

en 1585, aunque, sin duda, parece ser mucho anterior, pues se cree que se construyó cuando la epidemia de peste bubónica azotaba a la localidad albaceteña. De hecho, es destacable recordar que hay un altar construido en honor a los Santos Médicos, hoy en paradero desconocido. El retablo de la Virgen del Rosario fue encargado bien por alguna cofradía de Caudete, bien, incluso, por el párroco, aunque la información es escasa y todavía cuestionable. Sin embargo, sí sabemos que, a lo largo del siglo XIX, estuvo alojado en el palacio de los obispos de Orihuela en Caudete hasta 1909, fecha en que se vendió por Manuel Hernández Almodóvar, párroco de Aspe (Alicante), a Juan F. Ballesteros, funcionario del juzgado de Alcalá de Henares. A partir de aquí, se pierde la pista, pero estuvo desde primeros de siglo en la iglesia de san Kunibert en la ciudad alemana de Colonia. Debemos entender que Colonia está ubicada en la región de Renania, que, durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fue especialmente bombardeada y, desafortunadamente, gran parte de su patrimonio histórico-artístico se perdió en la contienda, pero los alemanes pudieron evacuar en refugios antiaéreos esta obra de arte albaceteña.

Describe la morfología del precioso retablo de 6 x 2 metros, datado entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, y formado por catorce tablas pequeñas con una mediana desaparecida en el ático con medidas de 84 x 70 cm. Para Marco Sastre, la opción más lógica es que fuera vendido a algún coleccionista de arte, ya sea alemán o español, o incluso pudo perderse en la guerra. El retablo de la Virgen del Rosario fue elaborado en madera de pino mediterráneo con una técnica mixta de óleo y temple. Destacan, sobre todo, las imágenes de la Virgen del Rosario y la del Caballero del Milagro de Colonia, junto a las laterales de san Juan Bautista, santo Domingo de Guzmán, san Bartolomé, san Pablo de Tebas, san Antonio Abad y san Antonio de Padua. Al final de la obra, realiza una cronología histórico-artística de Caudete desde 1239 hasta 1499 para entender el contexto de la creación de esta obra de arte.

En suma, Marco Sastre echa en falta un aparato jurídico fuerte para proteger el patrimonio histórico-artístico, que no existía en 1909 cuando se vendió el retablo, pero sí a partir de 1911, aunque de forma débil e ineficaz. Curiosamente, en la actualidad el párroco de san Kunibert (Colonia) no tiene ningún problema en el traslado del retablo a Caudete, aunque esa decisión no le compete a él, sino al arzobispado de Colonia; incluso a Ruben Meyer-Graft, restaurador alemán del retablo en 1999, también le parece buena iniciativa. De igual

modo, la mejor opción para Marco Sastre sería firmar un préstamo en depósito temporal indefinido con la iglesia de Colonia para su regreso a Caudete en el palacio de los Orihuela, que debería rehabilitarse. Además, opina que la situación de la Guerra Civil Española (1936-1939) hubiera sido igualmente desalentadora porque Albacete, al igual que el resto de España, perdió parte de su patrimonio artístico. El libro es una excelente oportunidad, y también un gozo enorme, no solo para Francisco G. Marco Sastre, sino para toda la comunidad científica, puesto que la búsqueda de nuestro patrimonio y, por ende, su rehabilitación debe ser un pilar de la investigación humanística. Podemos afirmar que la monografía está sustentada en una metodología científica y en una terminología artística, al mismo tiempo que conjuga la divulgación con un estilo sencillo y con un enfoque sugerente y apasionante.

Iván Gómez Caballero

Máster de Investigación en Letras y Humanidades
(Universidad de Castilla-La Mancha)

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *La novia del diablo. The Devil Rides Out*. Valencia: Shangrila, 2018, 170 págs., ISBN: 978-84-949365-5-5.



En un momento culminante de *La novia del diablo* (*The Devil Rides Out*, Terence Fisher, 1968), el mago Mocata (Charles Gray) se sienta frente a Marie (Sarah Lawson) y fija sobre ella una mirada glacial. Conforme habla, Mocata va devorando su voluntad y desplegando sus poderes hipnóticos sobre los habitantes de la casa. En su monográfico sobre la película

(*La novia del diablo. The Devil Rides Out*, Shangrila, 2018), Carlos A. Cuéllar Alejandro regresa a esta secuencia para demostrar la maestría de Terence Fisher a la hora de expresar lo sobrenatural a través de recursos puramente cinematográficos: una aproximación del encuadre filmico entrecortada por un montaje de campo-contracampo; conforme va siendo subyugada por Mocata, la cámara inicia su acercamiento al rostro de Mary y Fisher alterna, sobre este movimiento, la mirada del mago, siempre fija, en primer plano.

La operación efectuada por Fisher en esta secuencia condensa también el proceso de investigación que el Dr. Cuéllar realiza sobre el filme: un acercamiento a los mecanismos expresivos del director, un análisis detallado que demuestra que, lejos de ser un artesano, el director británico era capaz de articular una puesta escena elaborada, compleja, y un discurso en que se apilan capas más profundas del sentido. Así, lejos del maniqueísmo atribuido con frecuencia al filme, el autor expone las ambigüedades morales patentes en el discurso de Fisher, capaz siempre de mostrarnos los claroscuros de sus héroes y el atractivo de sus villanos. Sin embargo, Cuéllar no solo escruta el texto en plano detalle, sino que ejecuta, además, un movimiento inverso al arriba descrito: un *travelling* que se aleja para mostrarnos el contexto y las fuentes del filme de Fisher. En esta panorámica, el Dr. Cuéllar investiga, en primer lugar, las estrategias de adaptación de la novela original y va siguiendo el rastro de su autor, Dennis Wheatley. A partir de ahí, desarrolla una investigación original, que aporta un campo fructífero e inédito en el estudio de la filmografía de Fisher, concretamente, la vinculación de esta película con fuentes, textos y autores ocultistas.

Uno de los enfoques más originales del libro radica precisamente en la elucidación de los vínculos personales entre Wheatley y dos figuras emblemáticas de la magia y el ocultismo, Aleister Crowley y Montague Summers, que no solo funcionan como inspiración para los personajes de la novela y el filme, sino que aportan los ingredientes para una reconstrucción fidedigna de los ritos y la simbología puestos en escena. A la tríada, expone el Dr. Cuéllar, se añadirá el actor Christopher Lee, quien aportó sus propios conocimientos e investigaciones para la creación de la película. En este sentido, el autor investiga

con rigor los ritos y los símbolos, la iconografía y las fuentes ocultistas presentes en *La novia del diablo*, incidiendo especialmente en los motivos temáticos y visuales procedentes de los arcanos del Tarot. No solo se trata de un enfoque original, sino también de una iniciativa valiente y comprometida con su objeto de estudio, pues así como investigamos el significado litúrgico y cristiano de una pintura católica, también debemos despojarnos de prejuicios académicos si realmente pretendemos comprender aquellas obras que se fundamentan en el ocultismo y hacen gala de una erudición esotérica que no podemos seguir desdeñando. Allí donde todo parecía ya dicho e investigado sobre la productora Hammer Films y sobre la obra de Terence Fisher, el Dr. Cuéllar aporta información novedosa y un enfoque inédito que nos permite no solo comprender mejor la obra del cineasta, sino también abrir nuevas vías en la investigación de un campo que, si bien ha sido poco frecuentado por la Academia, constituye una parte esencial, aunque secreta, de nuestra historia cultural y espiritual.

Luis Pérez Ochando
Universitat de València

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *Las ciudades históricas y la destrucción del legado urbanístico español*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, 168 págs., ISBN: 978-84-17873-99-8.



En el libro *Las ciudades históricas y la destrucción del legado urbanístico español*, la profesora Ascensión Hernández Martínez, tras años de estudio de

la obra de Fernando Chueca Goitia (1911-2004) en sus facetas de restaurador y teórico de la arquitectura, realiza una revisión de sus planteamientos ante el discurso abierto sobre los criterios de conservación de las ciudades. La naturalidad, genio y razón de Fernando Chueca, que el profesor Pedro Navascués Palacio destaca en la presentación del libro, están presentes en un tema que le preocupó toda su vida y en el que tomó parte activa desde la Administración, la Universidad, la política, la prensa e incluso el movimiento social: establecer unas pautas que delimiten el patrimonio que debe conservarse y las formas de intervención en él. Este libro propone una relectura de sus textos académicos sobre la conservación de la ciudad histórica, en la primera parte mediante el análisis de Ascensión Hernández, cuya experiencia en la investigación de la historia de la restauración monumental y el patrimonio cultural aporta una visión crítica y actual, y en la segunda parte mediante la reproducción de algunos de sus artículos más elocuentes.

La visión que Fernando Chueca Goitia manifestó durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado sobre la conservación de la ciudad histórica por parte de la sociedad moderna, adquiere una fuerte conexión con actuales políticas de conservación, elaboradas internacionalmente, que parten de la ciudad como un continuo histórico y conectado con el territorio. El valor de sus textos reside en su interés por el impulso en España de la protección profesional e institucional a escala urbana de la ciudad histórica como un tipo de patrimonio reconocido. En sintonía con las ideas de Gustavo Giovannoni, que en la primera mitad del siglo XX definió la base de la conservación urbana atento a valores contextuales y ambientales, Chueca exploró nuevas vías en el campo de la política pública y la planificación urbana. Su trabajo se vinculaba al concepto de patrimonio urbano histórico, que comenzó a perfilarse en la *Carta de Venecia* (1964), centrado en los monumentos, se retomó en la *Carta de Washington* (1987), incluyendo modelos urbanos y entornos naturales, y ha sido objeto de debate durante la primera década de este siglo por parte de la UNESCO, como se puede ver en la *Recomendación de París* (2011), que concretó su definición: "Se entiende por paisaje urbano histórico la zona urbana resultante de una estratificación histórica de valores y atributos culturales y naturales, lo que trasciende la noción de 'conjunto' o 'centro histórico' para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico".

Las limitaciones del enfoque tradicional que Chueca señaló en sus publicaciones y su identificación de nuevos conceptos y herramientas para la conser-

vación de la ciudad anticiparon las bases de posteriores planteamientos globales e integrados para la evaluación, conservación y gestión de conjuntos históricos en su contexto urbano. En su conferencia "Patrimonio y patrimonio urbano" (1982) reflexionaba sobre ambos conceptos, apelando a una visión social e histórica de la ciudad. Anteriormente, trataba esta consideración global en "La transformación de la ciudad" (1963), donde la describía como una obra de arte resultado de un proyecto colectivo, y en "El problema de las ciudades históricas" (1968), donde ponía la atención en los conformadores del espacio urbano, su vegetación y su atmósfera. Otra muestra de la precocidad de su pensamiento fue su reivindicación de la arquitectura del siglo XIX, y de valores culturales sin antigüedad suficiente para ser objeto de protección artística, como puede verse en "El neomodéjar, última víctima de la piqueta madrileña" (1971).

A lo largo de su trayectoria, Chueca manifestó de manera continuada su defensa del patrimonio monumental español y su crítica a los criterios de preservación coetáneos que denotaban una indiferencia social ante la cultura y el arte, una importancia desmedida de intereses económicos y una gestión inadecuada e ineficaz de la Administración, que extendía a los profesionales involucrados en la tutela del patrimonio. En su conferencia "El problema de las ciudades históricas" (1968) proponía un decálogo de conservación, que pasaba por su delimitación y descongestión. Proponía, como refleja su texto "Las ciudades históricas" (1965), la adaptación de los viejos centros urbanos a la vida actual, mediante la inserción de usos compatibles en edificios históricos, práctica que con posterioridad se convirtió en habitual. En cuanto a la forma de intervención, expresó su oposición a introducir elementos contemporáneos en la ciudad histórica, en una actitud divergente de la *Carta de Venecia* (1964). En "La transformación de la ciudad" (1963) identificaba la rotura con lo histórico como una amenaza y consideraba la ciudad moderna como un efecto "cada vez más estridente" del neocapitalismo.

Con especial atención se analiza el ensayo *La destrucción del legado urbanístico español* (1977), un tipo de estudio que Leopoldo Torres Balbás consideraba necesario para "evocar, a fuerza de paciencia y hasta de imaginación disciplinada, los edificios desaparecidos". Se trata de un texto sumamente personal, con el que Chueca trataba de crear conciencia sobre las amenazas que acechaban a las ciudades históricas en España, con objeto de que llegara a reflejarse en la autoridad política y la legislación. Su sensación de pérdida del patrimonio nacional destruido, no solo durante las guerras, sino

de manera “pacífica nacida de la ignorancia y el desprecio hacia lo bello y lo antiguo”, se concretó en este estudio de casos significativos y de diagnóstico del grado de destrucción del patrimonio monumental de cada una de las capitales de provincia españolas. Como solución proponía una mayor atención a la ciudad histórica en su conjunto, su delimitación y su revitalización “salvando los edificios singulares o de primer orden, transformando los otros con prudencia, renovando muchas veces las estructuras internas, obsoletas, depauperadas y desvirtuadas en su función, pero conservando módulos, ritmos, materiales e incluso fachadas íntegras cuando son merecedoras de ello”.

Con este libro, Ascensión Hernández nos invita a realizar una relectura de la figura de Fernando Chueca Goitia, profundo conocedor de la arquitectura y el urbanismo occidentales, que aportó aspectos clave para la conservación del patrimonio monumental, como parte del continuo urbano, y defendió la necesidad de nuevas normas de protección, adecuadas para la garantía de las ciudades históricas. El carácter premonitorio de sus propuestas nos invita a revisar la evolución de las medidas tomadas hasta la fecha y la actualidad de sus reflexiones mantiene vivo el debate sobre la conservación de un patrimonio que forma parte de nuestra identidad cultural.

Noelia Cervero Sánchez

ALBARRÁN, Juan. *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el franquismo y la postmodernidad*. Madrid: Exit, 2019, 230 págs., ISBN: 978-84-940585-5-4.

La aparición de este volumen supone una excelente noticia para los interesados en el arte español, al menos por tres motivos. El primero es que inaugura una nueva colección de ensayos sobre arte contemporáneo, denominada casi borganamente “Textos inevitables” y publicada a través de su editorial Exit por esa dinamizadora fundamental de la crítica española que es Rosa Olivares. El segundo es que el volumen está dedicado a un ámbito, el de los debates teóricos e institucionales en el mundo del arte español durante el último medio siglo –con especial atención a las últimas tres décadas–, que pedía a gritos un estudio de estas características. Y el tercero y más importante es que su autor, el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid Juan Albarrán –con una larga experiencia a sus espaldas, pese a su juventud, en el campo de la reflexión crítica sobre diversos aspectos del



arte contemporáneo, desde la fotografía a la performance, pasando por la poesía visual o el activismo–, ha realizado un trabajo magnífico; de esos que, en un país con mayor cultura (dialéctica, crítica, democrática), habrían levantado ya una buena polvareda mediática, académica e incluso institucional. Que no lo haya hecho no hace sino resaltar su pertinencia. Porque si algo no es Albarrán en este volumen es complaciente: ni con el estado de cosas del mundo del arte español, ni con su relación con el poder, ni con su manera de articular teórica o críticamente sus discursos.

Tras una introducción y un primer capítulo en el que el autor expone el origen, personal y teórico de su trabajo, el siguiente historiza con brillantez las conexiones entre la praxis artística y la política en el último franquismo. A través de los Grupos de Trabajo y su relación tanto con la línea oficial del PCE como con las caducas propuestas del régimen, Albarrán apunta acertadamente al origen de algunas de las tensiones que habrán de marcar posteriormente la siempre espinosa relación entre arte e ideología. Esta es también objeto de estudio en el tercer capítulo, en el que Albarrán traza un fascinante recorrido por las diversas propuestas expositivas e historiográficas que, desde los años 70 en adelante, han abordado el tradicionalmente difícil entronque de los conceptualismos –esa suerte de *shibboleth* artístico-doctrinal– en el árbol del arte español contemporáneo. Destaca especialmente la amplitud de miras del autor, combinada no obstante con una enorme finura analítica y exegética. El siguiente apartado explora tres interpretaciones diversas en nuestro suelo

del complejo concepto de *postmodernidad*. Tráandose de un asunto bastante arduo, sorprende que sea el capítulo más breve de todos; incluso limitándose al aspecto que más interesa a Albarrán, el modo en el que la adopción del término facilitó la desactivación política de las prácticas artísticas y su sometimiento a las leyes del mercado, quizá se habría beneficiado de una ampliación del foco a otras lecturas del concepto, algunas de las cuales sobrevuelan por las demás propuestas abordadas en otros puntos del volumen. La adopción por parte de determinados creadores –Ana Laura Aláez– y centros de arte españoles –el MUSAC de Rafael Doctor– de las variantes más acríticas y superficiales de la estética relacional de Bourriaud y de la propia postmodernidad forman el núcleo del tan implacable como certero capítulo cinco, de una claridad y franqueza raras por estos lares. El libro se cierra con otro texto soberbio dedicado a poner de relieve la inevitablemente tensa relación entre el discurso artístico-cultural y el poder político-institucional, pero también las disputas y ocasionales incoherencias, tanto biográficas como profesionales, entre los *contradiscursos* más o menos *anti-institucionales* y las posiciones de poder, ya sean en el ámbito museístico, crítico y/o académico. En este contexto, cabe destacar la honestidad intelectual del autor, quien, implicado directamente en algunas de las propuestas analizadas, como *Desacuerdos* o el MNCARS, no duda sin embargo en señalar, cuando así lo considera oportuno, sus puntos débiles. En conjunto, el volumen ofrece un análisis tan coherente como afilado de varios de los nudos gordianos del arte español, su crítica y sus instituciones.

El libro de Albarrán, que el interesado leerá con tanta fruición –no exenta de cierto morbo, como es habitual en estos casos, aunque el autor tenga siempre la elegancia de no regodearse en el *personalismo*– como placer, esboza el panorama con rigor, apunta con tino a los principales focos de fricción, disecciona con pericia los problemas y nombra valientemente, cuando es necesario hacerlo, a los responsables. Eso es precisamente lo que hace cualquier texto “inevitable”.

Daniel A. Verdú Schumann
Universidad Carlos III de Madrid

JULIANA COLOMER, Desirée. *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII. Valencia: Universitat de València; Generalitat Valenciana, 2019, 340 págs., ISBN: 978-84-9134-482-7.*

Lo he manifestado muchas veces en los últimos treinta años y vuelvo a hacerlo ahora: en ese gran



espectáculo global que supuso la fiesta pública urbana durante el Renacimiento y el Barroco en Europa y en América, las celebraciones de la ciudad de Valencia no constituyeron solo un capítulo más. Antes al contrario: las ceremonias y diversiones que vivieron sus plazas y calles durante tres centurias y las diversas manifestaciones artísticas y literarias que las envolvieron significaron uno de los hitos más notables en la geografía de la fiesta, comparable en su relevancia a las que conocieron otras ciudades tan importantes como Roma, Nápoles, Palermo, París, Bruselas o México. A nivel peninsular solo en Madrid, Lisboa o Sevilla –sedes cortesanas, por otra parte, en distintos momentos de su historia– pudo competir la fiesta durante la Edad Moderna con las celebraciones valencianas. Pero las solemnidades de la ciudad del Turia contaron con una gran ventaja sobre estas tres metrópolis ibéricas: su importante industria editorial y el buen hacer de muchos grabadores locales permitieron visualizarlas gráficamente por medio de estampas que, ya entonces, sirvieron de referencia y establecieron modelos en territorios lejanos gracias a la circulación de los libros. Fue el caso por ejemplo de la representación de sus carros gremiales, de los altares procesionales, de la naumaquia de 1755 o de los jeroglíficos urbanos, manifestaciones artísticas que revelan la importante cultura simbólica que vivió Valencia en los siglos del Barroco, así como el buen hacer de los talleres artesanales de la ciudad. No es extraño que el arte efímero haya pervivido en la tradición festiva de Valencia, como evidencian diversas celebraciones anuales actuales de las que son buenos ejemplos el *Corpus Christi*, los altares de San Vicente o las propias fallas.

El libro que nos ocupa, *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, de Desirée Juliana Colomer, es el último jalón de una ya centenaria tradición investigadora sobre la fiesta valenciana, que se inició muy tempranamente con la obra del cronista Salvador Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino* (Valencia, 1925), y que alcanzó la madurez científica con la publicación de la tesis doctoral de Pilar Pedraza, *Barroco efímero en Valencia* (Valencia, 1982). A partir de este momento, y coincidiendo con la eclosión de estudios sobre la fiesta moderna en el ámbito europeo y americano –especialmente por parte de historiadores del arte y de la literatura–, hemos sido muchos los investigadores valencianos que nos hemos interesado por este universo cultural tan denso en manifestaciones artísticas, destacando quizá entre las aportaciones más recientes la publicación del primer volumen del proyecto editorial “Triunfos Barrocos”, *La fiesta barroca: el reino de Valencia (1599-1802)* (Castellón, 2010), escrito por Pablo González Tornel, Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez. Tras tantas contribuciones científicas sobre la fiesta valenciana, al enfrentarse a la lectura de un nuevo libro sobre la misma, la pregunta resulta obvia ¿es esta aportación realmente necesaria? Tras leerla, la duda se despeja inmediatamente: sin duda, sí.

La investigación de Desirée Juliana es el resultado de su tesis doctoral homónima, dirigida por Luis Arciniega García, y defendida brillantemente en Valencia en 2017 ante un tribunal internacional. Su principal punto de interés –aquel que la justifica sobradamente–, es que la protagonista de la misma es la propia ciudad –no las relaciones impresas, los espectáculos y diversiones, las arquitecturas efímeras o la cultura emblemática, aspectos que han sido los que tradicionalmente han atraído el interés de los investigadores. En esta obra que hoy referenciamos la aproximación al universo festivo se contempla desde la perspectiva del urbanismo y, precisamente, el estudio sobre el impacto de la fiesta en la ciudad de Valencia solo cuenta con un claro precedente: el trabajo de investigación que en 2004 elaboró la propia Desirée dentro del programa de Doctorado de la Universitat de València, que en 2017 –mucho más sólido, completo y definitivo–, presentó en formato de tesis, y que dos años después ha visto la luz en una preciosa edición promovida por la Cátedra Demetrio Ribes, bellamente ilustrada con pinturas, fotografías, xilografías, calcografías, litografías y dibujos de alzados y planos.

En el primer capítulo la investigadora traza la historia urbana de la ciudad de Valencia, en un relato bien construido de la urbe desde la fundación romana de la misma, y a través de los períodos islámico y cristiano, hasta la Edad Moderna, demostrando en todo momento estar al día de todas las aportaciones que docenas de historiadores han realizado al respecto y siendo capaz de sintetizar brillantemente esa historia urbana a través de mil ochocientos años. En el segundo capítulo se centra ya en presentar el escenario que enmarca su investigación propiamente dicha, la Valencia foral, fijando su interés en detectar las intervenciones urbanas y presentar a los artífices principales de las mismas, los maestros de obras de la ciudad. Pero es el tercer capítulo el que ofrece sin duda mayor interés, pues una vez presentada la ciudad en los dos anteriores en este analiza la fiesta como elemento transformador de la misma, a través de una cuidada descripción de todas las intervenciones que se van haciendo en Valencia para adaptar la urbe a las necesidades festivas que van surgiendo y consolidándose.

No se creó en Valencia un espacio urbano nuevo configurado como escenario festivo como sí sucedió en otras ciudades –por ejemplo la Plaza Mayor de Madrid. Pero es verdad que existieron lugares adecuados y habitualmente usados –como la Plaza del Mercado, la de Santo Domingo o el llano del Palacio Real–, que adquirieron un gran protagonismo festivo durante tres siglos. Pero el gran escenario festivo valenciano fue la calle, y en este sentido es un acierto el interés de la autora por determinar cuáles fueron las carreras celebrativas más habituales –especialmente las de los grandes festejos cívicos y religiosos, como el *Corpus*–, pues acabaron configurando un escenario teatral tan potente como en Palermo –aunque el trazado urbano no fuese tan regular como el de la ciudad siciliana y por lo tanto menos escenográfico. Esta es sin duda la principal aportación del libro, y ha sido fruto de un trabajo complejo, minucioso y largo, pero los itinerarios que traza y su proyección en los mapas ayudan a visualizar la potencialidad festiva de la Valencia barroca, y su impacto en la urbe a lo largo de una secuencia anual casi ininterrumpida de festejos, sin parangón en ninguna otra urbe europea.

La Valencia festiva que se volcó en su itinerario procesional y que permaneció en un estado festivo constante, que era a la vez uno de los grandes centros artísticos de la cultura simbólica barroca del mundo hispano, y que tenía una importante industria editorial que garantizó un gran volumen de re-

laciones, hojas y crónicas festivas, fue sin duda uno de los referentes festivos del Viejo Mundo, especialmente durante los siglos XVII y XVIII. El libro de Desirée Juliana Colomer colabora decisivamente a poner en valor su memoria festiva.

Víctor Mínguez Cornelles
Universitat Jaume I de Castelló

LÓPEZ LORENTE, Víctor Daniel. *La transmisión del saber técnico de los arquitectos en la Corona de Aragón en el tardogótico*. Lleida: Pagès, 2019, 402 págs., ISBN: 978-84-1303-142-2.



Derivado de una tesis doctoral, este libro se adentra en la comunicación del conocimiento operativo de personas expertas en los oficios de la construcción del último gótico, un terreno explorado por la historiografía reciente, sea desde el interés por la innovación aplicada a las técnicas en la baja Edad Media –Pamela O. Long o Stephen R. Epstein–, sea desde la historia del arte y de la arquitectura, donde destacan las aportaciones de Francesca Español y Encarna Montero. El estudio de López Lorente descuella por la revisión sistemática de la documentación y de la bibliografía en un marco relativamente amplio y coherente como es la Corona de Aragón en los siglos XIV y XV, un conjunto de territorios con alto grado de movilidad y acreditada capacidad innovadora en la técnica constructiva. Aun así, el campo de estudio resulta tan vasto que el autor se ha centrado comprensiblemente en las fábricas catedralicias, dejando en segundo plano las obras cívicas o las patrocinadas por la nobleza y

la monarquía, que sirven de término de comparación y completan el panorama.

Siendo el conocimiento algo intangible, el saber técnico se observa a partir de sus huellas y de los posibles medios de transmisión. Entre las primeras se cuentan las muestras y modelos, aquí considerados como fuentes visuales (capítulo tres), de los que se brinda un catálogo de dibujos y trazas, que puede contrastarse con el más amplio estudio dirigido por Javier Ibáñez Fernández (ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI* (2019). Se propone una distinción operativa, que no deja de ser problemática en algún caso, entre la traza, pensada para guiar la ejecución de la obra, y la muestra, dibujada para enseñar ante los menos peritos cuáles pueden ser los resultados de la fábrica. Seguir los trasvases de conocimiento aplicado conduce a comenzar por el aprendizaje en el taller, envuelto en el marco institucional de la corporación, que se aborda en el capítulo dos, rastrear la movilidad de los maestros, tratada en el cuatro, dejando para el quinto un estudio particular de las transferencias entre la platería y la decoración monumental, con atención detenida a las carreras de Pere Moragues y de Bertomeu Coscollà. En este último apartado cabría haber ampliado el panorama para incluir diversas formas de figuración arquitectónica en las artes del color y decorativas o en la plástica monumental, pero seguramente hubiera sido arduo abarcar todos estos aspectos en los plazos restringidos con que se elabora una tesis.

El autor muestra cautela y rigor en la interpretación de los datos que contienen las fuentes ya sean de primera mano, ya procedentes de la abundante documentación publicada sobre las catedrales. Esta prudencia se trasluce en el rigor en las notas y en el seguimiento y cotejo de las noticias documentales, indicando cuando es posible la primera publicación y las transcripciones o interpretaciones más recientes. Pero no hay sólo erudición: el autor da pruebas de su capacidad para la observación en el trabajo de campo cuando sigue el rastro de innovaciones técnicas en las obras conservadas, tanto en arcos y despieces de cantería como en lo menudo de las piezas de orfebrería.

Entre las aportaciones a la historia de la arquitectura gótica en la Corona de Aragón destacan la reconstrucción de la trayectoria de maestros como Jaume Esteve, Antoni Dalmau o Pere de Vallebriera el Joven, o cómo se devana el ovillo de relaciones entre las catedrales de Lleida y Valencia en las obras del trascoro y del campanario, y las pesquisas sobre la difusión postrera del arte del corte de piedras desde Valencia hacia Cataluña y el sur de Fran-

cia. Pero quizás lo que debemos agradecer por encima de todo al autor es la presentación exhaustiva y ordenada de un gran volumen de información sobre los maestros de obras activos en las catedrales de la Corona de Aragón en los siglos XIV y XV en unas utilísimas tablas, que permiten comparar ordenanzas y salarios a la vez que ponen en relieve el papel de agentes mediadores como los cabildos catedralicios y las secuencias de transmisión de modelos y prácticas constructivas.

Los temas abordados se prestan a incrementar la profundidad de campo y ampliar el encuadre de este estudio. Cabe esperar que algún día sepamos más sobre las modalidades de aprendizaje de lo tácito, lo verbal y lo operativo, pero las fuentes escritas se resisten a revelarlo del todo a menos que se emprenda un análisis apurado de términos y usos del lenguaje administrativo o de la práctica notarial y contable que impregna muchas noticias. Una cuestión sustancial atañe al exhibicionismo del ingenio del artifice como medio de afirmación de la valía profesional de los maestros, que estudia en detalle Jean-Marie Guillouët en el reciente libro *Flamboyant Architecture and Medieval Technicality* (2019). Un asunto más vidrioso, aunque a la postre ineludible, es cuál fue el grado de alfabetización entre los artifices y, eventualmente, el papel de la imprenta y de la cultura humanística en la codificación, difusión o transmisión selectiva del saber, que ya trataron Mario Carpo o Pamela Long, pero el resultado del presente libro es sobresaliente y concienzudo, como se refleja en unas sagaces conclusiones: en lugar de una recapitulación, se ofrece un verdadero balance de la investigación y se reflexiona sobre los problemas tratados con madurez y equilibrio, conversando con la historiografía actual y preparando el terreno para investigaciones futuras.

Amadeo Serra Desfillis
Universitat de València

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V. *Azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia. Programas emblemáticos de concordia entre la América Virreinal y España. Valencia: Universitat de València; Institució Alfons el Magnànim, 2019, 148 págs., ISBN: 978-84-9134-421-6.*

El último libro publicado por el investigador y profesor Inocencio V. Pérez Guillén es un monográfico dedicado al estudio del excepcional conjunto cerámico ubicado en el edificio denominado Iglesia del Milagro y Hospital de Pobres Sacerdotes, situado en la calle Trinquete de Caballeros números



4 y 6 de València. La Residencia de San Luis Beltrán, que es la denominación actual del inmueble, utilizado como residencia de sacerdotes mayores, data del año 1394, y desgraciadamente de su origen no conserva nada. La actual configuración del antiguo hospital procede de la reforma que se llevó a cabo en el siglo XVIII, siendo arzobispo de Valencia Francisco Fabián y Fuero.

No es la primera vez que el profesor Pérez Guillén aborda el estudio del conjunto azulejero del Hospital de Pobres Sacerdotes. En octubre de 1991 participó en el *I Simposio internacional de emblemática* de Teruel, con la ponencia "Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia", publicada en 1994. No obstante, en esta ocasión, el estudio sobre los azulejos de la institución valenciana, y avanzando en la investigación, como apunta el mismo autor, el objetivo no es otro que el de revelar el origen fabril del conjunto azulejero valenciano, y sobre todo, poder realizar su correcta lectura. Para ello ha sido fundamental averiguar quién proyectó las pinturas, qué fábrica las realizó, y qué quieren decirnos estas imágenes pintadas sobre azulejos que actualmente todavía se conservan *in situ* y en perfecto estado de conservación. De esta manera, para interpretar las imágenes de los azulejos realizados alrededor de 1780-1782 (celda de san Luis, claustro y capilla), utiliza la emblemática, para estudiar las escenas de los paneles fabricados a finales del siglo XIX (hechos de la vida de san Luis, y Vía Crucis) recurre al entorno socioeconómico, y para decidir la autoría general del conjunto azulejero, emplea la deducción a partir de las singularidades observadas en la obra.

El edificio de la calle Trinquete de Caballeros se estructura alrededor de un patio de planta trapezoidal, al que van a parar las celdas de los sacerdotes en la primera planta, así como las distintas estancias del complejo residencial. De entre todas las salas, destaca la que ocupó san Luis Beltrán (1526-1581) en los últimos momentos de su vida, situada en el primer piso, y que contiene una valiosa composición de azulejería formada por un magnífico pavimento y un zócalo que recorre la parte baja de las cuatro paredes de la sala, que a su vez, son el objeto principal de estudio del profesor Pérez Guillén.

San Luis Beltrán es un santo muy popular en València, y pasó los últimos días de su existencia en la sala referida, a la que posteriormente se le añadió el extraordinario pavimento y zócalo en su honor. Vivió en Cartagena de Indias predicando el Evangelio, al igual que el arzobispo Fabián, quien en 1764 fue nombrado arzobispo de Puebla de Los Ángeles, en México. Esta circunstancia la relaciona Pérez Guillén con el significado de las imágenes del pavimento y el zocalillo de la celda de san Luis. La reconciliación, la concordia entre el Nuevo y el Viejo Mundo se ven así representados en unos azulejos valencianos de una extraordinaria calidad y madurez estética. El complejo programa iconográfico que guía el conjunto azulejero es considerado obra del ilustrado y polémico arzobispo Fabián y Fuero, real mentor según la información contenida en una inscripción parietal conservada donde se informa de la financiación de la reforma del edificio. La València de 1780 vive una época de prosperidad, de manera que, unido a la celebración del segundo centenario de la muerte de san Luis Beltrán, y el carácter promotor y culto del arzobispo mencionado, al profesor Pérez Guillén no le queda ninguna duda sobre la autoría del programa emblemático de las azulejerías estudiadas.

Si nos situamos en el patio, en las enjutas que forman los arcos del patio porticado, está obrada la representación de un Vía Crucis pintado sobre azulejos, aunque realizado como una superficie oval y enmarcado por una cenefa pintada a trepa. Estos paneles realizados en el último tercio del siglo XIX, al igual que los situados en la segunda planta y que relatan las escenas de la vida de san Luis Beltrán, son un excelente ejemplo de la fabricación de azulejos decimonónicos valencianos. Los azulejos situados en la segunda planta, que relatan escenas de la vida del santo Beltrán, Pérez Guillén los relaciona, a su vez, con el arzobispo Barrio y Fernández (1861-1876), quien sí pudo sufragar el encargo con motivo de los fastos organizados para la celebración del segundo centenario de la canonización

de san Luis Beltrán. De alguna manera, el autor muestra algunas dudas de atribución de estas obras; sin embargo, el carácter privado de la institución, y la propiedad del inmueble por parte del Arzobispado, confirmarían sus hipótesis.

Siguiendo el recorrido azulejero del edificio, en la planta baja, en el tránsito entre el vestíbulo y el claustro, existe un panel que muestra la cartela *Salus infirmorum*, donde el investigador pone de relieve la relación del pintor Ignacio Vergara con los dibujos preparatorios de los azulejos valencianos, y enfrente de él, se ubica la representación de la Virgen de la Providencia, patrona del hospital, al lado de diferentes motivos referidos a la institución, que aluden a la medicina y a la caridad. No menos importantes son los paneles dedicados a la junta de cofrades, la junta rectora, y al árbol genealógico de personajes ilustres de la cofradía, todos situados asimismo en la planta baja del edificio, en el corredor interior del claustro.

El texto detalla incansable una a una las diferentes estancias de la emblemática casa ornamentada con azulejos, y así describe las escenas y los conceptos contenidos en ellas. En la capilla, catorce cartuchos ornamentales, junto a los dos carteles del zócalo, muestran un carácter interpretativo diferente al del resto del edificio. No hay duda de la autoría ideológica del conjunto, pero esta vez, la inspiración proviene, según Pérez Guillén, de los jeroglíficos de Antonio Ginther, publicados en 1706, y de los cuales se tiene constancia de que eran conocidos en la València del XVIII.

Finalmente, el trabajo sobre los azulejos del Hospital de Pobres Sacerdotes se estructura en cinco áreas. En primer lugar, el capítulo que abre la edición se titula "El origen de las azulejerías: Francisco Fabián y Fuero como *alter ego* de san Luis Beltrán". Una vez establecidas las diferentes hipótesis del trabajo, como ya hemos señalado, el segundo tramo de la obra, trata de la "Concordia entre dos mundos: América virreinal y España. La celda de San Luis Beltrán (1780)". La sección tercera trata de los azulejos pintados más modernos, "Vida y portentos de san Luis Beltrán en las Indias y en España: paneles del sobreclaustrillo, c.1870". El cuarto capítulo es el más complejo en cuanto a la emblemática utilizada en los azulejos de este edificio, y Pérez Guillén lo expone bajo el título "Un programa teológico, emblemático y moral para iniciados: las azulejerías de la capilla c. 1790". Finalmente, la última sección se dedica a los paneles situados a la entrada, para disfrute de los visitantes, y se titula como "Las claves de todo el programa del si-

glo XVIII y el linaje del hospital: los grandes paneles cerámicos de la planta baja, c. 1782”.

Inocencio V. Pérez Guillén, como autor de la primera sistematización de la azulejería valenciana de los siglos XVII al XIX, resume en su última publicación las claves interpretativas de todo el conjunto azulejero afirmando que se fundamenta en mostrar “*la concordia entre el Nuevo y el Viejo Mundo, la glorificación de la monarquía que los abarca, la apoteosis de la iglesia valentina, y la alcurnia de la cofradía que ejerce el sustento del Hospital*” (pág. 115).

El libro *Azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de València* es una magnífica obra que difunde, estudia y valora los particulares encargos cerámicos que contiene la residencia de sacerdotes valenciana, y que todavía permanecen prácticamente intactos. Ilustrado con numerosas fotografías inéditas, prologado por el profesor José Martín Martínez, del Departament d’Història de l’Art de la Universitat de València, aporta además, una interesante bibliografía para los investigadores que acceden a su lectura. El autor, incansable y reconocido experto de la azulejería valenciana, nos brinda, de nuevo, la oportunidad de acercarnos al conocimiento de una de las mejores obras de nuestro patrimonio cerámico.

Mercedes González Teruel
Doctoranda en Historia del Arte
Universitat de València

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor. *El retrato del poder. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2019, 546 págs., ISBN 978-84-17429-91-1.*



Abordar el estudio del retrato implica hablar del género que mayor continuidad y presencia ha tenido a lo largo de la Historia. Significa, como señalan los autores de esta monografía, remontarnos a las antiguas civilizaciones y recorrer los más diversos periodos históricos.

La idoneidad de esta modalidad artística para permitir a través del arte alcanzar la anhelada vida eterna a los hombres y mujeres de todas las épocas, explica el hecho de que tanto los investigadores como el público en general siempre hayan sentido atracción por este género. Ha sido esta capacidad conmemorativa la que ha provocado que los estudios sobre la retratística del poder cuenten a nivel internacional con una dilatada trayectoria, que en el caso español se remonta a la publicación en 1917 por Elías Tormo de su estudio titulado *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*. El mismo poder persuasivo de los retratos explica el que abunden las exposiciones tanto nacionales como internacionales que basan en ellos su principal atractivo, y que consiguen alcanzar altas cifras de público.

El volumen que ahora publican los profesores Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez contribuye, por su calidad científica y su voluntad pedagógica, a completar la historiografía artística sobre este género. Ambos autores forman parte del Grupo de Investigación Iconografía e Historia del Arte (IHA) de la Universitat Jaume I de Castelló, en el marco del cual desarrollan sus investigaciones sobre el análisis de la imagen y el espacio arquitectónico, con estudios tan relevantes como los cinco volúmenes que conforman la serie “Triunfos Barrocos” publicados entre 2010 y 2018. Asimismo, son varios los libros de Rodríguez Moya y Mínguez que se centran total o parcialmente en la temática que aborda esta nueva obra: los retratos del poder. Citaremos una breve selección de los mismos: Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México Virreinal* (1995); Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España* (2003); y *El retrato en México: 1781-1867. Héroes ciudadanos y emperadores para una nueva nación* (2006); y, finalmente, Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria* (2013). Todos ellos son evidencias indiscutibles de la solvencia y el rigor académico con el que los dos autores abordan el presente trabajo.

Más allá de lo expuesto sobre la capacidad conmemorativa y evocadora del retrato, el valor otorgado al ritual comunicativo establecido entre el re-

tratado, el artista y el espectador nos habla de la importancia de la imagen como vehículo propagandístico y en consecuencia como herramienta de poder. Una imagen que en un claro ejercicio de autoridad y también de vanidad, consustancial al hombre, era y es manipulada, pues en tanto no difieren aquellos tiempos de los actuales, ofreciéndonos la visión subjetiva del artista y la construcción predeterminada que de sí mismo anhelaba y anhela el retratado. En este sentido, es incuestionable que históricamente han sido las élites –políticas, económicas, religiosas y militares– quienes con mayor profusión se han servido del arte para configurar, construir y difundir su imagen, buscando no solo trascender su propia existencia sino también afectar de uno u otro modo a aquellos de sus contemporáneos que la contemplasen.

Esta fabricación y comunicación de la propia efigie pública aparece ejemplificada en *El retrato del poder* a través del exhaustivo análisis de la imagen y representación de veinte personajes clave en la historia de Occidente, entre los que encontramos figuras de la talla de Alejandro (356-323 a.C.) convertido en modelo a emular por reyes, estadistas y estrategas de todos los tiempos, Felipe II (1527-1598), la reina Isabel I de Inglaterra (1533-1603) o el emperador Maximiliano de Habsburgo (1832-1867). Estudios algunos de ellos inéditos, otros revisados, cuya inclusión en este volumen se justifica bien por haberse convertido en modelos visuales para otros mandatarios durante siglos, por las novedades iconográficas que aportaron o bien por haber sabido materializar de forma clara y concisa las circunstancias políticas particulares que rodeaban al efigiado. Veinte construcciones áulicas en las que encontraremos entre otros “monarcas deificados, líderes políticos rejuvenecidos, militares heroificados, tiranos ennoblecidos” que abarcan un amplio marco cronológico, de Alejandro a Napoleón. Hombres y mujeres de contextos histórico-artísticos tan dispares como la Antigüedad griega, la Corona de Aragón, las cortes barrocas europeas o la América virreinal revolucionaria.

El volumen se completa con un prólogo, “Retrato y poder, una alianza inevitable”. Le siguen dos capítulos fundamentales para comprender el desarrollo historiográfico del género y para conocer la historia constructiva de la imagen áulica. En el primero de ellos, “1917-2017. Un siglo de estudios sobre retratos reales”, se exponen y analizan los principales estudios nacionales e internacionales que han sido publicados sobre este campo de investigación. En el siguiente capítulo, “El origen y la plenitud de la retratística del poder”, se muestra un recorrido histórico a través del que los autores

explican cómo este género alcanzó su cima.

La publicación se completa con una exquisita y cuidada selección de imágenes a color y un listado de referencias bibliográficas que aportan solidez al estudio y que será de gran utilidad para todo aquel que esté interesado en acercarse a este género.

En suma, nos encontramos ante una monografía que aúna en sus páginas la altura científica y calidad académica a la que Inmaculada Rodríguez Mo-ya y Víctor Mínguez nos tienen acostumbrados.

María Cristina Hernández Castelló
Universidad de Valladolid

MORENTE Y MARTÍN, Néstor (com.). *Dubón un artista republicà (1909-1952)*. Valencia: Diputació de València, MuVIM, 2019, 375 págs., ISBN: 978-84-7795-830-7.



Desde el 17 de abril al 14 de julio de 2019, el Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat de Valencia acogió una exposición monográfica dedicada al artista valenciano Luis Dubón Portalés. El lujoso catálogo editado como producto de esta muestra reproduce las abundantes obras exhibidas, muchas de ellas a página completa, y entre sus textos encontramos, además de la introducción institucional a cargo de Rafael Company y Amador Griñó, un breve ensayo de Enric Satué, donde se valora la aportación del polifacético artista al campo del diseño gráfico. El estudio principal está a cargo del comisario de la exposición, Néstor Morente, autor de la tesis doctoral dedicada al papel de promotor de las artes por parte de quien fue alcalde de Valencia, Vicent Alfaro, tesis que se encuentra en el origen de esta exposición. Amparo Carbonell

aporta sus reflexiones en torno al tratamiento de la mujer como tema frecuente de las obras de Dubón y, finalmente, Iván Esbrí recoge el trabajo de Luis Dubón como artista fallero.

El diverso aparato analítico constituido por todas estas aportaciones deja, sin embargo, algunos campos en sombra si pretendemos reivindicar el valor de los catálogos de las exposiciones como aportaciones críticas fundamentales para la construcción del conocimiento sobre la Historia del Arte. El primero de los aspectos sobre el que fundamentar una valoración del catálogo sería el de las carencias del estudio principal a la hora de reconocer algunas de las aportaciones previas que resultaron, y resultan, jalones importantes para el análisis y comprensión de la obra de este brillante y polifacético pintor, ilustrador y diseñador gráfico. Llama la atención la manera tan solipsista en que el propio catálogo pretende establecerse como la única reivindicación de un artista injustamente ignorado. Dubón no había sido objeto, desde hacía mucho tiempo, de exposiciones monográficas, pero de ahí no se puede inferir "...la urgente necesidad de rescatar *in extremis* y *ex novo* a un pintor condenado al olvido." Dubón figuraba ya entre los artistas abordados en estudios previos sobre arte valenciano, en algunos de los cuales se pulsaban documentos de críticas sobre el artista de las que el presente catálogo no se hace eco. En 1981 Pablo Pérez García incluyó a Dubón en la exposición *Artistas valencianos de la vanguardia en los años 30*; así como hizo Vicente Aguilera Cerni en la *Historia del Arte Valenciano* que coordinó y que fue publicada desde 1986 hasta 1988. En épocas más recientes, Dubón también estuvo representado en la exposición comisariada por Francisco Javier Pérez Rojas *Tipos y paisajes*, de 1998, y en su correspondiente catálogo. Igual se puede decir de la más cercana muestra y estudio de 2016 *Del ocaso de los grandes maestros a la Juventud Artística Valenciana*, que recayó bajo la responsabilidad del mismo experto. Respecto a esta última, se da la paradoja de que Rafael Company y Amador Griñó la recogen como una de las aportaciones del MuVIM al conocimiento y la difusión de la obra de Dubón, pero resulta ignorada en el discurso del ensayo principal.

Otro aspecto a discutir es el del propio título de la exposición, que parece indicar una aproximación teórica predominantemente ideológica y política. Sin embargo, la tradicional metodología biográfica, junto con algunos análisis formales y atisbos de interpretación iconológica en las alegorías republicanas, imponen su dominio sin dejar ver cómo el compromiso político del autor impregna su

poética. Además de precisar qué opciones ideológicas concretas apoyó Dubón dentro del amplísimo espectro del republicanismo, se echa en falta el despliegue de alguna perspectiva teórica que permita conectar la ideología del autor con su obra, de alguna hermenéutica que desarrolle esa dimensión ideológica en las obras de Dubón, más allá de las obviedades temáticas. Incluso alguno de los apartados que estructuran la exposición rompe la lógica de géneros, temas y formatos de los demás y plantean problemáticas de las que no se rinde cuenta: "El nacionalcatolicismo con pincel republicano" reclama urgentemente algún razonamiento que explique esta aparente paradoja.

El valor de novedad y originalidad en la investigación dentro del campo artístico, así como en los proyectos encaminados a difundir creaciones que constituyen una parte importante de nuestro patrimonio cultural, como es el caso de las de Dubón, debe sustentarse en la presentación de temas de estudio inéditos o en la aplicación de nuevas perspectivas teóricas y metodologías que resulten enriquecedoras y que actualicen el estado de la cuestión ya conocido. La meritoria recopilación de obras debida al trabajo y estudio del comisario hubiera agradecido este planteamiento en el catálogo.

Vicente Pla Vivas
Universitat de València

DI PALO, Francesco. *La fabbrica dei santi. Francesco Verzella e le botteghe di Picano Testa Citarelli. Aspetti e firme della scultura in legno napoletana dell'Ottocento tra 'capiscuola' comprimari allievi epigoni.* Foggia: Claudio Grenzi, 2020, 621 págs., ISBN: 978-88-8431-767-4.



La intensificación, en las dos últimas décadas, de los estudios dedicados a la escultura napolitana en madera ha revelado, en parte, la existencia de un extraordinario patrimonio artístico, difundido capilarmente en todas las provincias del antiguo Reino meridional, que constituye un capítulo de la historia del arte italiano nada despreciable. Durante demasiado tiempo la escultura de madera ha sido víctima de un prejuicio atávico de inferioridad respecto a los "nobles" mármol y bronce según el cual las obras de madera eran asimilables a subproductos populares destinados a contextos periféricos, marginales, humildes. A esta concepción preconcebida de matriz vasariana, desde el siglo XIX, se añadió la crítica positivista y anticlerical que consideraba tales obras expresión de un devocionismo ignorante y santurrón. De las filas de esta última corriente procedía el prusiano Ferdinand Gregorovius que durante su viaje a Italia en el verano de 1853, haciendo parada en Nápoles, se colaba en el vientre de la ciudad tropezándose, a su pesar, en una de esas tiendas de artistas-artesanos dedicada a la realización de simulacros de madera o, por decirlo con las palabras del repugnante viajero, de "orribili fantocci ricoperti di cianfrusaglie".

Más allá de los estereotipos, el testimonio de Gregorovius es precioso porque devuelve una Nápoles que, a mediados del siglo XIX, todavía desempeñaba su papel de protagonista en la realización de la escultura sacra en madera alcanzando niveles de producción protoindustrial. Y es este dinámico mundo decimonónico, todo menos que en decadencia cuanto, por el contrario, pululante de talleres, personalidades artísticas y obras de diversas calidades, que el poderoso volumen de Francesco Di Palo pretende investigar. *La fabbrica dei santi. Francesco Verzella e le botteghe di Picano Testa Citarelli. Aspetti e firme della scultura in legno napoletana dell'Ottocento tra 'capiscuola' comprimari allievi epigoni*, es una publicación que reúne una cantidad impresionante de novedades en el campo de la escultura de madera napolitana del siglo XIX trazando un itinerario que parte de la herencia de Giuseppe Sanmartino, con su nutrida multitud de colaboradores, émulos o epígonos entre los cuales se recuerdan al menos a Giuseppe Picano, Nicola del Vecchio, Michele Trillocco (de los cuales se dan a conocer los extremos anagráficos), Giuseppe Sarno y Antonio Tafuri, hasta el umbral de la Segunda Guerra Mundial cuando la próspera temporada de la escultura napolitana llega realmente a su fin. Las obras de estos artífices, presentadas en el elegante traje editorial, son productos de habilidades artísticas diferentes que en el trabajo minucioso de Francesco Di Palo, don-

de no hay paternidad cierta, se investigan con espíritu crítico, ahora con las comparaciones pertinentes con otras obras ciertas, ahora con la aproximación a los prototipos emblemáticos de la escultura y la pintura, consciente de la enseñanza del gran historiador del arte Oreste Ferrari que invitaba a los estudiosos a no quedarse "nella fatalistica attesa del fortuito ritrovamento della carta d'archivio risolutiva", pero haciendo uso del "esercizio di lettura critica".

El volumen, compuesto de 621 páginas y de casi 700 imágenes en color, propone una articulación con capítulos de los cuales emerge la absoluta preeminencia, por la calidad de la producción, de Francesco Antonio Verzella (1776-1835) que las crónicas citan como "il più eccellente scultore de' nostri tempi" y al cual hay que asociar la figura todavía escurridiza del padre Giovanni Battista Verzella. Para confirmar la calidad celebrada por sus contemporáneos basta con mirar el extraordinario e inédito busto de *San Elías profeta* de Postiglione que justamente el autor pone en la cima de la creatividad *verzelliana* proponiendo la comparación con *Moisés* de Miguel Ángel, sin olvidar la lección del mismo Sanmartino y de Bernini. Mira, en cambio, a Rafael y a los modelos clásicos y académicos el napolitano Francesco Saverio Citarelli (1790-1871) que alternó la actividad de escultor en madera con la de profesor de la Academia de Bellas Artes de Nápoles, produciendo obras de gran refinamiento como el inédito *San Miguel Arcángel* de Casamassima o la *Asunción* de Spezzano Piccolo. Precisamente de este último título mariano se registraba en el siglo XIX un aumento de la demanda de imágenes esculpidas y el taller de Francesco Verzella, como se subraya en un capítulo específico, fue un gran polo productor con la realización de valiosos ejemplares como la *Asunción* de Castello di Alvito que por sus "redondeces", puestas de relieve por el particular tratamiento de los paños, fue considerada escandalosa y, por tanto, pro-hibida al culto por el obispo Montieri.

Figura paralela, y en algunos aspectos diametralmente opuesta a Francesco Verzella fue Arcangelo Testa (1786-1859) que con el primero también tuvo que compartir al menos la formación en el taller del Picano.

El concurrido taller de Testa fue, sin duda, la alternativa más válida (y económica) a los Verzella, llegando a conquistar el mercado del Reino, desde las ricas ciudades a partir de la capital, hasta los pueblos más inaccesibles encaramados en los Apeninos, manifestando una marcada inclinación

por la realización de específicas iconografías como la de Santa Filomena, cuyo culto en aquellos años se extendió por toda Italia. Por su parte, Giuseppe Verzella, hermano menor de Francesco y último exponente de la secular familia de talladores, logró fatigosamente contender cuotas de mercado a Testa que proponía costes indudablemente inferiores.

Entre los cientos de estatuas inéditas publicadas por Di Palo varias corresponden a artífices que hasta ahora eran completamente desconocidos, como al notable Gaetano Negri o a Andrea Cali, para llegar después a los intérpretes poco conocidos del último tramo de la parábola artística napolitana entre los cuales se recuerda a Giuseppe Catello, Gaetano La Rocca, Ferdinando Cifariello, Giuseppe Maffia, Francesco Saverio Salzano, Enrico Pedace, Vincenzo Reccio, Francesco Gangi, Raffaele Della Campa, Gennaro Cerrone y Luigi Avallone. Al mismo tiempo el autor, que no es nuevo en este tipo de estudios, ensancha su mirada a las provincias del Reino, en una amplia acepción de la "escultura napolitana" que incluye también la producción de escultores regnícolas vinculados a la capital no sólo por el aprendizaje y la formación sino también por direcciones culturales y modelos, como Giuseppe d'Onofrio de Puglia y Emilio Labbate, Pasquale Amos y Francesco Antonio Di Capita de Molise.

En definitiva, lo que emerge del volumen de Francesco Di Palo es un panorama de la escultura napolitana en madera del siglo XIX notablemente enriquecido con personalidades y obras, algunas de las cuales son verdaderas obras maestras, que confirman la prosperidad cultural y artística de un sur hoy económicamente deprimido pero que ha sido creador y receptor de civilización y belleza. Una belleza frágil que hoy, como denuncia Di Palo, es a veces víctima de la criminalidad, a la que se deben no raros robos sacrílegos, sino también de la negligencia y el abandono. Paradigmáticos son, a este respecto, los "cementeros de la devoción", depósitos polvorientos de valiosas esculturas de madera abandonadas porque se consideran ya no venerables y sustituidas por imágenes bastante adocenadas y seriales. De ahí el deseo del autor de que a través de un libro como este se contribuya a generar mayor atención y sensibilidad hacia estos bienes. Y sin duda la monumental obra de Francesco Di Palo, con su corpulento aparato crítico, documental e iconográfico, contribuirá a difundir una mayor conciencia por la consistencia y el valor del patrimonio de madera decimonónico, proponiéndose a estudiosos, apasionados o simples curiosos como referencia bibliográfica indis-

pensable e hito en el campo de la escultura en madera, fortalecida en una metodología que se caracteriza por el conocimiento directo de las obras y el tamizado de los territorios a lo largo de un itinerario que ha llevado al autor a recorrer todo el sur de la Península italiana.

Francesco De Nicolo
Universidad de Granada

FERRER DEL RÍO, Estefanía. *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid: Sílex, 2020, 199 págs., ISBN: 978-84-7737-583-8.



Rodrigo de Mendoza, primer marqués de Cenete, fue un hombre de gran personalidad y llegó a ser todo un personaje. Ambas facetas se manifestaron en sus últimos años, coincidentes con las Germanías; en concreto, con la que convulsionó suelo valenciano entre 1519 y 1522, de las que en nuestros días se cumple su V centenario.

El libro de la Dra. Estefanía Ferrer del Río surge con la intención de aportar una biografía que recoja las numerosas y diversas aportaciones precedentes que han abordado de manera fragmentada la figura del hijo primogénito de Pedro González de Mendoza, Gran Cardenal de España, y nieto del marqués de Santillana. Una dispersión que puede justificarse en la combinación de facetas diversas, como recoge el subtítulo del libro, así como en el itinerario entre reinos que experimentó su vida. Su padre lo legitimó y le proporcionó propiedades en las actuales provincias de Granada,

de la que procedía su título de marqués de Cene- te y tuvo su principal sede en el castillo de La Calahorra, Guadalajara, de la que lo hacía el de conde del Cid y con destacado asiento en Jadraque, y Valencia, donde se naturalizó como caballero y tuvo como principal morada el castillo de Ayora.

De manera constante, dos aspectos son los que han suscitado mayor interés por su figura. Por un lado, su carácter indómito, capaz de enfrentarse a municipios y reinos, lo que supuso su expulsión de la ciudad de Granada y del reino de Valencia, a reyes, como aconteció con su célebre encontronazo con los Católicos por su empecinado matrimonio con María Fonseca, así como con Carlos I con motivo de la ambigua relación que el marqués tuvo con la Germanía de Valencia, lo que supuso que el monarca pidiera su expulsión del reino tras su aceptación del cargo de gobernador subrogado. Pero también protagonista de épicos combates contra los mismos agermandos, lo que le erigió en uno de los principales artífices de la victoria nobiliaria. Si de manera genérica "nobleza obliga", al marqués la máxima le era explícita por su vinculación al Cid, defendida para su ascendencia y presente en su mismo nombre y su título de conde. Por otro lado, ha suscitado un gran interés la convivencia del caballero militar presente en la toma de Granada, la primera Guerra de Nápoles y las Germanías, con el humanista bibliófilo y curioso a las novedades artísticas de su tiempo.

El libro persigue establecer el periplo vital del biografiado a través de grandes hitos, como lo son sus matrimonios, sus viajes y su actividad militar, y supone la unión de múltiples estados de la cuestión, revisiones analíticas y críticas de una amplia bibliografía, aderezadas con algunas aportaciones documentales inéditas, buena parte de ellas contenidas en el generoso apéndice documental, y con el planteamiento de varias hipótesis. Entre ellas tiene especial protagonismo en el libro la que atribuye al marqués la llegada de los Hernandos a Valencia en 1506 procedentes de Italia, pintores supuestamente reclutados por el marqués por encargo del cabil- do cuando esperaba en Roma la bula de Julio II para poder casarse con María de Fonseca. De hecho, apunta que sería el marqués el retratado en el retablo mayor de la catedral de Valencia que tradicionalmente se ha vinculado con el embajador Jerónimo Vich.

El resultado es un texto fluido sobre un noble díscolo, capaz de gestas militares y gustos humanísticos, acompañado por generosas notas al pie de página para fundamentar las diversas disquisiciones que se han abierto sobre el biografiado. Sorprende

que una figura que ha despertado tanta atención siga acumulando tantas incógnitas, como de manera honesta la autora reconoce quedan abiertas. Por ejemplo, la de su nacimiento, hacia 1468 es por la que se decanta; la de sus años de formación, que estima debieron producirse en el entorno de la corte; la de sus viajes a Italia, de la que defiende que el primero se produjo en 1494 entre las tropas del Gran Capitán en la I Guerra de Nápoles; el motivo de su expulsión de tierras valencianas en 1514; la de su actividad desde que a mediados del siguiente año se documenta en La Calahorra hasta su definitivo establecimiento en Valencia en 1519... En definitiva, parece que su carácter indómito se mantuviera ante la historiografía.

Luis Arciniega García
Universitat de València

RIAÑO, Peio H. *Las invisibles. ¿Por qué el Museo de Prado ignora a las mujeres?* Madrid: Capitán Swing, 2020, 183 págs., ISBN: 978-84-121354-1-1.



Riaño ha elaborado un libro que cuanto menos, nos va a dar que pensar. El autor realiza preguntas nuevas e incómodas para el Museo del Prado, que hace extensible a cada museo, colección o sala de exposiciones. Dice lo que las instituciones no quieren oír y abre las puertas a un debate actual.

La idea central de *Las invisibles* es que un museo como el Prado no puede seguir ofreciendo un relato decimonónico a un público del siglo XXI. Riaño ve

necesario que los museos señalen que los mensajes de las obras no son neutros, contribuyendo así a promover la formación de un público diverso, crítico y plural. Explicar a través de los textos que se proporciona al visitante (las cartelas, la información facilitada en la página web) que las imágenes de violencia de los lienzos son actitudes reprobables.

Los museos siguen apoyando la historia del arte basada en la historia de los genios, sesgada, que anula la idea de igualdad entre hombres y mujeres. El Museo del Prado mantiene también esta lectura. Nos recuerda que el museo legitima un pensamiento de género, raza y clase, y naturaliza la dominación de un sexo sobre el otro. Ahora vivimos un momento en el que es posible integrar a las mujeres en el museo.

La sociedad a la que representa el Museo del Prado es plural y debe poder verse. La tesis de Riaño es que el museo debe actualizar su discurso, dado que el visitante da por sentado que accede a un espacio neutral, donde sin embargo se asume una violencia hacia las mujeres que no se cuestiona en ningún momento. Sus argumentos nos hacen pensar que un museo que no asuma esta violencia sea viable.

El autor se apoya en el estudio de dieciocho obras para exponernos muchos aspectos relacionados con la manera en que el Museo del Prado está exhibiéndolas y las oportunidades de hacerlo de otra manera. Deja al descubierto un posicionamiento que podemos imaginar más integrador. A través de estos análisis explora desde la política de adquisiciones de la institución –las compras que se dejan pasar de pintoras, mientras sí se adquieren las realizadas por hombres–, a la programación –reflexionando si las apariciones puntuales de obras realizadas por mujeres en exposiciones temporales es un lugar adecuado o mero parche para aliviar las críticas ante las deficiencias de género en los museos–. Esta situación tiene un eco en el currículo educativo actual, donde se cuenta la Historia del Arte sin referentes femeninos.

Muchas de las obras comentadas reflejan el miedo de los hombres del XIX frente a la nueva mujer que comienza a querer tener voz en el territorio público. Como consecuencia vemos mujeres débiles emocionalmente e incapaces de gobernar (como el caso de *Doña Juana la Loca*, 1877, de Francisco Pradilla), o imágenes de niñas desnudas (como *Inocencia*, 1899, de Pedro Sáenz), o mujeres que han sufrido una agresión sexual pero donde se nos muestran cuerpos bellos y sin denuncia (como en el caso de *Las hijas del Cid*, 1871, de Dióscoro Teófilo Puebla). Siglos atrás las mujeres son

representadas como seres sin virtud, amenaza del catolicismo pese las relaciones que Jesucristo tuvo con ellas (como en la *Mesa de los pecados capitales*, 1505-1510, del Bosco). El museo puede ofrecer estas lecturas más complejas y evidenciar la represión de las mujeres, ya que son datos esenciales que el visitante debe conocer para comprender las obras de manera completa.

La propia maquinaria del museo a lo largo de tiempo no ha ayudado a integrar y paliar esta situación. Riaño construye una historia del arte en la que nos abre los ojos a las manipulaciones. Nos guía por la lectura de las obras en las que los títulos verdaderos han sido escamoteados, e incluso existen ejemplos de obras mal catalogadas a propósito. Este es el caso de la valerosa *Judith* que Rembrandt pinta en 1634, liberadora de miles de judíos, cambiada a conciencia en la catalogación por la indefensa viuda Artemisa, dato que el Museo no pone de relieve como parte de la historia de la obra. O la omisión del término “violación” en el museo, a pesar de que son muchos los lienzos que la representan, siempre bajo eufemismos como “rapto, sorpresa o robo”, que heredamos de los historiadores del siglo XIX, mientras sí que lo hallamos en las fuentes originales clásicas. Para Riaño es esencial que el museo conecte con el presente no perpetuando esta elisión en cartelas y textos, estableciendo un compromiso con la sociedad que representa.

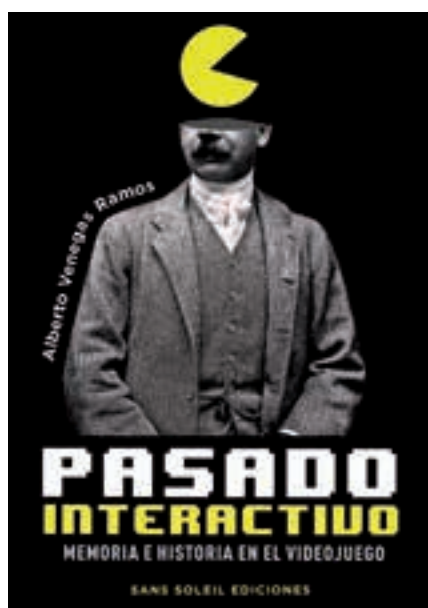
En definitiva, estamos ante un ensayo valiente y audaz, escrito con un ritmo trepidante, que llama a las cosas por su nombre. Aunque es un texto riguroso y erudito, es cierto que a veces roza la frontera sensacionalista, pero dice verdades como puños. Es un libro insólito y necesario, al que hay que reconocerle el valor de haber sido el primero en esta línea. Ojalá esta obra posibilite esa nueva mirada tan necesaria, veamos sus frutos, así como un efecto de contagio en los demás museos e instituciones.

Lydia Frasquet Bellver

Col·lecció Martínez Guerricabeitia
Fundació General de la Universitat de València

VENEGAS RAMOS, Alberto. *Pasado interactivo. Memoria e historia en el videojuego*. Victoria Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2020, 262 págs., ISBN: 978-84-121578-1-9.

Quienes crecimos con los ocho bits y empezamos a infiltrarnos tras las líneas enemigas formando parte de un ejército pixelado, somos conscientes del cambio radical que ha sufrido la industria del



videojuego en los últimos años. Creaciones casi cinematográficas, de una calidad audiovisual increíble, con guiones cada vez más complejos y una sensación de inmersión en la acción tremendamente realista. Que el videojuego es, hoy por hoy, uno de los productos culturales más importantes de nuestro tiempo, no genera ninguna duda. Tanto en lo que se refiere a lo económico, así como en lo que respecta al entretenimiento, el videojuego se ha posicionado como un pilar fundamental. Pero más allá de servir de liberación y contribuir al esparcimiento de quienes disfrutan de estas producciones, está claro que muchos de los juegos de vídeo actuales son, además, un factor importantísimo en lo que afecta a la construcción del conocimiento y la imagen que sus jugadores tienen del pasado. Así, el videojuego posee la responsabilidad de servir en el establecimiento de un imaginario en cuanto a los acontecimientos históricos, si bien muchas veces lo hace bebiendo de y reforzando las construcciones icónicas y aún ideológicas de otros productos y representaciones como, por ejemplo, el cine. Y es que el videojuego es “un medio de comunicación social que se emplea para representar el mundo ante otros” (p. 51).

Sobre esta premisa se erige la obra que nos ocupa, investigación de Alberto Venegas Ramos –quien es ya un investigador de referencia en lo que al estudio del videojuego en relación con la historia se refiere–, que supone un ensayo llamado a ser la base sobre la que se fundamenten futuros estudios sobre el videojuego en relación con la historia y las teorías de la imagen y la cultura visual.

El libro está dividido en tres partes. En la primera de ellas se da una definición y contextualización del videojuego histórico. Este presenta un pasado al que nos acerca, nos permite participar del mismo, pero se trata de uno inventado, reconstruido a medida, que además transmite valores e ideas que condicionan nuestra percepción de los acontecimientos. El videojuego es un medio basado en imágenes que se convierten en la referencia del tiempo que evocan. Así, sustituyen a la realidad y el conocimiento de esta se produce a través de aquellas. Como se indica en la conclusión del capítulo, el videojuego suplanta la realidad y “toda representación del pasado es pura especulación” (p. 54).

La segunda parte, el grueso del ensayo, se ocupa del videojuego entendido como memoria. Ya en el bloque anterior se nos dice que el videojuego histórico se concibe “como una representación colectiva del pasado realizada en el presente” y es un “elemento fundamental de creación de identidad en el siglo XXI” (p. 47). Esta representación puede basarse en diferentes formas de memoria, desde la memoria individual o colectiva, según su origen, hasta la memoria oficial de un gobierno o institución. En este estudio se acuña una tipología más, la denominada memoria estética, concepto muy interesante que se fundamenta en que la base para las imágenes y mensajes de los juegos se encuentra en productos anteriores, ya sean, por ejemplo, el cine, la literatura, la pintura. Así, se habla de una “historicidad mediática” basada en la perpetuación de unos modelos iconográficos e ideológicos determinados, cimentados en la popularidad y éxito de producciones mediáticas previas. También se emplea el concepto de retrolugares, “hechos, objetos e ideas que aparecen repetidos con asiduidad en los medios de comunicación de masas y que tienden a evocar un momento histórico completo”, desembocando en un pasado fácilmente reconocible, a base de tópicos, “con el objetivo de servir como objeto de consumo cultural o adorno estético” (p. 127). Se llega así a la concepción del videojuego como un producto estético que busca rentabilidad y diversión: una hiperhistoria.

Finalmente, la tercera parte trata de los objetivos de la memoria en el videojuego. La memoria literal busca hacer sentir la historia, que debe parecer real y para ello el videojuego repite construcciones reconocidas, tomadas de otros medios. La duplicación literal de determinadas imágenes redundará en la idea de “preservar una representación del pasado concreta en los medios de comunica-

ción de masas" (p. 201). Pero el videojuego puede ser también un producto de entretenimiento, didáctico y crítico, dentro de la denominada memoria ejemplar. También reflexiona el autor sobre el deber de recordar del videojuego, sirviendo de detonante para traer al presente hechos del pasado y "obligar al jugador a reflexionar sobre lo sucedido" (p. 214). Así, el videojuego puede tanto servir de ejemplo para el presente o cuestionar el pasado o, a través de la memoria estética, simplemente evocar desde el conjunto de elementos que ya forman parte del imaginario colectivo procedentes de otros medios. Se trata, pues, de construir la memoria o de reconstruirla. Concluye el bloque y pone punto final al ensayo un estudio sobre la representación de la Shoah en el videojuego, mayoritariamente basada en la imitación literal de producciones mediáticas conocidas y que han construido la memoria estética sobre el suceso. Sin embargo, han aparecido recientemente juegos que plantean la reflexión sobre este episodio y buscan

además adentrar en la comprensión del porqué de los sucesos.

¿Jugaremos igual después del estudio de Venegas Ramos? No cabe duda de que su libro hace reflexionar y empuñar el mando no será lo mismo tras su lectura.

Para concluir, cabe destacar la labor de la editorial Sans Soleil, que nos tiene acostumbrados a ediciones de cuidada presentación y temas de original heterodoxia, habiendo logrado, con gran esfuerzo y dedicación, ser una editorial de referencia. En concreto, su colección Pigmalión, dirigida por el profesor del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València Luis Vives-Ferrándiz, es un auténtico tesoro en lo que a estudios sobre la imagen se refiere, aportando en cada nuevo volumen novedosas y llamativas perspectivas al tema.

Jesús F. Pascual Molina
Universidad de Valladolid