los ámbitos musicales bajo paradigmas europeos –abundante producción detallada en anexo–, que habían transmutado de forma radical la escena operística con la obra de arte total de Wagner.

En torno a la educación artística, objetivo primordial de las academias desde sus inicios, giran cuatro de los trabajos que componen esta publicación. Jorge Egea reflexiona sobre los modelos en yeso utilizados para la formación de los escultores. El vaciado de yesos tuvo su máximo esplendor en el XIX, el mismo siglo de su decadencia. Técnica y material muy valorado por el movimiento neoclásico que fue desechado por el Modernismo y el *fin-de-siècle*. Núria Aragonès Riu destaca en su estudio la importancia que la historia de la indumentaria tuvo en la formación en la Escuela de Nobles Artes barcelonesa durante el XIX implantada en dos asignaturas: una de tipo práctico, llamada "Antiguo y Ropajes", y otra teórica, "Teoría e Historia de las Bellas Artes", en la que la labor del profesor José Manjarrés (1816-1880) fue fundamental. La misma relevancia que tuvieron en la enseñanza dos destacados escultores, los hermanos Agapit y Venanci Vallmitjana, cuya vinculación con la escuela catalana y la importancia que tuvo en su trayectoria artística aborda el artículo de Cristina Rodríguez Samaniego.

Por su lado, Judith Urbano presenta su estudio sobre la enseñanza de la arquitectura en Cataluña desde sus orígenes, a través de distintas instituciones, así como el papel de los primeros arquitectos académicos tras imponerse por ley la obligación de que todo edificio público debía ser aprobado por la Acadèmia de Sant Jordi. De la preeminencia que tuvo la institución da idea el capítulo de Victoria Durà Ojeda, conservadora del museo, que reivindica la importancia de la colección artística académica. Por último, Begoña Forteza Casas, encargada del archivo, realiza una detallada descripción de sus fondos dando a conocer una riqueza documental que potenciará nuevas reflexiones.

En definitiva, el libro publicado, a través de distintas aportaciones, pone en evidencia el importante papel que las academias ilustradas desempeñaron en la formación artística, así como, la participación de sus miembros en las reflexiones teórico-artísticas a lo largo del siglo XIX. El análisis de estos doce especialistas sobre el mundo académico ofrece nuevas interpretaciones en torno al presente y futuro de las academias, y a la vez nos muestra cómo la colaboración entre instituciones abre nuevas vías a la investigación.

Mariàngeles Pérez-Martín  
 Doctoranda en Historia del Arte  
 Universitat de València

**BADIOLA, Txomin, con la colaboración de David MARTÍNEZ SUÁREZ. Oteiza. Catálogo razonado de escultura. San Sebastián: Nerea, 2015, 2 vols., 951 págs., ISBN: 978-84-15042-87-7.**

**OTEIZA, Jorge. Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011, 1.196 págs., ISBN: 978-84-937858-8-8.**

**MARTÍNEZ GORRIARÁN, Jorge Oteiza, hacedor de vacíos. Madrid: Marcial Pons, 2011, 411 págs., ISBN: 978-84-92820-23-8.**



La bibliografía sobre Oteiza –tras su muerte en el año 2003– ha sido enormemente prolífica aunque siempre desde posiciones hagiográficas, muy de su propio estilo *art & prop*, y para nada histórico-artísticas o contextualizadoras con un aparato documental crítico. También su fortuna museística ha sido enorme, circunscrita por supuesto al ámbito nacional, desde la instalación de su obra en tiempos de Pepe Guirao, en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, a la actual de Manolo Borja.

Los tres libros actuales intentan, en principio, un acercamiento distinto: uno en la forma de un catálogo “razonado” de su obra escultórica, otro en la forma de edición crítica de sus textos y el otro en la pluma de Martínez Gorriarán en forma de biografía con un discurso sí no más sabido al menos más contextualizador y crítico. Martínez Gorriarán es un profesor universitario y esto se nota en su línea de argumentación. Presenta un rigor que no ha habido antes, ni en las incursiones ahistóricas previas de Txomin Badiola, un escultor colocándose en la estela y en los a priori de Oteiza, ni en las de otros intérpretes que tienen que ver con la metafísica del conde St. Germain más que con la crítica histórica. En cualquier caso el catálogo de Badiola es el único que tiene una función instrumental y positivista para el conocimiento del artista Oteiza. Es un trabajo necesario y aunque el autor no provenga del mundo académico ha realizado un trabajo sobresaliente desde el punto de vista de la concisión y de la precisión histórica. Algunos errores de apreciación o de acribia metodológica (y de contextualización) los señalaremos más adelante, aunque no desmerecen el resultado de su trabajo.

En estos últimos años el Museo Oteiza ha publicado varios libros en una edificante labor así como ha celebrado el Primer congreso Internacional Jorge Oteiza en el 2008 o ha generado diversas becas de investigación, bajo la dirección tenaz de Gregorio Díaz Ereño; aunque la única persona que escapa del *devocionario acrítico oteíziano* del museo es Juan Pablo Hercaños, subdirector del mismo que proviene del mundo más ecuánime de la información. Sin embargo la mezcla de historia del arte y hagiografía la encontramos claramente en el volumen monográfico *Oteiza y la crisis de la modernidad*, que recoge un conjunto de 23 textos que corresponden al material científico del citado Congreso celebrado con motivo de su centenario. La publicación comienza con el texto “Jorge Oteiza y el pensamiento de su época”, de Vincenzo Vitello, profesor de Filosofía Teorética de la Universidad de Salerno y de Teología Política en la Uni-

versidad San Raffaele de Milán; “Proyecto como crisis” es el texto del escultor, escritor y profesor de la Universidad de Vigo, Juan Luis Moraza; y “Oteiza, metafísica del origen”, el de Félix Duque, catedrático de Filosofía de la Universidad Autónoma. La publicación continúa con la intervención de Amadeo Vega, catedrático de Estética de la Universidad Pompeu Fabra y responsable de la edición crítica de *Quousque Tandem...!*, titulada “La imagen plástica de un misterio, Oteiza y el pensamiento estético-religioso”. El texto “Joseph Beuys y Jorge Oteiza: Caminos hacia una nueva imaginación”, es del jesuita Friedhelm Mennekes, director de la Kunst Station de Colonia; “Actualidad de algunas lecturas post-contemporáneas sobre Oteiza”, es del crítico y comisario Peio Aguirre; “Clasicismo y vanguardias en la escultura de Oteiza”, lo escribe Soledad Álvarez, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo y autora de la monografía *Jorge Oteiza, razón y pasión*; “La memoria del Futuro: Oteiza y el Minimalismo”, de la catedrática de la Historia del Arte de la Universidad de Barcelona Anna María Guasch; “Arte e idolatría. La finalidad del arte en la obra de Jorge Oteiza”, es de Jon Echeverría; “El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)”, es del escultor Ángel Bados; y “Rupturas y restauraciones: Jorge Oteiza en la tradición moderna” de Adelina Moya. Hay otras ponencias entre las que sobresale “La dimensión de la memoria en Oteiza”, de Concha Lapayese y Darío Gazapo, y concluye con “Lo mismo y lo distinto” a cargo del pintor Pedro Manterola, ex director del Museo y de la Cátedra Oteiza. Quien se sumerja en este laberinto de pasiones no habrá podido contextualizar la obra de Oteiza pero sí habrá sentido el confusiónismo que sobre la Historia del arte como disciplina universitaria existe en nuestro país.

Estos tres libros presentes parten de otros presupuestos, en principio, más críticos. Martínez Gorriarán, profesor de Estética de la Universidad del País Vasco, realizó su tesis doctoral sobre el escultor hace ya más de veinte años, en 1989, publicada, aligerada, como *Oteiza, un pensamiento sin domesticar*. Ya en la p. 15, recordando su acercamiento al escultor y su obra nos lo retrata, ahora con más distancia crítica, como una “persona atractiva para jóvenes dispuestos a grandes cosas, sin ideas demasiado precisas y tendentes a lo sublime (un poco lelos, vaya). Me costó tiempo captar la naturaleza escindida y contradictoria de una personalidad...”. Sorprende, sin embargo, que MG, que ha sido miembro relevante del partido político UPyD de Rosa Díez, con un discurso político sereno y de gran coraje cívico en sus manifestaciones al res-

pecto de la política vasca, caiga en la falta de valor de extraer las consecuencias de lo que ve en la biografía falseada del escultor. Tropieza en este libro –como cayó hace años en su visión del mito de la Pintura Vasca en *El arte vasco y el problema de la identidad*, en 1995, en los defectos que él mismo critica con razón en el nacionalismo vasco: su base mítica de construir la sociedad o en este caso la historia del arte. No recuerda que un ertzaina murió delante del Guggenheim por una bomba de ETA, no mucho después de unos improperios de Oteiza acerca del colonialismo que suponía el asentamiento en Bilbao del museo americano.

MG, como muchos profesores de Estética y Antropología, de Paco Jarauta a Joseba Zulaica, se ha dejado llevar más por la filosofía sofista del pensador (hermano de camino en la vertiente profética de Joseph Beuys pero sin el conocimiento y la sabiduría antroposófica del alemán) por un vendedor de mensajes de las razones telúricas de un *arte vasco*, como si el adjetivo contuviera la sustancia de lo que por naturaleza y desde el paleolítico habla a todos y sin fronteras: la creación de imágenes. Más atraído por la interpretación pseudo-poética de cierta literatura artística francesa que por la historiografía del arte, para nada contextualiza la obra de Oteiza en su momento histórico, en sus fuentes y en sus deudas, algunas rozando el plagio como lo es la reflexión espacialista, calcada de Lucio Fontana, o la obra de Robert Jakobsen tan influyente en los años 50 especialmente en él y en el Grupo 57 y en Basterrechea, etc. Hace años (primero en 1982 y después en 1989) señalé que la obra de Oteiza, un personaje inteligente, un agitador cultural, con un rol importante de transferencia de conocimientos en los años 50, tanto en su vertiente plástica como en la ensayística, debía todos sus *insights* a otros artistas que después, para los que de verdad hacen historia del arte, están ahí en la primera división del siglo XX: Henry Moore, Barbara Hepworth o los dos citados anteriormente Fontana y Jakobsen.

Subrayé también el peligroso papel detonante del profeta. Una bomba de ETA para el Guggenheim, como ya he señalado, se llevó por delante a una ertzaina, José María Aguirre, el 13 de octubre de 1997; en julio de este año ha sido detenido el etarra Eneko Gogescoechea en Cambridge. En este sentido Gorriarán, usando un quiasmo, critica al escultor su conducta moral pero comete un error intelectual: “Apoyaba el uso de la violencia como instrumento político, pero siempre que se arriesgaran otros y no él. Una cobardía que también in-

fluyó mucho en su retirada del arte (relativa) en su mejor momento profesional: podía haber iniciado una carrera internacional exitosa y, en cambio, optó por refugiarse en un pequeño círculo localista, sin auténticos rivales, para desempeñar su misión profética” (p. 14). Es justamente lo contrario: Oteiza sabe ya desde el premio de Sao Paulo, que no tiene una carrera internacional, ni podrá tenerla fuera de España, porque será atrapado en sus referencias internacionales (en Hepworth, en Jakobsen, en Fontana), en las fuentes que no cita, y desde entonces prefiere quedarse en lo local.

Las citas que Oteiza hace como sus referentes son Brancusi y Epstein, y al principio Alberto Sánchez, al que ciertamente debe también muchas cosas, menos la humildad. Habla también de su relación con Baltasar Lobo, con él coincide en las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, pero no la analiza. Al respecto de estas citas Gorriarán se protege y dice: “pero conviene ser cautos” (p. 38). Su pensamiento crítico, le hace ser cauto pero no deja de ser aldeano acomplejado, y no se atreve a ir más allá al señalar las contradicciones verdaderas del discurso oteiziano. Sin la necesidad de caer en elogios sobre la figura de Oteiza en la escultura vasca de los años 30, donde dice que “descollaba como una torre en el llano”, y en repeticiones innecesarias pues repite la frase en pp. 36 y 43. Aunque a veces sí se atreve como cuando en la p. 51 señala “Hay razones para pensar que Lekuona influyó más en Oteiza que al contrario”; o más adelante (p. 69) “Oteiza fue, pues, un discípulo de Torres-García. Sin citarles nunca, transplantó de nuevo alguna de sus ideas principales al Viejo Mundo y, en concreto, al pequeño País Vasco donde, por increíble que pueda parecer, se daban algunas condiciones análogas a las uruguayas que el viejo maestro explicara a Onetti”.

Para los que somos historiadores del arte no hay duda del papel secundario de la figura de Oteiza en la escultura del siglo XX y menos de sus actuaciones desde los años 60 recogidas siempre por la prensa, pues fue un gran autor de titulares y abrazos. Por eso para mí uno de los defectos de la biografía de Gorriarán, no son los aspectos antes citados de sus deudas con Fontana o Moore, sino que más de 12 años en Sudamérica de 1935 a 1948, se pasan con escasas 40 páginas (de las 400 del libro) muchas de las cuales hacen referencia a la guerra civil en general, con lo que dedicado claramente a Oteiza no llegan a cinco páginas. ¿Por qué no se ha investigado dónde estuvieron los ateliers de Oteiza en esa época, qué obras hizo para subsistir? ¿Por qué se repite lo que ya sabemos por el libro



de Pelay Orozco, cuando el propio Gorriarán sabe y dice que el 80 por ciento está trufado de medias verdades? Ciertamente Gorriarán señala que la estancia de Oteiza en Argentina, y las razones políticas las documenta muy bien, no tiene nada que ver con la realidad que el artista cuenta. Así se pregunta: “¿qué hacía en Buenos Aires un hombre vigoroso, autor de discursos incendiarios y propuestas feroces, mientras sus compañeros de colegio luchaban y morían en España?” (p. 83). Pero es una pena que Gorriarán no indague en las relaciones con el sobrino de Vicente Huidobro, Miguel Serrano, que no indague en ese conocimiento tardío de la obra de Malevich en 1947. Una lástima que no haya acudido asimismo a investigar en profundidad esos doce años de falso exilio en los que el profeta internalizó su discurso en Buenos Aires bebiendo del joven Tomás Maldonado o del arquitecto chileno Enrique Gebhard, cuyas ideas será lo que vende después, tras su vuelta a España, a la familia Huarte. Gorriarán podía haber ahondado en este capítulo de la vida en Sudamérica del escultor vasco con capacidad crítica pues tiene la formación (literaria y filosófica) y el desencanto de quien ha hecho una tesis sobre un agitador y vividor del cuento. Tampoco Txomin Badiola intenta una aproximación a esta etapa, ni a señalar las deudas con Fontana.

Por otra parte, también ha aparecido la edición crítica del libro de Oteiza titulado *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Son quinientas páginas del facsímil de la segunda edición publicada en marzo de 1984, la primera edición es de noviembre de 1983 y recoge textos de 1965-66. Otras quinientas de traducción (Pello Zabaleta) y 150 de notas a la edición realizadas por Emma López. Presenta un prólogo de 40 páginas titulado “El túnel del tiempo”, a cargo de Calvo Serraller, en las que se cita a sí mismo cuatro veces y otras tantas a Adelina Moya, con argumentos tan contundentes como este sobre Aranzazu: “Un honor y un logro, que le permitiría intervenir centralmente, como artista, en la construcción de la identidad vasca; ser, al tiempo, artista de vanguardia capaz de romper los viejos estereotipos, y sin embargo, aprovechar una tradición católica muy arraigada, para reinstaurar o actualizar el arte vasco” (p. 26). La publicación de *Ejercicios* constituye el cuarto volumen de las ediciones críticas de las obras esenciales del artista vasco publicadas por el Museo Oteiza tras *Poesía* (2006), *Quousque Tandem* (2007) e *Interpretación estética de la estatuaría Megalítica americana y carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra* (2007).

Tras el texto de Oteiza, se presenta la anotación crítica (con 1.230 entradas), la bibliografía y el índice onomástico, todo ello realizado por López Bahut, profesora de la Escuela de Arquitectura de La Coruña. Este aparato crítico que es correcto e interesante en las anotaciones propias de Oteiza es, sin embargo, parasitario en las entradas de otros artistas como Durrio, Aranoa, cuando no están simplemente fusiladas. Llama la atención que Akira Kurosawa tenga una entrada y no haya una palabra de González Robles, director de la aventura de Sao Paulo de Oteiza junto con Juan Huarte, al que no se pone biografía. Ni se cita a Ñiguez de Onzoño, Miquel Oriol, German Yanke, ni a Juan Plazaola, etc. En la bibliografía ni aparece Martínez Gorriarán (que hizo la tesis sobre Oteiza) ni yo mismo. Pero peor son notas como las dedicadas al padre Donostia (nota 256 y 257), utilizando ideas descontextualizadas del musicólogo como por ejemplo “el alma vasca respira de una manera distinta; y esta respiración se concreta sobre todo en la lengua”, convirtiendo en nacionalista a un cosmopolita defensor de la salvaguarda del folklore. También MG al hablar del compositor y educador en Lecaroz y del monumento que le dedica Oteiza lo señala como un “espléndido monumento” (p. 21). Ninguno hace constar que para su ubicación Oteiza hizo mover el orden de las piedras del viejo crómlech de Agiña en 1957 y que la imagen es deudora de Ben Nicholson.

El nombre de Lucio Fontana aparece una sola vez como el de Nicholson (citados por Calvo Serraller) y ninguna el de Jakobsen. Y hay notas en las que se nota este corta y pega, tan poco académico, como en la p. 1109, nota 534 y nota 539, donde repiten ambas “años después Oteiza le señala...”. La autora de estas notas, Emma López, ha publicado anteriormente (en 2007) el libro *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*, que trata del análisis de uno de los proyectos arquitectónicos más singulares en el que participó Jorge Oteiza con el arquitecto Roberto Puig, en Montevideo, y que finalmente no fue edificado. Esta idolatría a una falsa estética o a un mito también aparece en un trabajo hecho con más disciplina. La publicación *261141 Izarrak alde* recoge la investigación realizada por los profesores del Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco A. Arnaiz, J. Elorriaga, X. Laka y J. Moreno al respecto de la edificación de un nuevo cementerio en San Sebastián, que se proyectó en la colina de Ametzagaña. Oteiza trabajó en 1985, junto con los arquitectos Juan Daniel Fullaondo, Marta Maiz, Enrique Herrada y María Jesús Muñoz, en este proyecto que no fue

aceptado a concurso. En él participaron 15 proyectos, aunque finalmente no se ejecutó ninguno de ellos. Para los profesores de la UPV constituye un ejemplo de construcción monumental y simbólica "que pretendía sintetizar en un solo paisaje dos tiempos, el tiempo arraigado en el mito y el que debía responder a la forma cultural de su presente". El volumen incluye numerosa documentación e imágenes del proyecto que han permanecido inéditas hasta ahora y que se incorporan en un extenso apéndice documental. La publicación reproduce también íntegramente dos textos de Oteiza: "Grave reclamación de Oteiza y de alerta al ciudadano. El proyecto de ideas contra ideas y cultura para un nuevo cementerio" y "Política de sepultureros en Ametzagaña".

La memoria de este proyecto de cementerio es definida por el propio Oteiza de esta manera: "la cresta de la colina quedaría como pista de despegue al cielo abierto sobre la mar entre dos señales como de aeropuerto, a la izquierda el promontorio de Urgull, a la derecha, el de Uliá", "A modo de acrópolis arquitectónica –señala Oteiza– dominando la colina y abierta hacia la ladera sur, preside la cima la gran rampa: sobre ella, el gran vacío frente al muro, la ausencia, el despegue, la meditación". Nadie se atreve a analizar la obra de Oteiza y todos se ponen a mirar sus textos como las tablas de la ley (vasca, por supuesto), como si fuera la gran Estética del siglo XX, sin haberse leído el *Manifiesto espacialista* de Fontana ni las ideas sobre escultura y relieve de Ben Nicholson, ni las de transparencia de Lipchitz o las del vacío de Henry Moore. Lo que me hace recordar una foto de Mandela con el retrato de Sabino Arana realizado por Oteiza, y regalado por Ardanza. Son tiempos que quizá los pueblos siguen necesitando profetas, como echadores de cartas, o predicadores, pero desde el campo de la Historia del Arte, como una parte de la Historia de la Cultura, que estudia las imágenes creadas por el hombre, necesitamos análisis que contextualicen y comprendan las creaciones plásticas no la literatura mística. Sorprende que a Torres García lo convirtamos en un pintor sudamericano cuando su obra y su pensamiento se enraíza y se desarrolla en la vanguardia europea. Son los defectos de una historiografía que no ha sabido remontar los 40 años de retraso de la Dictadura, tanto en el Museo del Prado como en el arte contemporáneo, como en la propia historiografía.

Por último, ha aparecido el *Catálogo razonado* realizado por Txomin Badiola. El autor cae primero en el autoelogio, por ejemplo, en p. 14 dice: "este

libro ha sido utilizado como la publicación de referencia para el trabajo de Oteiza", refiriéndose a su exposición para La Caixa en 1988. Y en segundo lugar, en la propia contradicción de la obra de Oteiza: "en 1959 renuncia a convertirse en el fabricante de unos objetos que ya existen potencialmente y abandona su práctica de escultor" (p. 17). Si Oteiza abandona la práctica de la escultura ¿cómo se explica toda su producción a partir de esa fecha, y en especial su vuelta a la figuración en 1979 con los retratos de Sabino Arana para el PNV?

Badiola, que ha conocido y tratado al escultor muy personalmente, trata de salvar estas contradicciones de la mejor manera posible. Por un lado, señala la piratería del artista: "veleidades comerciales que rozarían la estafa", "con un ideológico desdén hacia las 'buenas costumbres' del mercado artístico" (p. 20), o "en el caso de Oteiza es muy frecuente que nos encontremos con ediciones parcialmente numeradas o con numeraciones duplicadas o erróneas" (p. 25). Trata de darle un matiz ético frente al mercado del arte: "poca consideración que merecían a Oteiza (antes de 1988) las cuestiones relativas a la 'responsabilidad profesional' del artista, entendida como sometimiento a la convención mercantil" (p. 20). O considerar estas estafas del artista una consecuencia de su elevada edad: "(a partir de 1992) contratará a un escultor ayudante que, además de hacerle compañía realizará réplicas, variantes, versiones, etc. de muchas de sus esculturas, que no respondían tanto a una necesidad artística, como había ocurrido en los años setenta, sino que serían más bien un paliativo para un particular estado de ánimo" (p. 19). En una nota Badiola añade esta sentencia que debería ser algo fundamental en la consideración del catálogo: "el control (de estas obras) fue exiguo y en algunos prácticamente nulo". Como la nota 9 en la página 25 es una filosofía sobre las variantes o versiones en la obra de Oteiza, que no debería ser nota, sino línea fundamental de que a Oteiza no le importa las obras concretas y por lo tanto está llenando el mercado de copias o variaciones de sí mismo, lo que justificaría su permanente carácter de estafador.

Otra de las pautas utilizada por Badiola para salvar los muebles de esta permanente falta de ética del artista es la referencia al carácter experimental de su obra. El término "experimental" se repite una y otra vez, pero ¿no son todos los artistas por principio experimentales? Dicho esto, hay que reconocer que Badiola realiza un catálogo bastante exhaustivo de todas esas variantes, y claramente falsificaciones, del artista. En este sentido su

trabajo demuestra un esfuerzo enorme y va a ayudar, sin duda alguna, al conocimiento real de la obra de Oteiza.

Por último, se deslizan en Badiola algunos comentarios, como en el caso de Gorriarán, que un libro de estas características, que intenta ser crítico y fundamental para el conocimiento del artista, debería haber precisado. Por ejemplo, en p. 35 señala errores de apreciación de fechas por parte de Oteiza, al hablar de una exposición de Dimitri Tsaplin que vio en 1929, y que Badiola coloca en 1934; pero en p. 34 cita sus estudios de Medicina en Madrid hasta tercero de carrera, sin embargo, no lo atestigua ni documenta. En la p. 15 Badiola señala: "Durante los años ochenta, Oteiza dedicó su escritura fundamentalmente a la indagación sobre filología preindoeuropea". Interesante apreciación cuando es sabido que Oteiza no sabía euskera, ni menos tenía conocimiento alguno de filología, sino ocurrencias de todo tipo. Ocurrencias que no desacreditan tanto al autor de ellas, (muchos artistas han dicho tonterías) como a los numerosos intelectuales del País Vasco que las han admitido y hecho suyas. La mejor frase del libro de Badiola es esta: "El éxito rotundo que significó la muestra [se refiere a su expo de 1988] quebró una cotidianeidad del artista que estaba, casi se podría decir, *confortablemente instalada en el fracaso*". Badiola ha intentado salvar a Oteiza, tarea harto complicada, como la titularidad de Casillas en la Selección Española de Fútbol, pero al menos ha dejado un trabajo de documentación y análisis válido para quien quiera dedicarse a estudiar a este artista. Es un buen trabajo de catalogación aunque en su larga introducción, "Algunas consideraciones sobre el Catálogo Razonado de Escultura de Oteiza" (pp. 13-31), haga consideraciones que entran en contradicción con los objetivos que se propone: en cuanto supone que los catálogos razonados "no son tanto una herramienta para el conocimiento de un artista como una herramienta tremendamente útil en manos del mercado" (p. 21). La transparencia es la base del mercado, sea el de alubias sea el de la Bolsa, y un *catalogue raisonné* es una herramienta de conocimiento, sea para el historiador, sea el crítico, el aficionado, o sea el que vive del comercio. Por eso el pecado original de Badiola, como en los otros casos, es la defensa numantina de un escultor, como postulado, frente a la obra de su contemporáneo, Eduardo Chillida. Los errores en las fechas de algunas obras (p. 26), cuando se habla de la *Fecha de concepción* donde Badiola señala, "se entiende aquella vinculada al yeso o al modelo experimental de partida o, en el caso de un trabajo directo,

al momento en que la escultura fue concebida como tal". Pero olvida fundamentar cómo y por qué señala una fecha determinada de concepción, en base a qué dato documental. Como olvida citar sus relaciones en Argentina y el peso de toda la teoría espacialista de Lucio Fontana. No hace falta ir a mis críticas a Oteiza; simplemente se deben leer sus propios escritos antes de convertirse en el Profeta del *Quosque tandem*.

En un artículo de 1951, "La investigación abstracta en la escultura actual", Oteiza cita como sus maestros a Brancusi, Modigliani, Lipchitz, Zadkine, Arp, Epstein y Giacometti; y en otra ocasión, en una conferencia homenaje a Chillida en 1965, cita a Alberto y a Lehbruck, ¿No son todos ellos escultores figurativos? ¿Dónde está la abstracción de Oteiza hasta 1957? ¿Por qué todo el mundo sigue con la dicotomía Chillida-Oteiza y no se cita su conferencia en el homenaje a Chillida, llena de elogios, el 15 diciembre 1965 en San Sebastián?

Kosme de Barañano  
Universidad Miguel Hernández

**PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa. *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM); Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, 360 págs., ISBN: 978-84-8409-765-5.**



El estudio de la pintura valenciana del siglo XVI vive un momento de efervescencia. Acerca de este tema han coincidido en 2015 una Tesis Doctoral,

artículos y varios libros, como el dedicado al joanesco Gaspar Requena y este que reseñamos sobre los Macip, con especial atención al calificado durante la Edad Moderna como *célebre, famoso, divino...* Joanes, y durante la Contemporánea pretendido catalizador del panteón de hombre ilustres valencianos. Esta obra es fruto del trabajo conjunto y prolongado de los autores Isidro Puig, Ximo Company y Luisa Tolosa, con la colaboración de Joan Aliaga, Nuria Ramón y Stefania Rusconi.

Se trata de una exhaustiva y bien estructurada recopilación de los documentos relacionados con los Macip, con obvio epicentro en las tres generaciones de pintores Vicente (c.1473/75-1551), Juan Vicente, conocido como Joan de Joanes (c.1503/05-1579), y Vicente Joan (c.1554-1623). Este trabajo se muestra honesta y orgullosamente positivista, consciente de su utilidad y de lo necesario que resulta completar esta etapa en el desarrollo de la Historia del Arte en España. En este sentido, los autores y colaboradores de este libro, con diferentes combinaciones, han mostrado sobradamente su compromiso con la documentación sobre la pintura valenciana a través de numerosos artículos, así como de los libros publicados por la Universitat de València bajo el título *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna* (en 2005 el I. (1238-1400), en 2007 el II. *Llibre de l'entrada del rei Martí*; y en 2011 el III. (1401-1425)). En el caso que nos ocupa, y bajo el proyecto editorial del CAEM de la Universitat de Lleida, se alcanza el siglo XVI a través de la familia Macip.

En el título, el índice y la introducción (pp. 9-14) se nos muestra de manera clara el sesgo documental del libro, y se aporta un útil árbol genealógico, que sirve de transición al primer capítulo. En este se trazan los "Perfiles biográficos de los Macip" (pp. 15-94); esto es, Vicente Macip, Isabel Navarro, Isabel Anna Macip Navarro, Maria Anna Buera Macip, Batiste Buera Macip, Juan Vicente Macip Navarro (Joan de Joanes), Jerónima Comes Monçó, Vicent Joanes Macip Comes, y las hermanas Dorotea y Margarita Macip Comes. Para cada individuo se realiza una exposición diacrónica del conocimiento que los documentos aportan sobre su vida familiar, social y, si procede, profesional; en este último caso, incidiendo de modo más detenido en las referencias documentales de las que no hay obra asignada.

Por el contrario, en el capítulo "Actividad profesional de los Macip" (pp. 95-131), se analiza de manera cronológica la información documental disponible sobre las obras conservadas (once retablos, un retrato, una colección de retratos y algu-

nas referencias notariales a obras de Joanes). De Vicente Macip el retablo del monasterio de Portaceli (1506-1508), el retablo de las Almas del Purgatorio de la iglesia de San Nicolás (1507-1508), el retablo de la iglesia parroquial de Betxí (1517) y el retablo mayor de la catedral de Segorbe (c.1528-1531), ya con participación de su hijo. De Vicente Macip y mayor intervención de Joan de Joanes, el retablo de San Eloy del gremio de plateros (1534-1538), el retablo de la iglesia de San Bartolomé (1537-c.1555) y el retablo de la cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo (1539-1545). Con incontestable protagonismo de Joan de Joanes el retablo de la Trinidad de la cofradía de la Santísima Trinidad y San Miguel Arcángel (1542-1543), el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Font la Figuera (1548-1550), donde también participa Gaspar Requena, el retrato del rey Alfonso V (1557) y el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Valencia (c.1561). De Joan de Joanes y seguidores, incluido su hijo, la colección de retratos de los preladados de Valencia (c.1565-1598) y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bocairent (1579-1581).

En este capítulo se incluye un último epígrafe con noticias sobre obras atribuidas a Joanes a través de testamentos e inventarios. Personalmente, creo que por la estructura del libro este apartado hubiera tenido mejor asiento en el capítulo anterior, y que podría haberse enriquecido con otras fuentes manuscritas e impresas de la misma época a las notariales empleadas. Tal es el caso del texto de fray Jaime Falcó sobre el convento de Santo Domingo de Valencia, en el que señala que h.1560 se hizo el Salvador Eucarístico del sagrario por "el célebre pintor Joanes" (Biblioteca Històrica Universitat de València, 204, pp. 233; mss. año 1641), hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Así como las palabras de Antonio Ortí, que indican que el pintor hizo un traslado de la pintura de la Virgen, que por considerarse pintada por San Lucas se encontraba en el relicario de la catedral de Valencia, para el altar de los frailes mínimos del convento de San Sebastián (*Siglo Quarto de la Conquista de Valencia*. Valencia: Juan Bautista Marçal, Valencia, 1640, ff. 91v-92).

En los capítulos precedentes la narración de los autores se sustenta en los documentos y en el análisis crítico de la bibliografía que los han tratado. Por esta razón, se justifica la omisión a obras centradas en disquisiciones estilísticas de atribución. Excepción, eso sí, a los cambios de juicio en las contribuciones del profesor Fernando Benito a través de la exposición dedicada a Vicente Macip (1997) y las de Joan de Joanes (2000). Además, hay que advertir que si el lector desea aproximarse al estado de

la cuestión documental de cada obra debe compaginar la lectura de estos capítulos con la de la presentación de los mismos documentos, donde sí se hace una precisa referencia a los autores que los han aportado y/o analizado.

En el capítulo "Cronología de los Macip" (pp. 133-156), se presentan ordenados cronológicamente los resúmenes con la referencia numérica de los documentos que se transcriben posteriormente, por lo que adquiere la función de útil índice de los mismos. El "Apéndice documental" (pp. 157-360), distribuye las normas de edición, las abreviaturas, la bibliografía, el índice alfabético y, sobre todo, los documentos (pp. 164-352). Sin lugar a dudas, el documento es el protagonista de este libro. Su transcripción ha sido muy esmerada, y es incuestionable la importancia de un corpus tan abrumador y presentado de manera tan sistemática. Se han reunido un total de 261 documentos, con transcripciones revisadas y completadas en unos casos, y con cerca de cien inéditos. Entre los primeros casos hay variadas correcciones, como las de datación; en ocasiones el día o el mes, en otras incluso el año, como sucede con el testamento de Vicente Macip de 1544, que hasta la fecha se interpretaba como de un año más tarde, y que se abrió en 1551, tal y como ya fue apuntado (SAMPER, 2001). Entre los numerosos documentos inéditos, algunos son fuentes redundantes o precisan el folio exacto de lo ya conocido (por ejemplo, doc. 153), y hay casos que se dan a conocer de modo coincidente con otras investigaciones, lo que es reflejo de la efervescencia investigadora alrededor de este tema que citábamos al inicio, como sucede con el contrato para el retablo de la iglesia parroquial de Betxí (doc. 25), que también se incluye en la Tesis Doctoral de V. Samper (2015, documento XI), gracias a una aportación de M<sup>a</sup> José López Azorín que se cita en vías de publicación; y con los que muestran la colaboración de Joan de Joanes con Gaspar Requena en el retablo de la Font de la Figuera (docs. 125 y 127, también aportados por M<sup>a</sup> José López Azorín), y que se han presentado extractados en el libro sobre Gaspar Requena del que es coautora (Guardiola et al., 2015, pp. 127 y 128).

Sin ambages el último capítulo puede considerarse fundamental, por cuanto construye los anteriores y aspira a fundamentar el catálogo pictórico razonado de los Macip, al que los autores nos emplazan en la introducción. Probablemente entonces se incluyan las fotografías en color, que es de lo poco que, en su objetivo, en esta obra se echa

en falta. Siguiendo un símil pictórico, podríamos afirmar que este libro aporta magistralmente firmes líneas que con negro sobre blanco establecen las líneas para alcanzar un resultado presumiblemente lleno de color.

Luis Arciniega García  
Universitat de València

**RODRÍGUEZ ESTEBAN, María Ascensión. *La arquitectura de ladrillo y su construcción en la ciudad de Zamora (1888-1931)*, presentación de María Teresa Paliza Monduate y María Soledad Camino Olea, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo y Diputación de Zamora, 2014, 389 págs., ISBN: 978-84-96100-73-2.**



*La arquitectura de ladrillo y su construcción en la ciudad de Zamora (1888-1931)*, publicado por el Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo y la Diputación de Zamora, recoge la investigación desarrollada por la Dra. María Ascensión Rodríguez Esteban en su tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca. La publicación constituye una aportación de incuestionable importancia al estudio de la arquitectura zamorana de finales del siglo XIX y comienzos del XX, momento en que la irrupción del ladrillo de fabricación industrial en el panorama arquitectónico de la época se sumó a la progresiva transformación de la ciudad, en aras de un interés cada vez mayor por cuestiones de enorme trascendencia social como la salubridad, el transporte, los avances tecnológicos, etc. Se engarza por lo tanto con los numerosos estudios que en

las últimas décadas se han venido realizando acerca de la arquitectura española decimonónica, que durante buena parte del siglo XX había sido despreciada pero cuyo creciente interés ha demostrado, como pone acertadamente de manifiesto la autora del presente estudio, que en casos como el zamorano ese desarrollo arquitectónico actuó como piedra de toque en la revitalización de ciudades que no parecían haber cambiado desde la época medieval.

A fin de abordar el estudio de la arquitectura de ladrillo zamorana desde diferentes perspectivas, Rodríguez Esteban ha dividido su estudio en ocho capítulos. En el primero realiza una introducción relativa al contexto socio-económico de la ciudad en dichas coordenadas cronológicas. El segundo, el tercero y el cuarto, de corte técnico, tratan de la fabricación del ladrillo en las tejas y fábricas de la provincia, de los modelos y aparejos usados y de las técnicas constructivas empleadas en las fachadas, apoyándose en proyectos concretos de los arquitectos Segundo Vitoria, Gregorio Pérez Arribas y Francisco Ferriol Carerras. El cuarto capítulo, desde un posicionamiento más histórico-artístico, se centra en el análisis del uso del ladrillo en los distintos estilos. Finalmente, el sexto capítulo consiste en un compendio de biografías de los arquitectos e ingenieros cuyos proyectos han sido analizados, mientras que el séptimo expone las conclusiones del estudio y el octavo ofrece un listado de las abreviaturas, las fuentes y la bibliografía.

El catálogo que acompaña al estudio constituye un excelente complemento a la investigación. Compuesto por cincuenta y ocho fichas dedicadas a edificios, cada una de ellas cuenta con una descripción del mismo, un análisis de los materiales constructivos empleados, otro de los ladrillos en cuanto a su aparejo, juntas de mortero, dimensiones, lugar de fabricación, tipología y piezas especiales, una explicación de las actuaciones realizadas, etc. Acompañan a estas fichas los planos consultados en los archivos y las fotografías en color aportadas por la autora, tanto de los edificios como de algunos de sus detalles, especialmente de las fachadas. Asimismo, es digna de mención la inclusión de un plano desplegable de la ciudad de Zamora en el que se recogen tanto los edificios de ladrillo que todavía se conservan en la actualidad como los que ya han desaparecido.

Excelentemente redactado, el volumen cuenta asimismo con una presentación a cargo de la profesora María Teresa Paliza Monduate de la Universi-

dad de Salamanca, directora de la tesis doctoral, y María Soledad Camino Olea de la Universidad de Valladolid, constituyendo por las razones expresadas un magnífico estudio sobre el particular y una obra de incuestionable referencia de cara a futuras investigaciones.

María Victoria Álvarez Rodríguez  
Universidad de Salamanca

**ROSÓN, María. Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte). Madrid: Cátedra, 2016, 336 págs., ISBN: 978-84-376-3545-3.**



Hay libros que hacen de los márgenes un elemento indispensable para construir la Historia. Ejemplo de ello es el libro a cargo de María Rosón, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*, resultado último de su tesis doctoral.

Como régimen autárquico, la dictadura se encargó de definir los modelos de feminidad y masculinidad adaptándose a las necesidades de los años. En paralelo a la construcción oficial de las identidades de género, se desarrollaron imágenes en el ámbito de lo privado. Imágenes del recuerdo, de la memoria; fotografías, en su mayoría, que hablan de un tiempo otrora que podemos acariciar. Este volumen oscila, así pues, entre la oficialidad y la resistencia, analizando las distintas culturas visuales que convivieron durante el período dictatorial. María Rosón incorpora rigurosamente a la Historia del arte, siguiendo la no linealidad de los estudios de género y el anacronismo mnemónico, imágenes y espacios de la cotidianeidad franquista. Indisociablemente al análisis de la formación de estas identidades, la autora atiende a la trans-

misión y recepción de las mismas gracias a los medios de masas.

La investigación se distingue en dos partes siguiendo el avance del régimen. La primera parte del libro comprende los primeros años de la dictadura tras el fin de la contienda civil (1938-1948). La necesidad de instituirse a todos los niveles hizo de las imágenes producidas una potente arma propagandística en la que la masculinidad, como fuerza hegemónica, se aplicó de manera indisoluble, incluso en la apariencia de las mujeres, tal como se verá en los tres primeros capítulos. La segunda parte del libro, que aborda desde 1943 a 1953, tiene en cuenta la construcción identitaria familiar partiendo de la ideología nacionalcatolicista.

El primer capítulo estudia el ambiente de la Sección Femenina de la Falange y la creación de identidades a través de sus imágenes. Como la única organización oficial para formar a las mujeres, los retratos fotográficos compuestos en este contexto portan un potente discurso visual en relación al género. Alejándose del ideal burgués decimonónico que presentaba a la mujer como *ángel del hogar*, la masculinidad se aplicó al *bello sexo*, mostrándose así como líderes y camaradas virtuosas presentes en espacios que no son casuales.

El simbolismo de estos lugares como espacio de representación es retomado en el capítulo segundo, que concreta como caso de estudio el castillo de la Mota. Muy vinculado a los referentes y modelos en que se basó la Sección, este castillo –sus dependencias, muebles, incluso su planta que entremezcla lo militar, lo monacal y lo doméstico– se convierte en un ejemplo crucial para comprender el ideal falangista.

Gran parte de los estudios de género incurrir en el error de identificar el género con lo relativo a la mujer. No es el caso de este libro, que en el capítulo tercero afronta la experiencia de los hombres para entender mejor el modelo de mujer propuesto por el régimen en sus años de consolidación. Un álbum fotográfico de un correligionario del Sindicato Español Universitario (1941) le permite a la autora estudiar el discurso visual de estos varones en comparación con las tesis planteadas en los anteriores capítulos. La conclusión principal que se extrae de esta primera parte es que, dada la necesidad inicial de perpetuarse, la

dictadura aplicó la masculinidad a todos los niveles en la construcción de identidades de género.

Tras el fin de la guerra, la cinematografía se vio en alce reforzada por el poder e incentivada con hechos como la creación del noticiario NO-DO. El cuarto capítulo, primero de la segunda parte, revela cómo a través de algunos géneros cinematográficos, así como con el noticiario oficial, las imágenes audiovisuales mostraron una versión de la Historia de España ideologizada, manipulada e idealizada por el régimen. Ambos espacios sirvieron para hacer ver al telespectador mujeres fuertes y ofrecer nuevas alternativas siguiendo las modas internacionales.

El quinto capítulo se adentra en el territorio del sentimentalismo al aproximarse a fotografías motivadas por el recuerdo. La frontera entre lo íntimo y lo público se complementa en este estudio al considerar del mismo modo fotografías manufacturadas por necesidades legales y administrativas. En tanto que huellas que comprenden restos corporales de las personas retratadas, el tiempo de estas imágenes habla de la relación entre identidades y la manera de socializar del momento.

El último capítulo cierra la segunda parte acercándose al álbum fotográfico de la pintora Esperanza Parada (1928-2011). Como objeto personal, esta genealogía aúna su condición de mujer y artista. Bajo aires de nostalgia, el material visual nos muestra las relaciones de afecto y memoria entre familiares y amistades, desvaneciéndose así muchas dudas sobre la vida cotidiana de las pintoras del momento.

María Rosón contribuye a la perpetuación de la nueva Historia del arte con este profundo estudio sobre las identidades de género y su relación con los distintos medios. Más allá de esto, el conjunto de su investigación tiene la capacidad de sacar de los márgenes lo hasta ahora silenciado, de hacer visible lo invisible. El género, como constructo cultural que comprende hombre y mujer, así como lo extraordinario, aquellos objetos de la cultura popular que van más allá del arte, son los útiles de una forma de trabajo que todavía tiene mucho que descubrir. En definitiva, este libro habla de la remembranza del pasado y sirve para entender nuestro presente.

Raquel Baixauli Romero  
Doctoranda en Historia del Arte  
Universitat de València

